



УКРАЇНСЬКА ІКОНА
XII—XVIII сторіччя

КНИГА ЦЯ ВИДАНА ЗАХОДАМИ СОЮЗУ УКРАЇНЦІВ КАТОЛИКІВ АМЕРИКИ «ПРОВІДІННЯ» В ФІЛЯДЕЛЬФІЇ ДЛЯ ВІДЗНАЧЕННЯ СВОГО ШІСТДЕСЯТРІЧЧЯ. У СВОЇЙ ДІЯЛЬНОСТІ СОЮЗ ОДНИМ З ГОЛОВНИХ СВОЇХ ЗАВДАНЬ УВАЖАВ ЗБЕРЕЖЕННЯ І ДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ СХІДНОГО ОБРЯДУ ТА ТІСНО З НИМ ПОВ'ЯЗАНОГО МИСТЕЦТВА. МЕТА ЦІЄЇ КНИГИ — ПОКАЗАТИ НАЙКРАЩИЙ ВІЯВ ТОГО МИСТЕЦТВА — СВЯТУ ІКОНУ, В МІСТИЧНОМУ І СИМВОЛІЧНОМУ ЗМІСТІ І ФОРМАХ ЯКОЇ ВІДБИЛАСЯ ДУША УКРАЇНСЬКОЇ ЛЮДИНИ. ПІЗНАННЮ ЦІЄЇ ІКОНИ В ЇЇ ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ, ЯК ДУХОВОГО І КУЛЬТУРНОГО ЯВИЩА, САМЕ Ї ПРИЗНАЧЕНА ЦЯ КНИГА.

УКРАЇНСЬКА ІКОНА

12—18 СТОРІЧЧЯ

З 24 кольоровими і 193 чорнобілими ілюстраціями

Написав Святослав Гординський

Видавництво «ПРОВИДІННЯ» Філадельфія 1973

Фотодорадники:

Богдан Загайкевич, Володимир Грицин

Союз Українців Католиків в Америці «ПРОВИДІННЯ»
Філядельфія, Па.

Всі права застережені

Library of Congress Catalog Card Number: 73—82556
diasporiana.org.ua Project

Printed by Gebr. Parcus KG, Munich, West Germany

Потреба такого видання, як це, назріла вже давно. Не зважаючи на порівняно величезний матеріал ікон, що збереглися особливо на західно-українських землях, досі немає окремого видання про них. Окремі розділи про них в історіях українського мистецтва й енциклопедіях та видання присвячені поодиноким періодам чи школам не спроможні заступити однієї книжки, в якій були б зібрані і зілюстровані найважливіші твори української іконографії.

На брак такого видання причинилася сама політична ситуація на українських землях. Після I світової війни вони були поділені між СРСР, Польщу, Чехословаччину і Румунію, що утруднювало, а то й робило неможливим критично-наукове дослідження українського мистецтва, в основі однакового на всіх тих заселених українцями територіях. Крім цього слід пригадати, що в УРСР антирелігійна пропаганда, поборювала і нищила релігійне мистецтво, а сама ікона до половини 50-их років була фактично зовсім вилучена з українського мистецтва. Після II світової війни, коли українські землі майже повністю знайшлися в межах УРСР, найбагатші фонди української ікони були замкнуті в різних складниках і фактично недоступні для огляду і вивчення.

Досі немає бодай загального списку й історії найважливіших українських ікон, де було б подано час і місце їх створення, розміри і стан збереження, не кажучи про фотографічну метрику кожної ікони. З цього погляду куди краще поставлена справа в Росії, Болгарії, Румунії, Югославії, Польщі, Чехословаччині та інших країнах, де цю роботу вже виконано й опубліковано численні монографії ікони мовами тих країн та західно-європейськими. Українським мистецтвознавцям в Україні такого видання здійснити досі не вдалося, хоч спроби в тому напрямі були.

Автор цієї праці користується тут власними дослідженнями над українською іконою у львівських музеях до 1943 року та зв'язками з визначними її знавцями Іларіоном Свенціцьким, Михайлом Драганом і Львом Гецом. З того часу походить теж кілька десятків знімків ікон, що тут репродуковані вперше і що, сподіваємося, викличуть чималий інтерес серед дослідників і в широких колах любителів мистецької ікони. Наш первісний матеріал був пізніше доповнений іншими знімками ікон та репродукціями з різних видань.

