

УДК 27–526.62(=161.2)"14/16"

Любов Бурковська
(Київ)

**УКРАЇНСЬКІ ІКОНИ «СТРАСТІ ГОСПОДНІ»
XV – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ:
іконографія, особливості композиційної та структурної побудов**

Розглянуті в статті ікони «Страсті Господні» ілюструють етапи розвитку пасійної іконографії в українському сакральному мистецтві. Показано як у художньо-образній та композиційно-іконографічній системі пасійних пам'яток синтезуються давні традиції візантійського мистецтва з новими художньо-образними пошуками.

Ключові слова: страсні ікони, клейма, теми, сюжети, іконографія, образ, композиція.

'The Passion' icons considered in the article are aimed at the illustration of the development stages of such iconography in Ukrainian sacral art. It is shown how the ancient Byzantine art traditions are synthesized in the artistic, imaginary and compositional, iconographic systems of 'The Passion' monuments with new artistic and imaginary searches.

Keywords: 'The Passion' icons, stamps, themes, plots, iconography, image, composition.

Ікони «Страсті Господні» – визначне художнє явище, позначене рисами яскравої своєрідності в системі українського середньовічного малярства. Страсна ікона, завдяки поєднанню різноманітних змістів і значень, які нашаровуються один на одного, перетворюються на своєрідну багаторівневу систему метафор, символів і знаків, є важливим науковим матеріалом для досліджень у сфері мистецтвознавства, етнології, фольклору та лінгвістики.

Укладення тематики та іконографії більшості страсних сцен складається відносно пізно, проте ряд страсних сюжетів з'являється вже в ранньохристиянську епоху. Пасійна тема знайшла своє втілення у різних видах як візантійського, так і західноєвропейського мистецтва. Прототипи іконописних страсних композицій дослідники шукають в мініатюрах рукописів та монументальних розписах [9, с. 285]. Іконографія «Розп'яття», центральної композиції циклу «Страстей Господніх», сягає своїм корінням мініатюри із сирійського Євангельського кодексу, ілюстрованого монахом Рабулою в монастирі Святого Іоанна у м. Загбі в Месопотамії 586 року (Флоренція. Бібліотека Лауренціана, cod. Plut. I. 560) [15, с. 256–259]¹. Особливості початкового етапу формування пасійної іконографії демонструє мініатюра «Христос перед Пилатом» Россанського кодексу другої половини VI ст. (Россано, Кафедральний музей Sacra Arta) [9, с. 227, 228]. Поділ сцени на два горизонтальні яруси та умовність у розміщенні постатей надає композиції площинності. Разом з тим, автор доклав чималих зусиль, намагаючись створити відчуття реальності сцени, ретельно відтворити всі її мотиви і найдрібніші деталі, оскільки вони свідки події – її «самовидці» [9, с. 28]. Цикл страстей Христових, у всій повноті тематичного складу, набув розвитку разом із формуванням Страсної літургії на зламі XI–XII ст., про що свідчать мініатюри Пармського Євангелія № 5 третьої чверті XI ст. (Парма, Палатинська бібліотека) [10, іл. 244–247]. Іконографія мініатюр має багато спільного з анатолійською традицією, проте стиль та орнаментака рукопису вказують на Константинополь – як на місце її виготовлення [10, с. 159].

Цілий ряд мініатюр на теми «Страстей» збереглися в німецьких євангельських середньовічних книгах Готи, Бремена, Тріра, Аахена, Гільдесгайма [15, с. 258]. На зламі XI–XII ст. пасійні композиції широко представлені в диптихах-складнях та в монументальному живописі [27, с. 37]. Існує думка, що на іконографію деяких страсних сцен, як наприклад, «Зняття з хреста» вплинули шиті покрови-плащаниці зі зо-

браженням заключних страсних епізодів, що їх використовували в чині богослужіння Страсного тижня [9, с. 285].

У візантійському іконописі пасійна тема розвивається лише з XIV ст., проте дослідники припускають, що існували давні царгородські ікони, які стали взірцями як для православних, так і для католицьких художників [15, с. 257]. На факт існування такого типу збірних ікон Страстей у візантійському мистецтві вказує цілий ряд давніх пам'яток [30, іл. 39–116, 205–216; 10, іл. 301, 302, 309, 310; 29]. У монастирі Святої Великомучениці Катерини на Синаї зберігається ікона «Розп'яття» (початок XIV ст.). Вивіреність її композиційної побудови, відбір страсних сюжетів, структура пасійного циклу вказують на тривалу і вже досконало розбудовану малярську традицію. Виняткові художні риси цієї пам'ятки, свідчать про її приналежність до константинопольської школи живопису [30, іл. 205; 29]. Ще одна давня пам'ятка, яка містить комплекс пасійних сцен – ікона «Богородиця Одигітрія з празниками», яка зберігається в Афіньському візантійському музеї [31, с. 22; 17, іл. 243, с. 207; 29].

На українських землях, судячи з вивіреності і сталості страсного репертуару тогочасної книжкової мініатюри і храмових фресок, тематичний склад пасійного циклу та іконографія його основних сюжетів сформувалися доволі рано. Свій початок цикли «Страстей» беруть від фрескового ансамблю Софії Київської (XI ст.). У збережених фрагментах фресок Софії Київської прочитуються сюжети – «Христос перед Каяфою», «Відречення Петра», «Розп'яття», «Зішестя до пекла», «Явлення Христа мироносицям», «Увірування Фоми», «Зіслання Святого Духа». Давня традиція знайшла подальший розвиток у створених за участю українських майстрів фресках XIV–XV ст., на території Польщі у Віслиці, Любліні, Сандомирі та Кракові [4, с. 108]. У розписах XIV ст. церкви-ротонди в с. Горянах (тепер в межах м. Ужгород), у яких відчутні ознаки італійського малярства, також представлені фрагменти «Страстей Христових».

У трьох мініатюрах із зображенням Розп'яття Київського Псалтиря (1397 р.) подано різні іконографічні варіанти, які очевидно були сформовані у візантійському мистецтві (Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека ім. М. Салтикова-Щедріна)². Композиції мініатюр засвідчують високий рівень розробки іконографії сюжету в українському мистецтві XIV ст., індивідуальний підхід до вирішення окремих мотивів, спроби психологічного розкриття образів.

Найдавніші українські ікони «Страстей Господніх» збереглися від XV ст., проте в Україні ікони на цю тему побутували й раніше, на що опосередковано вказують письмові джерела [14, с. 36]³. Від XV ст. тематика «Страстей Господніх» в розписах та іконах українських храмів набуває особливої актуальності⁴. Майже в кожній українській церкві були настінні розписи, чи монументальні ікони «Страсті Господні». В українських храмах найчастіше «Страстям» належало місце на північній стіні, ікони «Страшного Суду» розміщувалися на західній стіні, а інколи обидві – на північній, краще освітленій стіні [5, с. 64; 14, с. 36]. Судячи зі зразків пізніх настінних розписів «Страсті» та «Страшний Суд» також розміщувалися в тих самих місцях храмових інтер'єрів. Великі, багатсюжетні композиції неначе імітували настінні розписи, як припускає мистецтвознавець Л. Міляєва «можна уявити, що їх закріплювали у пази вузького тязбла, через що виникала ілюзія монументального живопису» [14, с. 36]. Обидва ці монументальні образи, зазвичай перевищували понад двометрову висоту і разом з іконостасом складали основу оформлення інтер'єру української церкви [4, с. 108]. Як слушно зауважила В. Свенціцька, «саме такі, великих розмірів, ікони із чималою кількістю епізодів любили в народі й часто їх замовляли, бо вони для простолюдина були немов збіркою новел, цікавих, із широкою шкалою відтінків почуттів – від сатиричних або влучних і дотепних до сповнених глибокого трагізму» [20, с. 257, 258]. Страсний цикл та композиція «Страшного Суду», вливаючись у загальну образотворчу систему храмового інтер'єру, моделювали основну релігійно-етичну позицію людини середньовіччя, що ґрунтувалася на очікуванні кінця світу і сподіванні на життя у вічності [1, с. 172–173].

