

УДК 75(477.83-25) Є150/154

Володимир Александрович

## **Класичні акценти у львівському малярстві першої половини XVI ст.**

Згруповано збережені в сільських церквах львівської околиці поодинокі львівські ікони першої половини XVI ст. з яскравіше вираженими формальними ознаками та елементами класичного стилю. Завдяки цьому класицизуючий напрям вперше вдалося показати як одне з окремих самостійних відгалужень місцевої школи тогочасного українського релігійного малярства в його контактах у мистецькій практиці епохи. Відзначено занепад цієї тенденції від середини століття на тлі завершальної стадії розвитку пізньосередньовічної традиції, позначеної наростанням графічного начала та лінійної стилізації. Вперше ідентифіковані класицизуючі акценти тогочасного львівського малярства потрактовано як власну історичну основу розвитку класичної складової львівської школи нового українського малярства XVII ст.

*Ключові слова:* релігійне малярство, ікони, львівське малярство першої половини XVI ст., класичні тенденції

**Volodymyr Aleksandrovych**

### **The classical accents in the Lviv painting of the first half of the XVI century**

The isolated Lviv icons of the first half of the XVI century with more pronounced formal features and elements of the classical style, preserved in rural churches of the Lviv outskirts, are grouped. Due to this, the classicizing style is shown for the first time as one of the separate branches of the local school of Ukrainian religious painting of those times in its contacts in the artistic practice of the era. The decline of this tendency from the middle of the century on the background of the finishing stage of development of the late medieval tradition, marked by the growth of graphic origin and linear stylization, has been noted. For the first time, the identified classicizing accents of Lviv art of those times is interpreted as its own historical basis for the development of the classical component of the Lviv school of the new Ukrainian painting of the XVII century.

*Keywords:* religious painting, icons, Lviv painting of the first half of the XVI century, classical tendencies

Відомості до історії львівської школи українського пізньосередньовічного малярства стали з'являтися в науковій літературі ще перед серединою XIX ст. Традицію розпочав Діонісій Зубрицький, подавши 1844 р. найпершу згадку про першого представника місцевого професійного середовища – маловідомого львівського українського маляра 1520-х рр. Андрія [1, с. 147]. Проте належні передумови для відкриття доробку львівської школи українського релігійного малярства завершальної стадії еволюції середньовічної традиції склалися щойно упродовж останніх десятиліть. Показово, що ще півстоліття тому Віра Свенціцька (1913–1992) в першому докладнішому короткому огляді українських середньовічних ікон змогла вказати тільки декілька впроваджених до літератури ще перед кінцем XIX ст. імен майстрів [2, с. 244], а з їхнього, за тогочасних українських реалій незмінно анонімного доробку, – поодинокі конкретні приклади. Малярство Львова у неї виявилось “розчиненим” серед позбавленого виразніших ознак якогось окремого явища “малярства Львівщини” [2, с. 263–267]. Засноване на історично-географічних реаліях, посталих внаслідок радикального перекроєння у новітньому часі адміністративно усталеної історично складеної культурної карти регіону, сам залучений термін виявляється далеким від справжньої географії мистецької культури пізньосередньовічної доби, надто мало здатний відображати також й автентичну картину побутування мистецької культури тогочасного Львова. Крім того, до його доробку тут віднесено чималу групу ікон, які за результатами пізніших досліджень визнано належними провінційним майстрам перемишльської традиції другої половини століття [3, с. 115]. Принципово мало відмінну картину засвідчив і написаний через майже чверть століття інший варіант огляду, де відзначено, що творчий доробок львівського осередку відповідного часу майже не зберігся. Його єдиним автентичним прикладом подана ікона Богородиці з Емануїлом з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Красів

## 2.1. Малярство. Іконографія

Миколаївського, р-ну<sup>1</sup>, необгрунтовано віднесена при цьому до першої третини XV ст. [4, с. 13, 15] Нічим не краща ситуація і в огляді середньовічних ікон на сторінках новішої багатотомної “Історії українського мистецтва”. Місто відзначене важливим центром малярської культури не тільки XV (для чого, правду кажучи, не так уже й багато підстав), а й наступного століть [5, с. 949]. На цьому виклад його слави і завершився, до спадщини осередку автор більше не відкликався. У написаній про ікони статті (з дуже скромним пошануванням енциклопедичного канону) до новішої Енциклопедії Львова для середньовічного періоду вказано тільки два конкретних приклади з XVI ст. [6, с. 530], чим картину й обмежено. У наступній статті про іконостасти слідів традиції середньовічної доби не віднайдено зовсім [7, с. 533–534].