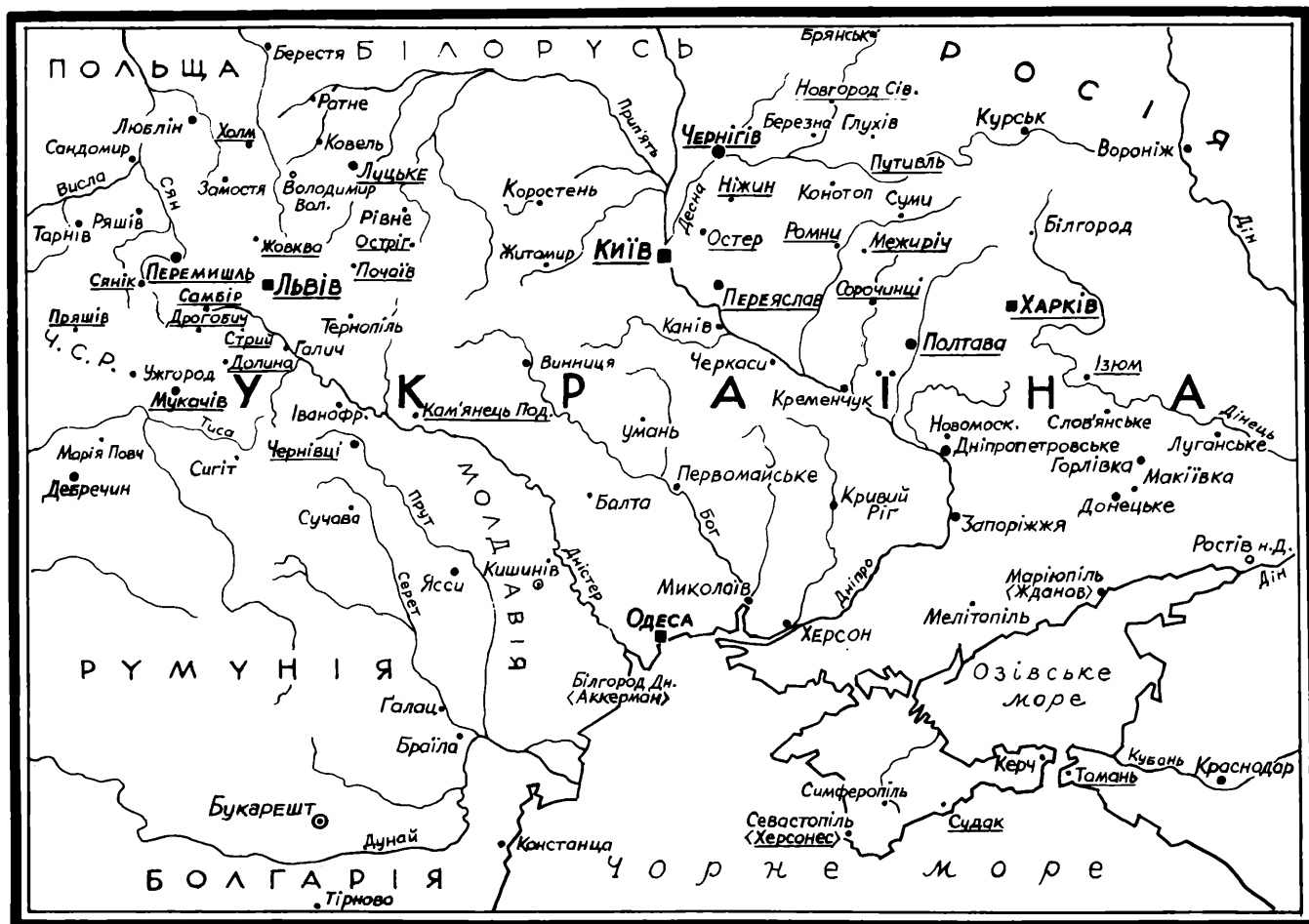
Побіч загального інтересу, що його являє українська ікона на тлі ікони східно-європейської, це видання важливе і з погляду самого українського мистецтва нашої доби. В ньому діє видатне явище мо-