Уже від XV ст. усі складові частини українських страсних ікон демонструють сформованість варіантів загальної композиції, свою ідейну логіку та іконографічну завершеність циклів. Цю особливість українських пасійних пам'яток першим помітив видатний дослідник української ікони І. Свенціцький, влучно зауваживши: «така збірна ікона подібна до циклічних містерій, творить одну цілість тільки на основі внутрішнього ідейного і часово-послідовного зв'язку між окремими сценами на основі їх механічного поєднання» [24, с. 40].

Однією з найдавніших українських пасійних пам'яток є ікона «Страсті Господні» (першої половини XV ст.) з церкви Воздвиження Чесного Хреста с. Здвижень (тепер – територія Польщі) (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, далі – НМЛ) [12, іл. ХLI; 17, с. 209, іл. 244; 6, іл. 39]⁵. Значні втрати живописного шару в нижній частині ікони ускладнюють дослідження її сюжету та іконографії. Проте уцілілі частини пам'ятки показують, що усі її складники – пасійний цикл та додаткові сюжети об'єднуються в гармонійну цілісність вже за сформованою структурною схемою. Центральна сцена та композиції пасійного циклу надзвичайно прості й виразні за побудовою. Тісно згруповані постаті, закомпоновані у замкнутому просторі невеличких клейм, передають живе відчуття динамічної взаємодії, спілкування діючих осіб. Важливо зазначити, що у багатьох пам'ятках пізнішого часу можна помітити спорідненість в іконографії та композиційній побудові окремих сцен до «Страстей» з церкви у Здвижені. Очевидно, їх автори користувалися подібними чи тими самими зразками, що й майстер цієї найбільш ранньої, серед відомих, пам'ятки [17, с. 209; 5, с. 66]. У зазначеному явищі виявляється характерний для середньовічного мистецтва принцип цитування, суть якого полягає у використанні художником уже відомих іконографічних і композиційних формул, кожна з яких схожа до цитати. Завдяки цій особливості середньовічного мислення існувала можливість численних інтерпретацій сюжетів, оскільки кожен повтор іконографічного взірця обов'язково супроводжувався, усвідомлено чи неусвідомлено, внесенням у нього певних змін. Художнє цитування особливо важливу роль відігравало у «Страстях», де зв'язок сюжету з іконографічною схемою був найбільш строгим. Кожен живописний епізод пасійної історії вже на початковій стадії свого формування вписувався в іконографічну схему, яка мала своє усталене поле образних асоціацій [8, с. 12, 13].

Ікона «Страсті Господні» (кінець XV – початок XVI ст.) з церкви Святого Дмитрія с. Жогатин (тепер – територія Польщі) (НМЛ) [5, с. 64–67; 18, іл. 701, с. 501; 6, іл. 41] посідає окреме місце серед українських пасійних пам'яток, особливо з погляду її іконографії, композиції та художньо-образного вирішення. Унікальність іконографії «Страстей» з Жогатина полягає у побудові пасійного циклу: клейма оточують середник по периметру в один ряд, а угорі і внизу сюжети подаються суцільним фризом [5, с. 66]. Виразна домінанта усієї композиції – масивний хрест з розп'ятим Спасителем. Ускладнена побудова архітектурного стафажу, чіткі обриси силуетів, пластичність об'ємів і ритмічна розкутість у вирішенні багатолюдних мізансцен – виявляють непересічний хист автора. Насичений колорит, передусім яскравий відтінок тла, надає урочистості іконі і, незважаючи на драматичність події, створює піднесений настрій. Надзвичайно майстерно змальовані образи пристоячих під «Розп'яттям» – Богородиці та мироносиць, їхні постави, жести і особливо вираз облич, наповнені найтоншими емоційними нюансами. Впливи західної іконографії в пам'ятці майже не відчутні: гротеск в сценах страстей передано стримано [5, с. 66].

Ікона «Страсті Господні» (кінець XV – початок XVI ст.) з церкви Покрову Пресвятої Богородиці в с. Трушевичі Старосамбірського району Львівської області (НМЛ) тяжіє до перемишльського кола іконопису [12, іл. LXIX; 17, іл. 267; 6, іл. 81]. За композицією самого «Розп'яття» пам'ятка неначе повторює середник «Страстей» з храму у с. Здвижень [17, с. 210]. Загальна композиція ікони особливо цікава незвичною побудовою: центральна сцена розгортається на тлі зеленої міської стіни. Пасійний цикл пам'ятки складається тільки із семи різних за розмірами клейм, які розташо-

вуються фризом зверху й знизу. У пам'ятці з Трушевичів віддзеркалився такий мало досліджений прийом середньовічного мистецтва, як прийом «скорочування» частини подій страсної історії. Кількість сюжетів, їх окремі деталі і мотиви, а також тематико-іконографічний склад страсного циклу може видозмінюватися за своєю структурою, схоже, як обрядова формула літургії, залежно від церковно-обрядових потреб – розширюється чи скорочується, складаючи розгорнутіший, урочистий чи скороченіший, буденний варіант [8, с. 12, 13].

Сміливе застосування різномасштабності сцен, виразний композиційний ритм, який то згущується, то розріджується – оригінальні композиційні прийоми, що свідчать про схильність автора пам'ятки з Трушевичів до самостійних художніх вирішень. Об'єднувальним компонентом ікони стає гора Голгофа, яка займає нижню частину композиції та разом з «Розп'яттям» акцентує її центральну вісь. В іконографії, композиційній побудові та образних характеристиках пасій помітна орієнтація на зразки західноєвропейських гравюр [24, с. 40, 41; 16, с. 108–111; 14, с. 37]. У сценах «Христа б'ють», «Наруга» привертають увагу образи вояків, трактовані гротескно, з відразливими рисами облич. З особливою емоційністю та драматизмом змальовані сцени «Зняття з хреста», «Покладення до гробу. Оплакування Христа». Майже ідентичну за композиційним вирішенням надзвичайно динамічну сцену «Покладення до гробу. Оплакування Христа» змальовано на монументальній іконі «Страсті Господні» з церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Мігова Старосамбірського району Львівської області (НМЛ) [6, іл. 82].

Давно помічено, що сюжети оплакування Ісуса Христа за своєю надривною емоційністю, сповненою глибокого трагізму, експресивністю постав, рухів і жестів нагадують поширені в народному побуті голосіння. Стилистичні особливості сцени «Покладення до гробу. Оплакування Христа» і місце, яке їй належить в загальній композиції ікон, свідчить про те, що сюжетові і його тлумаченню надавалось особливе значення. На думку науковців, є всі підстави прирівнювати ікони «Страстей Господніх» до того-



«Покладення в труну. Оплакування».