Фактично, відкриття української малярської спадщини пізньосередньовічного Львова розпочалося – як це засвідчує і європейська історія мистецтва (хоча й, з огляду на реалії української дійсності, – при немалому запізненні) – від впровадження до наукового вжитку комплексу джерельних відомостей про задокументований персональний склад професійного середовища [3]. За ним запропоновано і перший огляд найдавніших львівських ікон [8, с. 2–9] та короткий систематичний перегляд малярської спадщини середньовічної доби [9, с. 48–65, 92–109, 116–147]. Відрадно й обнадіює, що, хоча від його публікації минуло лише декілька років, скромний фонд львівського пізньосередньовічного малярства вже встиг поповнитися окремими істотними позиціями, здатними вказати нові, давніше не зауважені (чи належно не зауважені) аспекти його історії. Розпочала цей процес ідентифікована у її львівських пов’язаннях намісна ікона Спаса на престолі ще другої половини XV ст. з церкви святого Миколая у селі Сторонна Дрогобицького р-ну – наслідування оригіналу майстра фре-

<sup>1</sup> Ця та інші ікони, місцезнаходження яких не вказано, належать до збірки Національного музею у Львові імені [митрополита] Андрея ([Шептицького]).

сок склепіння Троїцької каплиці Люблінського замку [10, с. 200–203]. На активність цього анонімного митця у Львові чи для Львова вказує єдина ідентифікована досі позиція його доробку поза фресками люблінської каплиці – намісна ікона Христа Халкітіса з церкви Різдва Богородиці в селі Старичі Яворівського р-ну [11, с. 170].

Наступним таким поповненням, значення якого здатне повернути особливу увагу, стала подвійна ікона з повторним зіставленням двох дошок із архангелом Гавриїлом та апостолом Павлом – частина правої сторони молитовного ряду з Введенської церкви в селі Старий Яричів Кам'янка-Бузького р-ну [12, № 131]. У першій публікації апостол помилково поданий як Петро [12, с. 264, 331], що не відповідає ні його місцю – праворуч (в історично усталеній незмінній структурі молитовного ряду), ні портретній характеристиці. Оскільки в укладі молитовних рядів обоє святих знаходяться власне в такому порядку, зіставлення, безперечно, первісне, хоча й немає підстав гадати, йдеться про одну, чи тільки згодом зіставлені дві різні ікони, оскільки права сторона зображення архангела та ліва – апостола виявилися обрізаними. Утворену таким способом ікону репродуковано без коментарів. Проте під багатьма оглядами вона не просто належить до виняткових позицій мистецької культури Львова, а й – за малочисельності тогочасної спадщини – здатна стати одним з найважливіших поповнень її фонду останнього часу (*іл. 1*).

Уже була нагода привернути увагу до притаманних їм класицизуючих рис у ширшому контексті еволюції релігійної мистецької культури епохи [13], що висуває старояричівське відкриття на цілком винятковій позиції серед тогочасного малярського доробку Львова. Оскільки від ряду вціліло дві постаті на згодом механічно зіставлених у єдине ціле дошках, немає змоги встановити, чи йдеться про звичне для релігійної мистецької культури українських земель зіставлення з вибраними святими, відзначене в мистецькій практиці ще від перших десятиліть XIV ст. [14, с. 1–75; 15, с. 212–221], чи про нову версію молитовного ряду з апостолами,

## 2.1. Малярство. Іконографія

поступово утверджену в мистецькій практиці упродовж першої половини XVI ст. [16, с. 429, 431] Принаймні, до фрагментарно збереженого найстаршого такого ряду з Успенської церкви у селі Торки поблизу Перемишля, тепер на території Польщі, належить аналогічна парна ікона з архангелом Михаїлом та апостолом Петром на одній дошці [17, табл. 116, № 191; 18, іл. 187; 19, с. 87].