дерного мистецтва — українська неовізантійська школа, яка відродила українське релігійне мистецтво з того занепаду, в який воно попало, разом з усім світовим мистецтвом, у 19 сторіччі. Започаткована була ця школа ще в I десятиріччі нашої доби мистцем і теоретиком Михайлом Бойчуком, який поєднав принципи візантійського мистецтва з модерними стилями та виступ якого, разом з його учнями, в паризькому «Сальоні незалежних» 1911 року прихильно відмітив ідейний батько модерних стилів Гійом Аполлінер. Ця школа, що проявила себе в останньому чвертьсторіччі також в ЗСА і Канаді, варта вже окремої обширної студії, проте ми її не включили до цієї книги передусім тому, щоб не розбивати того історично цілісного періоду, що його творить українська ікона 12—18 сторіч. Мистецтво тієї доби є доброю вихідною точкою для дальших пошуків у безмежно багатому світі ікони, яка, як кожне добре мистецтво, не старіється. На це вказує незвичайний в останніх десятиріччях зріст зацікавлення іконою в усьому світі.

Українська ікона, створена саме в половині тієї історичної магістралі, яка від Середземномор'я веде на північ, виявляє чимало проблем, від релігійно-духових до соціо-культурних, без пізнання яких немає справжнього розуміння мистецьких і взагалі культурних процесів Східної Європи. Завдання цієї праці не тільки показати прегарні зразки давнього українського мистецтва, але й точніше визначити його місце в колі подібних мистецтв інших народів, що всі разом через постійні виміни і взаємовпливи створили той глибокий і чарівний світ ікони, який ми нині так подивляємо.

Ця книжка завдячує свою появу Союзові Українців Католиків в Америці «Провидіння» і з'єднаній з ним Фундації Кир Сотера Ортинського, ЧСВВ, в Філадельфії. Автор вдячний усім, що допомогли йому здійснити це видання, за яким, він сподівається, прийдуть ще інші, що дозволять ще краще пізнати багатство українського мистецтва та тих творчих сил, що його одуховлювали.

С. Г.



Україна і сумесні країни. Сучасні кордони не зазначені, в 12—18 ст. вони були інші. Важливі осередки українського іконопису підкреслені.

I. ІКОНА І ЇЇ ПОЧАТКИ

Назва *ікона* походить від грецького «ейкон» і має властиво два значення: образ узагалі і релігійний образ на дошці. Нас цікавить ікона в цьому другому значенні. Ніякі ікони з перших сторіч християнства до нас не дійшли і немає фактичного матеріалу довести, що такі існували. За легендою, вони були вже за часів Ісуса Христа і євангеліст Лука вважався першим іконописцем, творцем ікони Богоматері типу Одігітрії-Провідниці, яка однак є явно пізнішого походження. Все ж Евзебій, єпископ Кесарії в Каппадокії (в теперішній Туреччині) напереломі 3—4 вв. писав, що він бачив чимало старих зображень Спасителя й апостолів з попередніх сторіч. Але ніякого матеріалу щодо цього не маємо.

Факт того, що найстарші ікони до нашого часу не збереглися, можна пояснити не тільки нетривкістю матеріалу, з якого вони були виконані, але й тим, що ранні християни самі не мали виробленого погляду щодо святих образів. Старий завіт узагалі забороняв будь які людські, а ще більше святі зображення, тому, що подібні зображення були почитувані поганськими релігіями. Через те, що почитання ікон легко було уподібнити до ідолопоклонства, раннє християнство воліло оперувати радше символами (хрест, риба, агнець, монограми), як реальними образами людської постаті. Проте, всупереч Старому завітові, нова християнська релігія оперлася на догми, що Христос прийняв людську подобу і став Богочоловіком, отже через те ця людська істота Христа може бути передавана образом. Це й лягло в основу християнського мистецтва, яке вважало, що Христос об'явив нам не тільки своє Слово, але й свій Образ. Теоретично цю проблему розробили святі Отці Церкви — Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Нісський і Йоанн Золотоустий.

Здавалося, що після установлення християнства як державної релігії цісарем Константином та після блискучих творів візантійського будівництва і мозаїки в Царгороді, Солуні й Равенні, мистецтво буде далі розвиватися без перешкод. Так однак не було. Сильний рух іконоборців («поборників ікони») проти почитання ікони, в рр. 726—842, базувався на переконанні, що єдиним образом Христа є Євхаристія. В ім'я своїх переконань іконоборці знищили багато мистецьких творів, серед яких напевно чимало було первовзорами раннього релігійного мистецтва.