**Фрагмент ікони «Страсті Господні» (кінець XV – початок XVI ст.)
із церкви в с. Трушевичі Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ)**

часних літературних творів. Сприймати живописні цикли, як ілюстрації до писемних джерел, звичайно ж, не варто проте й ті, й інші близькі за своєю семантикою і гостротою образних характеристик [13, с. 93]. Поряд з описами «Страстей Господніх» євангелістами, в Україні здавна були відомі й апокрифічні тексти, у яких сприйняття пасій доволі істотно відрізняється від епічного ладу євангельських текстів. Аналізуючи один з апокрифічних творів, датований XV ст., Л. Міляєва зазначає, що фольклор опоетизовував образи, надавав їм особливої піднесеності і глибини: в апокрифах окремі епізоди «Страстей Христових» розлого прокоментовано, в інших увагу акцентовано на натуралістичних деталях, які викликають конкретні асоціації з готичними творами мистецтва [14, с. 36, 37] ⁶. Спостереження науковців показали, що в літературних пасійних творах сюжети, починаючи з XV ст., поділялися на дві частини – власне «Страсті» і «Плач Богоматері». Іларіон Свенціцький відзначав, що «церковні поети злучили епічне оповідання про страсті Христові як акт відкуплення з безперечно лірично-трагічним положенням Богоматері і дали нам ряд творів з виразно-тенденційним релігійним характером, з епізодами значної поетично-драматичної ваги. Тому і прийшлося вилучити сі плачі в окремий розділ» [23, кн. I, с. 38]. Сюжет «Плач Богоматері» вирішувався в ліричному ключі, зразком для церковних поетів були народні голосіння. Як слушно зауважила Л. Міляєва, «засоби художньої виразності, взяті з народної поезії, збагачували релігійну літературу, в неї, таким чином, проходили щирі, живі почуття і переживання» [13, с. 93]. У композиціях живописних циклів, як і в апокрифах також відчутна відмінність у вирішенні пасійних сюжетів та змалюванні Оплакування. Пасійні композиції вирішуються в умовному плані і мають символічне значення, а «Покладення в труну. Оплакування Христа» переростає рамки релігійної символіки, у цьому важливому сюжеті «начебто знімається завіса над євангельською легендою» і у живописний простір ікони проникають людські почуття та емоції. [13, с. 93]. Композиція «Покладання до гробу. Оплакування Христа» в страсних циклах найчастіше й уособлювала літературний сюжет «Плач Богоматері» [23, кн. I, с. 48–50].

Поряд з пам'ятками, де сюжет «Оплакування» вирішувався надривно, майже гротескно, в українському іконописі XV – першої половини XVII ст. є образи, у яких цю найемоційнішу композицію пасійного циклу передано більш стримано, без надмірної екзальтованості.

Ікона «Страсті Господні» (початок XVI ст.) із церкви Різдва святого Івана Хрестителя в с. Угерці Мінеральні біля Лиська (тепер – територія Польщі) (НМЛ) змальована на трьох дошках, скріплених завісами [6, іл. 105; 18, іл. 702]. Пам'ятка має вигляд складня, кожна частина якого заведена в окремий ковчег з лінійним обрамленням ⁷. Іконографія страсного циклу пам'ятки ґрунтується, загалом, на взірцях візантійського мистецтва. Водночас у деяких клеймах ікони виявився вплив готики та властивий для західноєвропейського мистецтва гротеск: у сцені «Христа б'ють» і в групі вояків під «Розп'яттям» відчутне бажання надати персонажам портретності «на реалістичний німецький лад» [18, с. 504]. Незвично змальована багатолюдна сцена Хресної дороги на Голгофу – дійство поєднується із ще двома сюжетами в одному, більшому від інших, клеймі. Як зауважив Димитрій Ярема, загальна композиція пам'ятки демонструє виразне споріднення з іконою «Страстей» з церкви у Здвижені [18, с. 504] ⁸. Науковці пов'язують пам'ятку з іконописним осередком в Сяноку, майстри якого працювали для сільських храмів уздовж ріки Сян [18, с. 504]. Значну групу стилістично споріднених ікон ідентифікують як «коло майстра ікони “Моління з чином”» кінця XV ст. з Дальови» [21, с. 13] чи «коло майстра іконостасу церкви Святої Параскеви (кінець XV ст.) у Дальові» [4, с. 109].

Приблизно до другої половини XVI ст. можна віднести ікону «Страсті Господні» з церкви Вознесіння Господнього с. Багнувате Турківського району Львівської області (НМЛ) [7, с. 159–170; іл. на с. 169]. У пам'ятці поєднується традиційне із зародженням нового, що набуло розвитку повною мірою у XVII ст. Віра Свенціцька, перша дослідниця пам'ятки з Багнуватого, слушно зауважила, що у низці її деталей «по-

мітний відхід від строгих іконописних канонів зображення та каліграфічних прийомів, натомість з'являється чимало безпосередніх життєвих спостережень, сповнених аромату і своєрідного колориту сучасності» [20, с. 255]. Композиції, які передують пасійним сюжетам, майстер змальовує у традиціях візантійської іконографії, а в наступних сценах виявляє все більшу розкутість, можливо, інспіровану зразками західного малярства. Іконописець демонструє уміння надати кожному образу свій, чітко виражений характер та намагається наділити персонажів індивідуальними рисами різних соціальних верств тодішнього суспільства [20, с. 255]. Другорядні персонажі виразно індивідуалізовані, негативні дійові особи трактовані гротескно. У пам'ятці з Багнуватого уперше в українському іконописі так ретельно фіксується тогочасний костюм, зброя та предмети, зауважені в побутовому оточенні [7, с. 163]. Нетрадиційну іконографію окремих епізодів спостерігаємо в багатьох сценах. Це стосується центрального зображення «Розп'яття» і змалювання групи пристоячих: Богородиця не стоїть, а сидить, притуливши ліву руку до серця; Марія Магдалина в чорному мафорії, нахилившись до Богоматері, її втішає [7, с. 163]. На цій іконі вперше в циклі сюжетів «Страстей Христових» з'являється сюжет «Увірування Томи», який подано у незвичній іконографічній версії⁹. Майстер уникає традиційної різномасштабності зображень: Христос і головні дійові особи в середнику за розмірами навіть менші від деяких другорядних персонажів у клеймах. Натомість помітні намагання автора досягти тривимірності у передачі ракурсів фігур, архітектури, пейзажного тла.

Ікона «Страсті Христові» (середина XVI ст.) з церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобича Львівської обл. (Дрогобич. Музей «Дрогобиччина») [18, іл. 709] нині розташована на тій самій стіні храму, де вона була від часу створення, що трапляється надзвичайно рідко. Завдяки сяючому золотому тлу, ікона має особливо ефектний вигляд в інтер'єрі дерев'яної церкви. Розлога іконографічна програма пасійного циклу дрогобицької пам'ятки виявляє роботу досвідченого іконописця, який добре знав Євангеліє та не боявся по-своєму інтерпретувати тематичний зміст клейм. У «Страстях» з Дрогобича видовжена центральна композиція «Розп'яття» за розміром дорівнює двом клеймам і майже зливається з численними багатолюдними сюжетами пасійного циклу. У змалюванні страсних сцен багато оригінальних композиційних вирішень і авторських прочитань у поданні предметів побуту та природного оточення. У кольоровій гамі ікони домінують синя і червона барви у поєднанні з позолотою тла. У клеймах пасійного циклу велику увагу приділено змалюванню архітектури та мотивів природи, що вирішені у надзвичайно характерний спосіб. Єрусалимська стіна, втрачаючи традиційні абриса, перетворюється тут на незвичну будівлю з вишуканими за архітектурними формами вежами. Образні характеристики, динамічна побудова тла, ритми архітектури, характерне висвітлення тканин – усе підпорядковане розкриттю символічного змісту ікони¹⁰.

Ікона «Страсті Господні» 1593 року з церкви Різдва Христового в с. Великому Старосамбірського району Львівської області (НМЛ) [18, іл. 715, с. 509] належить до кола майстра ікони «Преображення» з Яблунева (НМЛ)¹¹. Маляр надзвичайно експресивно проілюстрував епізоди драматичного дійства, виявивши вміння розкривати характер та емоції людей, психологічну ситуацію окремих сцен. Іконописцю, очевидно, були відомі твори західноєвропейської гравюри на пасійну тематику, що особливо помітно у вирішенні центральної композиції ікони. Автор пам'ятки з Великого започаткував нове трактування пейзажного стафажу: у композицію клейм він вводить не умовний ландшафт, а конкретний краєвид Прикарпаття, панорамно подавши гірські схили, де-не-де порослі смереками та зеленими кущиками трав. Хист майстра виявляється у вільній побудові багатофігурних композицій, збагачених різноманітними реалістичними мотивами. Характеризуючи появу в давньому іконописі зауважених у довколишньому житті подробиць І. Свенціцький писав: «І чим більше цього побутового і історичного первістку в галицьких іконах, тим певнішим і сильнішим стає перехід іконопису вже і по сюжетам до реалістичного малярства західної Європи» [25, с. 63].