*Іл. 1. Архангел Гавриїл та апостол Павло.  
З Введенської церкви в селі Старий Яричів*

Привертає увагу також очевидна своєрідність розташування фігур, визначена досить відмінним їх розміщенням на кожній з дощок. Архангел, навіть враховуючи втрату правої сторони основи, розташований досить вільно. Ліворуч його постать не доходить до обрамлення, праворуч, судячи зі збереженої частини зображення та вміщення вцілілого фрагменту лівого крила, вона так само мала бути віддаленою від краю. На відміну від дошки з архангелом, основа ікони апостола збереглася обрізаною ліворуч, проте права сторона вціліла й фігуру тут виразно затиснуто, що вказує на значно щільніше компонування. Розрахунок ширини підказує, що при такій тісноті постать, все-таки, мала набагато щільніше виповнювати площину основи. Таке зіставлення виразно різношироких основ має аналог серед молитовних рядів, виконаних на одній дошці. За конкретні приклади можуть послужити невеликі ряди з церков Різдва Богородиці в селі Волцнів Сокальського р-ну та Курники Яворівського р-ну з так само виразно вкороченими прикметними пропорціями постатей [12, кат. № 132, 133]. Обидва вони відтворюють один зразок й пропонують варіант Моління з сімома персонажами. В обох випадках постаті архангелів ефектно розкладено на площині за рахунок широко розставлених крил, тоді як апостоли вельми затиснуті при краях. Як видається, старояричівський фрагмент не тільки реалізує те саме співвідношення фігур, а й може бути решткою молитовного ряду саме такого складу, щоправда, зіставленого, можливо, з окремих ікон. Хоча сам фрагмент не пропонує ніяких аргументів щодо того, чи міг він мати за збереженою іконою ще й інші, чи, подібно до названих аналогів, теж належить до семифігурного ряду.

Втрата дощок від долу також немало спотворила постаті, проте безперечними сприймаються їх вкорочені, як і в згаданих молитовних рядах, приземисті пропорції, що виразно вказують на класицизуючі тенденції стилю. Зазначену вимову доповнюють також доволі широкі й навіть достатньо масивні фігури, особливо

## 2.1. Малярство. Іконографія

архангела, скромніше – немало так само масивні форми постаті апостола (архангела розкладено на площині й потрактовано з виразнішим акцентуванням площинного начала). Так повно вираженими вказані тенденції виявляються унікальними для невеликого нині львівського доробку, хоча на місцевому ґрунті вони мають цілком очевидний ширший контекст. Старшим, скромнішим репрезентантом цієї тенденції сприймається дещо давніше “Успіння” з церкви апостолів Петра і Павла в селі Йосипівка Буського р-ну – вірогідна храмова ікона церкви в сусідньому Олеську [9, с. 104–105; 12, с. 261]. Уже була нагода вказати на відтворення у ній візантійського оригіналу XIV ст. з яскраво вираженим класичними тенденціями [9, с. 104]. Їх об’єднує також характерний відтінок кольору вбрання апостола та окремих апостолів “Успіння”. Старояричівський майстер продовжує ту ж лінію розвитку, посилюючи акценти класичного складу, насамперед у пропорціях, в йосипівській іконі немало видовжених при незмінно вузьких фігурах. Тому в еволюції традиції старояричівського маляра випадало би сприймати безпосереднім продовжувачем майстра гаданої олеської храмової ікони. Зі свого боку, зі старояричівським молитовним рядом пов’язаний автор “Нерукотворного образу” з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Повергів Миколаївського р-ну (Львівський музей історії релігії) [9, с. 128–129; 20, с. 17] із епістилію з зіставленням вибраних сюжетів, з якого вціліло ще також парне зіставлення святого Георгія Змієборця та Богоявлення [21, с. 128, 129, 139, 140]. Класичний слід в останньому виявлено як у прикметних вкорочених пропорціях постатей, так і в унікальному для української іконографії сюжету ще пізньоелліністичного походження зображенні німфи джерела Йордану з глечиком у руках [9, с. 136–137; 21, с. 128]. Серед львівської спадщини прикметний колористичний аспект фіолетового пурпуру відповідної групи ікон продовжено і у малярських композиціях молодших царських врат середини століття з Успенської церкви в селі Домажир Яворівського р-ну [22, № 3, с. 49–53].