VII Вселенський Собор у Нікеї, що відбувся 747 р. в самому розгарі боротьби з іконоборцями, був тим, що найосновніше визначив істоту релігійного малярства — ікони. Базуючись на філософічному вченні

свв. Теодора Студита і Йоанна з Дамаску, собор поклав в основу ікони догму про Христове Богочоловіцтво. Бувши народжений від Богоматері, Христос став носієм матірнього образу. Інший погляд, на думку собору, був би запереченням волі Бога-Отця, який створив Христа в людській подобі для спасення роду людського. При почитанні ікони віддана їй пошана переноситься на зображену на іконі особу.

Вироблення певних канонічних типів ікон зобов'язувало мистців відтворювати якомога близько освячений первовзір. Відхід від того первовзору уважався таким самим гріхом, як самовільна зміна слів у святих писаннях, бо вся праця іконописця мала йти на прославлення Бога. Тому теж ікони не були підписувані їх творцями, бо підпис грішної людини не був гідний стояти побіч святої монограми, яка була інтегральною частиною ікони. А проте ікон не можна вважати тільки копіями первовзорів, лише своєрідними репліками (повтореннями), де мистець у межах канону висловляв власними формальними засобами свої релігійні й естетичні почування.

Так в основному установилася ікона як окремий тип релігійного мистецтва. Від 10—11 ст. вона почала поширюватися й на Сході Європи — на Балканах, Київській Русі, Новгороді й землях пізнішої Московщини. З'ясувати цей розвиток іконографічного мистецтва на території України, описати й зілюструвати чільні його пам'ятки, своєрідні риси, що дають українській іконі окреме місце у великій родині візантійської іконографії — оце наше завдання. Та вперед треба ще спинитися над іконою з погляду технічного і з'ясувати матеріал та засоби її виконання. Це потрібне для кращого розуміння самої істоти ікони.

II. ЯК ТВОРИТЬСЯ ІКОНА

Ікона різниться від інших типів малярства, зокрема релігійного, тим, що вона не зв'язана з своїм приміщенням, так як фреска і мозаїка. Хоч ікона теж може бути намальована прямо на стіні, все ж прийнято вважати за ікону образ переносного типу, намальований на дошці-таблиці спеціальними фарбами. В старовині були ще ікони виконані мозаїкою або енкавстиком — фарбами змішаними з гарячим воском; були теж ікони різьблені рельєфом на кості й дереві, виливані в бронзі, виконані емаллю, гаптовані тощо. Ці техніки спорадично використовувалися й у новіших часах, проте найпоширенішою технікою, якою мальовано ікони, була темпера, яку пізно і не зовсім вдало витіснило малярство олійне.

Добра ікона вимагає дуже дбайливого підбору і приготування матеріалу, на якому виконується образ. Дерево добирається доброї якості, прородно висушене і без сучків, звичайно липа, тополя, вільха, береза, сосна, а на південному Сході кипарис. Дошка звичайно груба 3—4 см. Щоб запобігти вигинів дошки, ззаду дошки вижолюбловали рівці, в які запускали з боків дві шпуги з сильного дерева (дуба), а часом ще й третю з боку супротивного. В галицькій іконі бувають звичайно дві шпуги, запущені з одного боку. На лицевому боці дошки, де мальовано ікону, вижолюблювано невелике заглиблення, зване *ковчезом*, що творило наче охоронну раму навколо образу. В галицьких іконах ця рама звичайно 3 см. широка, в грецьких і московських двічі-тричі ширша. На ковчезу ікони вишкребувало шилом або цвяхом перехресні рівці, на те, щоб накладене тло краще трималося дошки. Після цього дошку заліплювали полотном і ґрунтували кількакратно тонкими покладами *левкасу* — мішанини крейди або алябастру з риб'ячим клеєм (пізніше желатиною). За кожним покладом тло вигладжувало, аж отримана поверхня ставала зовсім рівна і гладка.

Є ікони, на яких узагалі немає полотна, або ж воно апліковане тільки на певних частинах дошки. Це була скомплікована справа, особливо в іконах галицької школи 16—17 вв., де спочатку авреолі, а згодом усе тло бувало різьблене перехресними квадратними або ромбічними взорами з розетками і по тому золочене або сріблене. Пізніше, в добі барокко, такі взори переходили в квітисті орнаменти, вириті в тлі. Крім прямого вирізування в дошці, такі орнаменти почали згодом робити апліковані, витискаючи їх у грубо накладеній заправі. Ці орнаменти тла дуже притаманна риса саме галицької ікони, і вони рідко коли трапляються в іконах інших народів. Зате галицька ікона оминала металеві орнаментальні покриття, такі типові для балканських чи московських ікон. Причиною тут була не так більша коштовність металю, як наявність широко розвиненого різьбярства в дереві, а також причини порядку естетичного, бо ікона з однорідного матеріалу була більш суцільним мистецьким твором.