Ікона «Страсті Господні» (початок XVII ст.) із церкви в с. Білі Ослави Івано-Франківської обл. (Національний художній музей України, Київ) походить з Покуття і за структурою загальної композиції істотно відрізняється від ікон із храмів Перемишльської єпархії [18, іл. 717]. Головна відмінність полягає в тому, що автор фокусує увагу лише на епізодах «Страстей», а сцени, що доповнюють їх, зокрема із зображенням Воскресіння Христового, відсутні. Пам'ятка не має виділеного середника, а центральна сцена «Розп'яття» змальована в нижньому регістрі, у такому ж форматі, як інші клейма [18, с. 514]. Ще одна особливість твору – велика увага до теми «Відречення Петра», постать якого фігурує в кількох сюжетах. Добір сюжетів пасійного циклу також відрізняється від раніше розглянутих ікон. На думку науковців, такі композиційні та іконографічні відмінності можуть бути наслідком впливу молдавсько-буковинської іконописної традиції, яка, напевно, була помітна на Покутті [18, с. 514, 515]. У пам'ятці ще виразно відчутні традиції XVI ст., проте в ній уже багато новацій – страсні сцени привертають увагу простотою, безпосередністю та експресивною виразністю рисунка, а також увагою до психологічних характеристик і побутових деталей. Маляр дотримується традиційної іконографії з тенденцією до спрощення форм у деталях, передусім архітектури, вирішенні інтер'єрів та пейзажу. Іконописець акцентує увагу на відображенні реалістичності тогочасного одягу і предметів побуту, особливо на їхньому декоративному вирішенні, ретельно вимальовуючи орнаментальні візерунки, інкрустації та елементи різьблення на платах, рушниках, меблях, зброї, одязі [18, с. 514, 515].

Ікона «Страстей Христових» із с. Лип'є біля Лютовиськ (Польща) датована початком XVII ст. (Історичний музей м. Сянока) [18, іл. 714]. Пам'ятка вражає своїми розмірами (267×210 см), це найбільша страсна ікона досліджуваного часу. Ікона має багато нових елементів, зокрема автор намагається досягти тривимірності у передачі ракурсів фігур, архітектури та мотивів пейзажу в клеймах. Значну увагу в пам'ятці приділено жестам, якими неначе озвучено зображення. Автор широко використовує як ритуальну жестикуляцію, пов'язану з основним змістом сюжетів, так і побутову, необов'язкову. Тло середника та обрамлення не гладенькі, як зазвичай в пасійних іконах, а мають гравірований рослинний орнамент. Натомість клейма змальовані на вохристовому тлі без гравірування та розділені між собою тонкими чорними лініями. Привертає увагу незвична іконографія сюжету «Воскресіння Лазаря». Композицію цього клейма подано, неначе жанрову сцену: Лазар у білому савані сидить на саркофазі, а слуга звільняє його ноги від поховальних пелен [18, с. 511].

Як показує аналіз, українським пасійним пам'яткам XV – початку XVII ст. до значної міри притаманна семіотичність, оскільки їхня наповненість стійкими символами і знаками має сакральні джерела, які визначають способи зображення містичних подій та образну характеристику творів [3, с. 157–160]. Складна за структурою та семантикою ікона «Страстей Господніх» створює образ споглядання першоподії, яка колись відбулася і неначе випромінюється, проектується у теперішнє, вона неначе вікно у вічність, коли плін часу переривається і події випадають із часового потоку [11, с. 283–287].

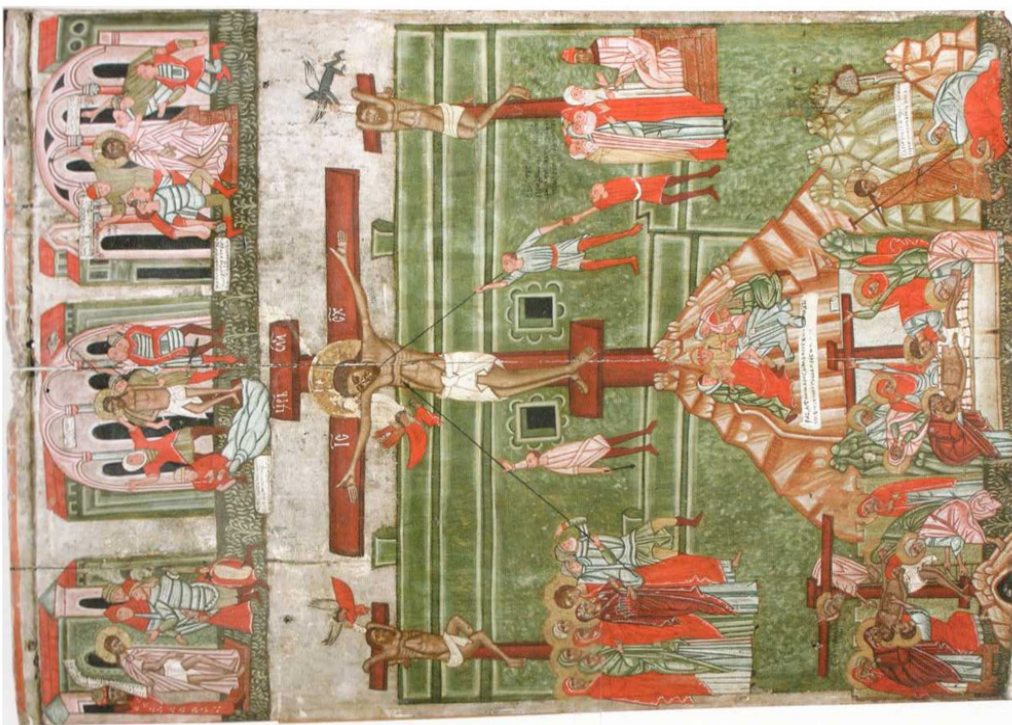
Аналіз традиційної системи знаків і символів, застосованих в іконах «Страстей Господніх» у співвідношенні зі словесним текстом відкриває рідкісні можливості для розкриття їх складної герменевтики: дешифровки значень, розкриття змісту та осягнення закладеного в художню систему твору глибокої багатопланової символіки. Зрозуміло, в іконах не варто вбачати безпосередню ілюстрацію теоретичних концепцій, проте без сумніву, у них до значної міри відобразилися богословсько-філософські уявлення, що дають можливість віднайти змістові ключі до усвідомлення образної символіки іконописного зображення [19, с. 15]. У пасійних пам'ятках найменше з усіх тем іконопису помітне механічне відтворення дійсності, а особисті творчі смаки та ознаки самостійних авторських вирішень упродовж тривалого часу нівелювалися [8, с. 173].



Ікона «Страсті Господні» (XV ст.) із церкви
Воздвиження Чесного Хреста у Здвигені
(тепер – територія Польщі) (НМЛ)



Ікона «Страсті Господні» (кінець XV – початок XVI ст.)
із церкви святого Димитрія у Жогаїні (тепер –
територія Польщі) (НМЛ)



Ікона «Страсті Господні» (кінець XV – початок XVI ст.) із церкви в с. Трушевичі Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ)



Ікона «Страсті Господні» (початок XVII ст.) із церкви в с. Білі Ослави Івано-Франківської обл. (Національний художній музей України, Київ)

За початковим нарративним прочитанням страсної ікони криється складна семантика, обумовлена вже її текстовою основою – Святим Письмом. Євангельський текст стає в пасійній іконі початковим «первинним» імпульсом виникнення значень, своєрідною точкою відліку, у якій містяться всі корені й джерела. У пасійних творах з особливою рельєфністю помітно, як символічні знаки заміщають явища дійсності, уособлюючи людські уявлення та ідеї, а створений за допомогою творчої уяви іконописця синтетичний художній образ відображає процеси, що відбуваються у світі й житті людей [3, с. 155–158].