Ще один приклад класичного складу традицій у скромній львівській спадщині першої половини століття зберегла безпосередньо, ніби, не пов'язана із зазначеними ікона святої великомучениці Параскеви з церкви в селі Старичі [12, кат. № 115; 17, № 185; 23, с. 78; 24, с. 53, іл. 8]. Моделювання лику, пропорції фігури, спосіб трактування поверхні тканини червоного мафорію тонкими чорними лініями та висвітлень заломів туніки на правому коліні нагадують зображення старояричівського архангела, що здатне вказати на можливий тісніший їх взаємозв'язок (*ил. 2*). Рідкісний уклад складок мафорію, скріплених на грудях біля шиї чималою круглою брошкою, відкликається до давньої рідко стосованої схеми, поміж української спадщини зафіксованої ще в провінційній іконі початку XVII ст. з церкви святих Кузьми і Дем'яна в селі Котань, тепер на території Польщі (Музей-замок у Ланьцуті) [25, с. 78]. Голова на характерному тонкому карку разом з покатими плечима здатна відсилати до традиції другої половини XIV ст., відображеної, зокрема, “Святою великомученицею Параскевою зі сценами історії” в одній з церков у селі Кульчиці Старосамбірського р-ну (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького) [10, с. 11; 16, с. 430; 26, с. 15].

Розглянуті львівські ікони першої половини XVI ст. формують досить цілісну групу малярської спадщини з достатньо особливим місцем серед доробку середовища. Обмежений фонд тогочасного місцевого малярства засвідчує переплетення доволі різнорідних тенденцій. На жаль, нічого для глибшого розуміння цього явища не здатен запропонувати все ще надто обмежений фонд писемних відомостей до історії професійного середовища. Через їх цілковиту відсутність до самого кінця XV ст. [3, с. 84; 12, с. 84–85] неможливо також ствердити, наскільки такий стан здатний виступити відображенням давнішої традиції, оскільки від неї досі ідентифіковано винятково декілька розрізаних ікон. Найстарші з-поміж них співвіднесено з майстрами, які наприкінці XIV – у першій третині XV ст. мали на замовлення короля Владислава II





*Гл. 2. Великомучениця Параскева.  
З церкви Різдва Богородиці в селі Старичі*

Ягайла розмалювати на території Польщі групу костьолів. Очевидно, вони ж оздобили і каплиці Високого та Низького замків у Львові, що й пояснює збереження ікон аналогічної стилістики чи їх реплік в сільських церквах львівської околиці [8, с. 4; 27, с. 281; 28, с. 913–914]. Тільки загальнотеоретичні розмірковування та поодинокі (встановлені досі) виразні відкликання до давніших взірців слугують реальною підставою для ствердження продовження попередньої традиції. Якоюсь мірою відзначену різномірність можна пояснити через чинність у місті упродовж другої чверті століття, відколи професійне середовище виявляється задокументованим дещо докладніше, активнішою групи майстрів. На жаль, не віднайдено відомостей стосовно їхнього походження, як і, за відсутності репрезентативного набору давнішої малярської спадщини не піддається ідентифікації родовід засвідченої їх творчістю традиції. Тільки актуально зазначена різномірність співвіднесеного з середовищем доробку здатна засвідчити переплетення на місцевому ґрунті різних тенденцій та орієнтацій, серед яких зазначений класицизм виявляється наступною для свого часу виразніше відображеною течією після групи гаданих львівських готизуючих ікон початку століття [9, с. 96–101], все ще ретельніше не опрацьованих. Від середини століття, з утвердженням стилістики завершального періоду еволюції середньовічної традиції, обидві виражені в названих групах ікон тенденції пішли на спад й практика другої половини століття не пропонує істотніших виявів відкликання до них [9, с. 98].

Після тривалої перерви класичні акценти у доробку львівської школи українського малярства знову зазначаються уже тільки з початком нового століття, за умов раннього етапу творення нової мистецької системи XVII–XVIII ст. Класичне наповнення виразно присутнє у центральній пам'ятці раннього етапу еволюції нового львівського малярства – ансамблеві ікон П'ятницької церкви у Львові [29, с. 109–110, 124]. Винятково на цій основі визрів найвизначніший львівський український маляр XVII ст.

## 2.1. Малярство. Іконографія

Микола Мороховський Петрахович († після 23 березня 1666), творчість якого стала безперечною вершиною нового львівського малярства XVII ст. [30, с. 2–19] Тому присутність класичного начала, як це завжди було в історії європейської мистецької культури, сприймається однією з важливих складових того процесу синтезу, результатом якого стало утвердження на місцевому ґрунті наступного варіанту національної мистецької традиції Нової доби.