Страсна ікона наповнена таким глибинним сакральним значенням подій і явищ, при якому однопланове трактування її змісту виявляється не продуктивним. Складна семантика ікон цього типу не допускає сприйняття твору як «лінійного», одноманітного поєднання сюжетів. Пасійний цикл – це не просто розповідь про катування, муки і зраду, а відображення глибокої філософської сутності подій, відтворених в іконі. У «Страстях» символічно віддзеркалені різні грані людського життя: добро і зло, пільма тілесних страждань і піднесеність незламного духу, відчай і надія, зрада і відданість.

Головне у сприйнятті пасійної ікони як складного за композицією, символікою і розмаїттям образних характеристик твору – це поєднання значень і символів, що організовують структуру твору та сприяють цілісності прочитання ікони. Процес осягнення складного багаторівневого твору складається з трьох етапів – цілісне сприйняття, виокремлення та поглиблене прочитання окремих сюжетів і «зведення» воєдино усіх його складників [26, с. 17, 18]. Цей триєдиний процес усвідомлення змісту ікони можна охарактеризувати як своєрідну «деконструкцію», її розмикання на частини, за якою йде «реконструкція», коли усі складові частини з'єднуються воєдино, а образ замикається в кінцеву систему ¹².

Пасійні ікони складаються з мотивів і елементів які вже існували раніше, ще до виникнення і формування великих збірних композицій «Страстей Христових». Від XV ст. в українських пам'ятках знаходить своє відображення компілятивний склад страсного циклу візантійського першооригіналу, особливості його інтерпретації на київському ґрунті, а також певні риси іконографії, структурної побудови та образності західних взірців. Композиції, образи і мотиви, інспіровані західноєвропейським мистецтвом, використовували переважно в страсних сюжетах ¹³. Візантійські іконографічні схеми зберігаються в композиціях, які ілюструють основні церковні празники – «Преображення», «В'їзд до Єрусалиму», «Тайна вечеря», «Зішестя до пекла», «Мироносиці біля гробу Господнього» [4, с. 108]. Зазначені композиції у вигляді готового матеріалу вбудовувались у складну структурну систему ікони, набуваючи нового змісту, нового значення саме завдяки контексту. Разом з тим усі складові частини страсних пам'яток сприймаються не як розрізнені фрагменти, а як цілісна структура. Додаткові сюжети перестають бути самостійними мотивами і не сприймаються ізольовано, оскільки кожна частина підлягає цілісності загальної композиції ікони. Інтегровані в пасійну ікону, вони прочитуються в контексті страстей Христових, набуваючи додаткового змістового рівня. Додаткові сюжети можна змінювати місцями, долучати або ж опускати без жодних втрат для цілісності композиційного змісту страсного твору, натомість пасійні згрупповуються в органічну єдність і їхнє існування один без одного вносить дисонанс у загальну фабулу пам'ятки. Вони тісно пов'язані між собою змістовою канвою подій, хоч кожне клеймо має свою цілком викінчену композицію. Взяті ізольовано, пасії мають обмежене значення, оскільки функціональності і змісту надає їм цілісність страсного циклу.

У страсних іконах, як і в кожному складному творі, є головні і другорядні елементи: як кульмінаційний момент, сцена «Розп'яття» виходить на перший план, а всі інші сюжети підпорядковуються центральному зображенню. Проте така ієрархія сюжетів не була раз і назавжди даною, вона з часом зазнавала змін. Як показує художня практика, зміни в структурній системі пасійних ікон можна простежити приблизно

від середини XVI ст.: основну увагу зосереджено на елементах нарративу, розлогому відтворенні страсного шляху Ісуса Христа¹⁴. На іконах з храмів в Угерцях Мінеральних та Багнуватуому центральна сцена з Розп'яттям вже помітно зменшується, натомість збільшуються розміри клейм, які тепер часто розмежовані обрамленням, а не розгортаються безперервним фризом, як на більш ранніх іконах з храмів у Здвижені, Жогатині, Трушевичах та Мігові. У таких іконах до певної міри змінюються змістові контексти, їхні складові елементи набувають дещо іншої семантики, при цьому активізуються такі мотиви і сюжети твору, які не відігравали істотної ролі та яким не приділяли значної уваги в давніших пам'ятках, наприклад, акцентування мук Христа, натуралізм його страждань, очевидно, запозичені з готичного мистецтва. У міру наближення до XVII ст. в українських пасійних іконах лінійне, «горизонтальне», змістове вирішення стає все відчутнішим. На іконі з Білих Ослав кількість сюжетів пасійного циклу значно збільшується, натомість центральна сцена з Розп'яттям перетворюється в клеймо, яке за розмірами не відрізняється від інших. У пізніх іконах вирішення клейм також набуває особливого характеру – композиції істотно подрібнюються, наповнюються другорядними деталями. Клейма стають надзвичайно багатолюдними: часто, замість зосередження уваги на зображенні головних дійових осіб, як того вимагає іконографія, змальовано цілі натовпи.

Семантика пасійної ікони неподільно пов'язана з організацією структури загальної композиції страсного твору. Зміст, літературна основа визначає склад пасійного циклу, намічає загальне поле композиції твору. Проте, не залежно від того, які сюжети автор добирає, а які випускає, є такі його компоненти, без яких страшний цикл, втрачаючи важливі сюжети, стає важким для усвідомлення глибокої суті події. До таких сюжетів можна віднести «Розп'яття», «Покладення в труну», «Воскресіння», «Зішестя до пекла», «Вознесіння».

Кожен автор, укладаючи свій варіант сюжетного складу пасійного циклу, щоразу здійснює його своєрідну «пересемантизацію», завдяки чому в іконі з'являються змістові нюанси, а певні мотиви набувають особливого загострення. Інколи ці тенденції ледве вловимі, а в деяких випадках виразно акцентують ту чи іншу сюжетну лінію. Композиційні елементи в кожному новому авторському варіанті знову перегруповуються, а кожен допоміжний сюжет, інтегрований в пасійну ікону, постає у розширеному значенні – сягає ще одного змістового рівня, уже в контексті «Страстей Христових».

Як слушно зауважив В. Пропп, аналізуючи літературний матеріал, у складному творі серії мотивів вибудовуються в сюжети, можна сказати, що мотиви виростають в сюжети, які своєю чергою варіюються – у них проникають інші мотиви або ж сюжети komponуються один з одним [26, с. 17, 18]. Видається, і в пасійних пам'ятках окремі сцени зливаються воедино і створюють блоки, у яких визначальну роль відіграють змістові акценти. В іконах «Страсті Христові» можна виокремити кілька таких блоків: у найбільшому з них подані власне пасії – сцени судилища, катувань, приниження і розпінання Ісуса; до іншого належать сюжети «Тайної вечері», «Моління про чашу», «Поцілунок Іуди», «Взяття під стражу»; ще одна група клейм пов'язана зі зняттям з хреста, оплакуванням і покладанням «Христа до гробу»; сюжети «Воскресіння», «Зішестя до пекла», «Явлення мироносицям» також складають окремішній блок; група допоміжних сюжетів розпочинає і завершує живописний цикл [2, розд. 1]. Великі сегменти твору вже самі по собі постають як закінчені композиції у ролі відносно самостійних змістових груп, а поєднання блоків створюють складний символічний знак і, відповідно, вибудовують складну семантику [26, с. 17, 18].

Структурно-композиційна побудова українських пасійних ікон має свої характерні особливості. У розглянутих іконах «Страстей Господніх» можна спостерегти поліваріативність щодо кількості сюжетів, їх тематичного набору та послідовності розташування. Увесь комплекс українських пасійних пам'яток, збережених від XV – початку XVII ст., поділяється на групи, відповідно до особливостей розміщення страчних циклів навколо центрального зображення. Страсні сцени на одній з найдавніших

українських пасійних ікон з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Здвигені розміщуються, як це було прийнято в давніх візантійських пам'ятках, на верхньому полі у двох регістрах і по всьому периметру твору. Схожу структурну систему використано в пізніших іконах із сс. Мігова та Угерці. Ікона з храму в Трушевичах демонструє незвичну композицію, оригінальний задум художника полягає в тому, що пасійні сцени подано лише на її верхньому та нижньому полі¹⁵. Страсний цикл пам'ятки з Жогатина обрамлює середник по периметру лише в один ряд, а в іконі з с. Лип'є у два ряди. На іконах із Дрогобича, Багнуватого та Великого сюжети розміщуються у два регістри на нижньому полі, а на верхньому та бічних в один ряд. Різноманітність загальних композицій пам'яток дає змогу зрозуміти характерні особливості та закономірності у розробці типів структурних побудов, а також простежити співвідношення оригінальних авторських вирішень та міри дотримання канонічних приписів.

Аналіз розглянутого комплексу пасійних творів дає підстави вести мову про наявність кількох «редакцій» ілюстрування страсного циклу, що відрізняються не тільки ступенем докладності відображення літературної основи, але й самою природою образотворчого матеріалу, що несе в собі розвинуті більшою чи меншою мірою символізм, метафоричність, які покликані передати багатозначність і жанрову багатогранність євангельського тексту. Вочевидь, кожна із систем мала свою історію, еволюціонувала, розширюючи багатозначність образу. З плином часу частина пасійних сюжетів до певної міри змінювалася, наповнювалася новим змістом, втрачала притаманну їм емоційну гостроту, набуваючи натомість глибшого метафоричного наповнення. Композиційна структура українських страсних ікон не набула строгої канонічності, це стосується як тематики й іконографії клейм, так і послідовності їх розміщення. Кожен митець по-своєму вирішував загальну структуру, образні характеристики та колористичний лад свого твору. До сфери самостійних творчих вирішень іконописця, очевидно, слід віднести також спосіб розташування сцен навколо середника, визначення його розміру та композиції.

Ускладненість і багаторівневість змісту, складне поєднання символіки та художнього вирішення, надає семантичному ряду пасійної теми поступового розгортання. Можна сказати, що ускладнені тематичні лінії страсних ікон – аналогії, повтори, уподібнення вибудовуються навколо головної теми (середника з Розп'яттям з пристоячими та усіма традиційними мотивами) «концентричними колами». Особливості вирішення загальної композиції, внутрішній зв'язок усіх сюжетів, що оточують центральне зображення, відсутність чітких канонічних приписів щодо іконографії та послідовності розміщення клейм, надавали майстру виняткові можливості творчої імпровізації та водночас вимагали від нього особливого дару художньої інтерпретації і строгої логіки композиційних побудов.

Виходячи із загального положення естетики візантійського сакрального мистецтва, відповідно до якого кожна пам'ятка мислилась як цілісний, синтетичний за суттю твір, художник намагався провести первинну структурування композиційної побудови іконного простору в цілому та підпорядкувати внутрішній логіці всі складові елементи страсного твору. У пам'ятках XV – початку XVI ст. прагнення надати композиції відчуття величчя, драматизму і, водночас, урочистості події іконописець ставить у центр уваги. У пізніших іконах, зазвичай, автор прагне відтворити зміст євангельських текстів у пасійних сюжетах якомога розлогіше. В образах зі скороченим циклом клейм, як, наприклад, в іконі з храму в Трушевичах, із численних сюжетів страсного циклу майстер обирає найважливіші – ті, які, на його думку, найпереконливіше і найконцентрованіше передають сутність великої події. Для художника важливо було також віднайти пропорційні співвідношення між зображеннями в середнику ікони і пасійним циклом та досягти гармонії у колористичному вирішенні твору. На художній процес, безсумнівно, мали вплив мистецькі традиції культурного центру, у якому працював майстер, тогочасні художні смаки та особливості вибраного автором взірця чи взірців.

Велику роль у колористичному ладі пасійних ікон XV – початку XVII ст. відіграє їхнє тло. Колір тла в іконі – це не лише декоративний чинник, що надає фарбам особливої сили звучання й сприяє кращому прочитанню твору. Колорит пасійної пам'ятки синкретичний, він відображає її ідейний задум, допомагає розширити її внутрішній зміст, акцентує емоційно-експресивний лад ікони і вирізняється тонко продуманою символікою [22, с. 52–55].

Пасійні образи з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Здвижені та з храму в Трушевичах подані на темно-зеленому тлі, загальна гама кольорів обох ікон тонка і стримана. Таке вишукане і надзвичайно зважене поєднання фарб емоційно налаштує на осягнення трагічності подій і, водночас, зелена барва символізує надію на воскресіння, відродження й вічне життя.

Ікона «Страсті Христові» із церкви святого Димитрія у Жогатині змальована на яскравому червоно-цеглистому тлі. Символіка кольорового вирішення цієї пам'ятки вказує на глибоке проникнення майстра в зміст євангельських текстів. Червоний колір ще з ранньохристиянських часів асоціювався з мучеництвом, з невинно пролитою кров'ю праведників і, водночас, з торжеством християнської полум'яної віри.

Образ з церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобича змальований на сяючому золотому тлі. Символічна ідея ікони – святість подій, неземна велич і мудрість Божого задуму. Сяюче золочене тло ріднить пам'ятку з дорожочинними мозаїками Київської Русі.

Проблема вирішення тла в пасійних іконах розкриває різні підходи майстрів до розв'язання композиційних завдань, дає змогу встановити традиційні джерела окремих деталей і мотивів [22, с. 57].

В українських іконах «Страсті Христові» XV – початку XVII ст., попри тягу до випробуваних упродовж століть духовних ідеалів, традиційної іконографії та малярських засобів, відбувались активні динамічні процеси, що відобразилися у варіативності загальної композиційно-структурної побудови, різноманітності тематичних програм пасійних циклів, своєрідності образної типології, кольорових вирішень, активному пошуку засобів поглиблення семантики і гармонізації всіх складників твору.

¹ Іконографічна концепція монаха Рабули стала основною для циклічних розвинутих композицій «Страстей» як у варіанті настінних розписів, так і у варіантах станкового іконописного малярства і мистецтва ужиткового характеру [15, с. 256–259].

² Пергаментний рукопис Київський Псалтир переписаний у Києві 1397 року протодияконом Спиридонієм на замовлення смоленського єпископа Михаїла.

³ Як зазначає Л. Міляєва, «якщо дослівно сприймати претензії до патріарха Фотія стосовно вивезення з Києва подібних ікон XIII ст., можна зробити висновок, що їх традиція сягає передмонгольської доби» [14, с. 36].

⁴ На думку науковців, зацікавлення пасійною тематикою було інспіроване поширенням містичних настроїв у тогочасному українському суспільстві [14, с. 36].

⁵ Ікону «Страсті Господні» (першої половини XV ст.) з церкви Воздвиження Чесного Хреста с. Здвижень науковці відносять до стилістичної групи пам'яток з Ванівки та Здвижень. Існує гіпотеза, що до створення значного комплексу високохудожніх ікон міг бути причетний майстер Іоїл (Гайл) [21, с. 11, 12].

⁶ Дослідники давніх писемних джерел припускають, що український текст раннього апокрифа інспіровано невідомим польським протографом. На думку Л. Міляєвої, не слід відкидати також вплив на іконографію українських страсних пам'яток театральних містерій [14, с. 36, 37].

⁷ Загальні розміри ікони 220×162 см, вона більша від давніших пам'яток цієї тематики. Центральна частина пам'ятки вдвічі ширша за бокові, дошки кріпляться на завісах.

⁸ Село Угерці Мінеральні розкинулося над Сяном навпроти Здвиження, тож автор угерцької ікони, ймовірно, запозичив загальну композицію від здвиженської ікони [18, с. 504, іл. 702; 6, с. 322].