Ця визначальна для мистецької практики першої половини XVII ст. класично зорієнтована течія, за давнішого стану відкриття і засвоєння малярської спадщини середньовічного Львова, досі сприймалася без попередження на місцевому ґрунті, ніби не закоріненою у власній давнішій традиції. Новоідентифіковані класичні акценти львівського малярства першої половини XVI ст. вперше дають приклад все ще надто мало відомого власного підґрунтя (за давнішої обізнаності з мистецькою культурою міста відповідного часу не зауваженого зовсім), яке передувало класичному в його характері та основах на визначальному для традиції напрямі розквітові малярської культури українського Львова XVII ст.

1. Zubrycki D. Kronika miasta Lwowa. Lwów, 1844. 496 s.

2. Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть // Історія українського мистецтва: у 6 т. Київ, 1967. Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. С. 208–274.

3. Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). Львів, 2000. 312 с.

4. Свенціцька В. І Українське малярство XIV–XVI століть // Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. С. 7–19.

5. Пуцко В. Іконопис // Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ, 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. С. 925–950.

6. Сидор О. Іконопис // Енциклопедія Львова. Львів, 2008. Т. 2. С. 530–533.

7. Сидор О. Іконостаси // Енциклопедія Львова. Львів, 2008. Т. 2. С. 533–537.

8. Александрович В. Найдавніші львівські ікони кінця XIV–XV століть // Пам'ятки України: історія та культура. 2013. № 8. С. 2–9.

9. Александрович В. Дар Львова. Львів, 2014. Вип. 1: Мистецтво XIII–XVI століть. 194 с.

10. Александрович В. Ікони Покрову Богородиці з доробку “п’ятницької майстерні” // Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2009, 2010. Львів, 2015. С. 153–202.

11. Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці Люблінського замку. Нові аспекти малярської культури українсько-польського суміжжя // Пам'ятки України: історія та культура. 1995. № 3. С. 168–173.

12. Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Київ, 2014. 348 с.

13. Александрович В. Що з науки Гомера не засвоюється навіть через три тисячі років... [рец. на кн.] Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. Київ, 2014. 348 с., іл. // Княжа доба: історія і культура. Львів, 2017. Вип. 11: Княжий Львів / відп. ред. В. Александрович (друкується).

14. Александрович В. Ікони першої половини XIV століття “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” з церкви святої Параскеви у Даляві // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1998. Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. С. 41–75.

15. Александрович В. Тур’ївська ікона святого великомученика Георгія з “Моління” // Київська Церква. 2001. Ч. 2–3(13–14). С. 212–221.

16. Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. Київ, 2001. Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. С. 425–446.

17. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1929. XVIII с., 141 табл.

18. Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. Філядельфія, 1973. 212 с., іл.

19. Александрович В. Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв’язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття) // Вісник Львівського університету. Серія Історична. Львів, 2000. Вип. 35–36. С. 76–98.

## 2.1. Малярство. Іконографія

20. Скарби Львівського музею історії релігії / упоряд. Світлана Тимків. Львів, 2015.

21. Александрович В. Українські пізньосередньовічні епістилії з вибраними сюжетами // Збірник матеріалів X Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, м. Львів, 23 листопада 2017 р. Львів, 2017. С. 122–143.

22. Царські врата українських іконостасів: альбом / упоряд. Ю. Юркевич. Львів, 2012. 386 с.

23. Свенціцкий І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1928. 100 с.

24. Жишкович В. Іконографія образу “Св. Параскеви П’ятниці” в українській іконі XIV – початку XVI століть // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності): наук. зб. Львів; Рудно, 2005. Вип. 3: Матеріали III Міжнародної наукової конференції, м. Львів–Рудно, 25–26 травня 2005 р. С. 46–53.

25. Unter deinen Schutz... Ikonen vom 15. Bis 18. Jahrhundert aus den polnischen Karpaten. Kraków, 2005.

26. Львівська галерея мистецтв. Львів, 2006.

27. Aleksandrowycz W. Przemycki ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Łańcut, 2004. Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. S. 261–291.

28. Александрович В. Монументальне малярство // Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ, 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. С. 904–924.

29. Александрович В. Іконостас П’ятницької церкви у Львові // Львів: історичні нариси. Львів, 1996. С. 103–144.

30. Александрович В. Микола Мороховський Петрахович (Вершина львівського малярства XVII століття) // Пам’ятки України: історія та культура. 2015. № 1. С. 2–19.