⁹ У нижній частині клейма «Увірування Томи» змальовано сцену пекла у вигляді вогняної ріки з численними душами грішників, серед яких – цар Ірод, учасники синедріону та ті, хто засудив Ісуса до страти [7, с. 163].

¹⁰ Існує припущення, що ікона належить пензлю майстра Федуска з Самбора. Відповідно до підпису на іконі «Благовіщення» з Іванич, авторства цього маляра, науковці датують твори іконописця 70–80 роками XVI ст. [18, іл. 709].

¹¹ Характер живопису виявляє руку майстра, який був послідовником автора ікони Преображення з Яблунева. Те, що майстри походили з одного середовища, зауважила В. Свенціцька, і, відповідно до дати, зазначеної на іконі «Страстей» з Великого, датувала інші твори цього іконописного кола [21, с. 19].

¹² Цілісне і часткове прочитання характерне для складних багаторівневих за змістом творів, до яких можна віднести ікони «Страсті Христові», «Страшний суд» та житійні ікони святих.

¹³ Окремі образи, мотиви, а інколи й цілі композиції українських ікон інспіровані зображеннями зі збірок іноземних гравюр, які здобули популярність на Заході ще з XVI ст.

¹⁴ В іконах кінця XVI – початку XVII ст. виразно проглядає очевидний зв'язок спільного композиційного задуму з розписами: їх поєднує розташування сюжетів у дрібних клеймах і принципи побудови композицій ряду клейм.

¹⁵ Варто зауважити, що в іконах «Страстей Христових» і в пізніх пам'ятках надалі змальовують клейма над середником, тоді як у житійних іконах українські іконописці зазвичай залишали верхнє поле іконної дошки вільним [17, с. 209].

Джерела та література

1. Аверенцев С. На перекрестке литературных традиций. *Вопросы литературы*. Москва, 1973. № 2. С. 150–183.
2. Баркли У. Толкование евангелия от Матфея / [пер. с англ. оригинала: «The Gospel of Matthew, Volume 1». Edinburgh]. Б. м. Всемирный Союз Баптистов, 1986. Т. I. Гл. 1–10.
3. Бычков В. Образ как категория византийской эстетики. *Византийский Временник*. Москва, 1973. Т. 34. С. 151–168.
4. Гелитович М. Ікони «Страсті Христові» XV – I-ї половини XVI століття. *Літопис Національного музею у Львові*. Львів, 2001. № 2 (7). С. 108–111.
5. Гелитович М. «Страсті Господні» з Жогатина. *Пам'ятки України*. 2008. № 2 (159). С. 64–67.
6. Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького ; Київ : Майстер книг, 2014. 348 с.: іл.
7. Гелитович М. Ікони «Страсті Христові» і «Страшний Суд» другої половини XVI ст. з церкви Вознесіння Господнього в с. Багнувату. *У координатах мови : Збірник наукових праць на пошану Лідії Коць-Григорчук*. Львів, 2016. С. 159–170.
8. Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения. Москва : Советский художник, 1984. 272 с. : ил.
9. Колпакова Г. С. Искусство Византии : в 2 т. Санкт-Петербург : Азбука классика, 2004. Т. 2 : Поздний период. 320 с. : ил.
10. Лазарев В. Н. История византийской живописи : в 2 т. Москва : Искусство, 1986. 332 с. : ил; 597 табл.
11. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград, 1967. 372 с.
12. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. Київ : Мистецтво, 1976. 26 с., 109 іл.
13. Міляєва Л. С. Стінопис Потеліча. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. Київ : Мистецтво, 1969. 247 с.
14. Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI–XVIII століть : альбом. Київ ; Мюнхен : Духовна спадщина України, 2007. 526[2] с.
15. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. 397 с. : іл.
16. Олейнюк Н. Відгомін століть. *Артклас*. 2006. № 1–2. С. 108–111.

17. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. / [наук. ред. Міляєва Л. та ін.]. Львів : Друкарські куншти, 2005. 508 с. : іл.
18. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI–поч. XVII ст. / [наук. ред. Марія Гелитович]. Львів : Друкарські куншти, 2017. 595 с. : іл.
19. Ратковская Л. Вселенная в искусстве Древней Руси. *Труды Государственного русского музея*. Москва, 1961. Вып. XXXIII. С. 12–19.
20. Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. *Історія українського мистецтва : в 6 т. / [голов. ред. М. П. Бажан, Ю. С. Асеев, В. А. Афанасьєв та ін.]*. Київ : УРЕ, 1967. Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVII століття / [відп. ред. Ю. П. Нельговський]. С. 208–274.
21. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів : Каменяр, 1990. 72 с. : іл.
22. Свенціцька В. Проблема тла у староукраїнській іконі. *Записки Наукового товариства імені Шевченка, Т. ССXLVIII : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 2004. С. 51–59.
23. Свенціцький І. Похоронне голосінє і церковно-релігійна поезія. Студія над розвитком мотивів народної словесності. *Записки наукового товариства ім. Шевченка*. 1910. Т. ХСІІІ. Кн. І. С. 2–53; Т. ХСІV. Кн. ІІ. С. 5–30.
24. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1928. 102 с.
25. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI вв. Львів, 1929. XVIII с., XX с. : 141 табл.
26. Пропп В. Мифология сказки. Москва : Наука, 1969. 168 с.
27. Chatterjee Paroma. *The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*. University of Michigan, Ann Arbor. Cambridge University Press, 2014. 297 p.
28. Millet G. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*. Paris, Fontemoing et Cie (E. de Bocard, successeur), 1916. 385 p.
29. Sinai. *Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Kostas Kantos, Nikos Kantos, Konstantinos A. Manafis Athens : Ekdotike Athenon*, 1990. 399 p. : ill.
30. Sotiriou G. et M. *Icones du Mont Sinai*. Athenes, 1956. I. 325 p.
31. Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatesv K. and Radojic S. *A treasury of icons. From the Sinai peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia*. New York : Harry N. Abrams, inc., 1966. CIV p. 220 b.

References

1. AVERINTSEV, Sergei. On the Intersection of Literary Traditions. *Literature Issues*. Moscow, 1973, 2, 150–183 [in Russian].
2. BARCLAY, William. *Commentary to the Gospel of Matthew*. Translated from the English original 'The Gospel of Matthew, Volume 1'. Edinburgh], n. d.: World Union of the Baptists, 1986, vol. 1, chapters 1–10 [in Russian].
3. БУЧКОВ, Виктор. An Image as a Category of Byzantine Aesthetics. *Byzantine Chronicle*. Moscow, 1973, vol. 34, pp. 151–168 [in Russian].
4. HELYTOVYCH, Mariya. 'The Passion' Icons of the 15th – the First Half of the 16th Century. *Chronicle of the National Museum in Lviv*. Lviv, 2001, 2 (7), 108–111 [in Ukrainian].
5. HELYTOVYCH, Mariya. 'The Passion' from Zhohatyn. *The Monuments of Ukraine*, 2008, 2 (159), 64–67 [in Ukrainian].
6. HELYTOVYCH, Mariya. *Ukrainian Icons of the 13th – Early 16th Centuries from the Collection of Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv: Album-Catalogue*. Lviv: Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv; Kyiv: Maister knyh, 2014, 348 pp.: ill. [in Ukrainian].
7. HELYTOVYCH, Mariya. Icons 'The Passion' and 'Last Judgement' of the Second Half of the 16th Century from the Ascension of Jesus Church in the Village of Bahnuvate. *In the Language Coordinates: Collected Scientific Papers to Honour Lidiya Kots-Hryhorchuk*. Lviv, 2016, 159–170 [in Ukrainian].
8. DANILOVA, Irina. *Art of the Middle Ages and Renaissance*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1984, 272 pp.: ill. [in Russian].

9. KOLPAKOVA, Galina. *Byzantium Art: in Two Volumes*. Saint Petersburg: Azbuka klassika, 2004, vol. 2: The Late Period, 320 pp.: ill. [in Russian].
10. LAZAREV, Viktor. *The History of Byzantine Painting: in Two Volumes*. Moscow: Iskusstvo, 1986, 332 pp.: ill.; 597 plates [in Russian].
11. LIKHACHEV, Dmitriy. *Poetics of Old Russian Literature*. Leningrad, 1967, 372 pp. [in Russian].
12. LOHVYN, Hryhoriy, Liudmyla MILYAYEVA, Vira SVIENTSITSKA. *Ukrainian Medieval Painting*. Kyiv: Mystetstvo, 1976, 26 pp., 109 ill. [in Ukrainian].
13. MILYAYEVA, Liudmyla. *Wall-Painting of Potelych. Liberation Fight of Ukrainian People in the Art of the 17th Century*. Kyiv: Mystetstvo, 1969, 247 pp. [in Ukrainian].
14. MILYAYEVA, Liudmyla, with the participation of Mariya HELYTOVYCH. *Ukrainian Icon of the 11th – 18th Centuries: Album*. Kyiv; Munich: Spiritual Heritage of Ukraine, 2007, 526 [2] pp. [in Ukrainian].
15. OVSIYCHUK, Volodymyr, Dmytro KRVAVYCH. *Story on the Icon*. Lviv: NAS of Ukraine Institute of Ethnology, 2000, 397 pp.: ill. [in Ukrainian].
16. OLEINIUK, N. Trace of the Centuries. *Artclass*, 2006, 1–2, 108–111 [in Ukrainian].
17. Patriarch Dymytriy (YAREMA). *Icon-Painting of Western Ukraine of the 12th – 15th Century* [Helytovych, Mariya, scientific editor]. Lviv: Drukarski kunshty, 2005, 508 pp.: ill. [in Ukrainian].
18. Patriarch Dymytriy (YAREMA). *Icon-Painting of Western Ukraine of the 16th – Early 17th Century* [Helytovych Mariya, scientific editor]. Lviv: Drukarski kunshty, 2017, 595 pp.: ill. [in Ukrainian].
19. RATKOVSKAYA, L. Universe in the Art of Ancient Rus. *Proceedings of the State Russian Museum*. Moscow, 1961, 33, 12–19 [in Russian].
20. SVIENTSITSKA, Vira. Paintings of the 14th–16th Centuries. In: BAZHAN, Mykola, editor-in-chief, KALENYCHENKO, Luka, Mykhailo MARCHENKO, eds. *The History of Ukrainian Art: in Six Volumes*. Kyiv: URE, 1967, vol. 2: Art of the 14th – the First Half of the 17th Century [Yuriy NELHOVSKYI, editor-in-chief], pp. 208–274 [in Ukrainian].
21. SVIENTSITSKA, Vira, O. SYDOR. *The Heritage of the Centuries: Ukrainian Paintings of the 14th – 18th Century in the Museum Collections of Lviv*. Lviv: Kameniar, 1990, 72 pp.: ill. [in Ukrainian].
22. SVIENTSITSKA, Vira. The Problem of Background in Old Ukrainian Icon. *Proceedings of Taras Shevchenko Scientific Society, vol. 248: Works of the Commission of Visual and Applied Arts*. Lviv, 2004, pp. 51–59 [in Ukrainian].
23. SVIENTSITSKYI, Ilarion. Funeral Lamentation and Church-Religious Poetry. Studies on the Development of the Motifs of Folk Literature. *Proceedings of Taras Shevchenko Scientific Society*, 1910, vol. 93, book 1, pp. 2–53; vol. 94, book 2, pp. 5–30 [in Ukrainian].
24. SVIENTSITSKYI, Ilarion. *Icon-Painting of Galician Ukraine of the 15th – 16th Centuries*. Lviv, 1928, 102 pp. [in Ukrainian].
25. SVIENTSITSKYI-SVIATYTSKYI, Ilarion. *Icons of Galician Ukraine of the 15th – 16th Centuries*. Lviv, 1929, 18 pp., 20 pp.: 141 plates [in Ukrainian].
26. PROPP, Vladimir. *Fairy Tale Mythology*. Moscow: Nauka, 1969, 168 pp. [in Russian].
27. CHATTERJEE, Paroma. *The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*. University of Michigan, Ann Arbor. Cambridge University Press, 2014, 297 pp. [in English].
28. MILLET, Gabriel. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*. Paris, Fontemoing et Cie (E. de Boccard, successeur), 1916. 385 p. [in French].
29. KANTOS, Kostas, Nikos Kantos, Konstantinos A. Manafis. *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*. Athens: Ekdokite Athenon, 1990, 399 pp.: ill. [in English].
30. SOTIRIOU, Georgios A. et Marie G. *Icones du Mont Sinäi*. Athenes, 1956, 1, 325 pp. [in French].
31. WEITZMANN, Kurt, Manolis CHATZIDAKIS, Krsto MIATEV and Svetozar RADOJCIC. *A Treasury of Icons. From the Sinai Peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia*. New York: Harry N. Abrams, inc., 1966. CIV p. 220 b. [in English].

SUMMARY

The article is based on the generalization of Ukrainian treatments in the Art Studies and observations. New methodological approaches to the studying of the meaning and significance of the Passion icons in the system of Ukrainian sacral art are applied. The existing systems of structural construction of monuments, within the complex of medieval Passion icons, are determined and classified. Their constructive and aesthetic importance in the formation of the complete image of the icon is analyzed. Patterns and principles of plot cycle construction are revealed. Iconographic and semantic evolution of Ukrainian Passion icons is considered.

Large monumental icons of 'The Passion' with the cycles of plots illustrating the most important Gospel moments of the life of Christ before his redemption sacrifice show the 'Cross Way' in detail and depict events related to the Resurrection.

A meaningful vertical connection is found out clearly in the ancient icons with the divine root cause. Attempts to give the composition a sense of grandeur and solemnity of the event are put in the spotlight by icon painters. From the numerous plots of the Passion cycle, the most significant ones are selected. According to the master's opinion, they convey the essence of the great event in the most convincing and concentrated way. Thanks to the selective use of plots, it becomes possible to place them easily on the plane of the icon board. The master approaches the depiction of these few scenes with great attention and develops carefully the composition, colour and imaginative characteristics of each of the scenes.

Often the artist providing characters with typical features, especially negative characters, builds a complex picture filled with feelings, and in some cases with distinct signs of psychologism.

Additional festive plots are always included into the Passion cycle, they are not related to the Easter cycle directly, but they are extremely important in the understanding of the theological and philosophical content of the Passion.

In the icons of the late 16th century a linear, horizontal solutions become more tangible approaching the 17th century. Here, narrative elements come to the fore, including a gradual action development, a broad advancing story about the Passion path of the Savior. A number of plots of the Easter cycle increases significantly, but the middle with the Crucifixion is becoming smaller and smaller and finally turns into a stigma which in size is not different with the others at all.

In the later icons, the stigma decision takes on a special character – the masters set themselves the task to describe the semantic conflict of the plots in detail. Sometimes substantially shrinking compositions of Easter history, icon painters reduce them into small peculiar 'frames' – miniatures. The plot action seems to flow from one hallmark to another – continuously, step by step, describing the events.

In the Ukrainian icons 'The Passion' of the end of the 15th – early 17th centuries, despite the craving for the spiritual ideals, tested for centuries, traditional iconography and artistic means, active dynamic processes have taken place. They are depicted in the variability of the general compositional and structural development, the variety of thematic programs of the Easter cycles, the peculiar figurative typology, colour solutions, an active search for means of semantics deepening and harmonization of the components of a work.

One of the typical features of the Ukrainian icons 'The Passion' of the 15th – early 17th centuries consists in the active penetration of the elements inherent in Western European art, engravings mainly, into the canonical Byzantine iconography. They are shown the most clearly in the monuments from the end of the 15th century.

Keywords: 'The Passion' icons, stamps, themes, plots, iconography, image, composition.