Вийняток творить тут тільки певна кількість спеціально почитуваних ікон, які оздоблено дорогими металевими окуттями («ризами»), залишаючи відкритими тільки обличчя і руки. Ці окуття були звичайно з іншої, пізнішої, доби і не є інтегральною частиною ікон, як мистецьких творів.

На приготованому ґрунті рисунок виконувався вуглем, або, коли маляр мав попередньо приготований рисунок на папері (т. зв. *перевід*), переводився

гострою голкою. Такі лінії-риси можна помітити на численних іконах. Проте на Україні малярі здебільшого працювали без готових переводів, які завжди були ознакою масової чи серійної продукції.

Золочення виконувалося перед малюванням, через те, що тонке золото часто приліплялося до фарби. Саме малювання відбувалося яйцевою темперою. Для цього вживано тільки жовтка (фарба з білком тріскає), змішаного наполовину з водою та з додатком кількох крапель оцту для довшого консервування яйця. Цю емульсію розтирали з порошковими фарбами, особливо мінеральними, які найтриваліші. Сюди входили передусім охри, сієни, умбри і зелена земля. Такі фарби швидко підсихали і мали блідоматовий вигляд. Мистець покривав образ кількаторазно рівними верствами фарби, йдучи від темних до ясних тонів, обводив лінії обрису, а накінці оживляв усе *білилами*. Це був дуже характерний засіб оживлення поверхні ікони. Білила були різної ясної, а то й чистої білої фарби, і мистець клав тонкі штрихи на місцях, які хотів спеціально зробити пластичними — на чолі, носі, під очима, на складках одягу й архітектурі.

Закінчений образ висихав і його покривали *олифою*, своєрідним верніксом, складеним з перевареної льняної олії з додатком кристалічних живиць. Така олифа насичувала бліді фарби темпер, надавала їм опуклості й глибини, й одночасно захороняла ікону від атмосферичних змін і пороку. На тій олифі впродовж довгих років осідав згар свічок, кадильний дим і звичайний пил, тож ікони згодом темніли, часом ставали аж чорні. Хоч такі почорнілі ікони здавна підчищували розчинами оцту й амоньяку, щойно в нашому сторіччі знайдено хемічні засоби цілковитого відчищення старих ікон, завдяки чому вони заблиски знову всією силою і свіжістю своїх первісних фарб. Власне, причиною недоцінки, а то й повного незрозуміння ікони давнішими мистецтвознавцями була та одноформна потемніла полива на поверхні ікони, яка робила її твором без індивідуального виразу. Тому новітня реставрація ікони стала справжньою подією і привернула світовому мистецтву один з його великих і призабутих стилів.

Ще далеко до офіційного прийняття християнства на Русі, на Причорномор'ї були християнські громади, і візантійські письменники 4 віку писали про «Скитію» як країну, вже обпалену полум'ям віри. І коли VII Нікейський собор як одну з головних своїх тем мав справу почитання ікони, то в тому соборі брав теж участь єп. Стефан з Сурожу (Судаку), а півтора сторіччя до хрещення Києва слов'янський

апостол св. Кирило бачив у Херсонесі св. Письмо написане «руськими письменами». Все це показує, що християнство, а з ним і ікона мали своє коріння на Україні ще в глибині першого тисячоліття нашої ери. Хоч самі ікони з тієї доби до нас не дійшли (за винятком мідяних енкалпійонів), важливо знати, що на території України також творилося ранньохристиянське мистецтво.

III. ІКОНА КНЯЖОЇ ДОБИ

Київська держава, очолена князем Володимиром Великим, прийняла 988 р. грецьку віру, а за нею й тісно пов'язане обрядом візантійське мистецтво. В Києві це мистецтво впродовж 11—12 ст. перейшло своєрідну еволюцію, зльокалізувалося і частинно позбулося свого грецького характеру та, своєю чергою, почало впливати на терени свого політичного і культурного засягу, не тільки на Галичину й Волинь, але й на землі Новгороду, Суздаля і Ярославля. Тут характерно зазначити, що мистецькі твори приходили до Києва не тільки з самої Візантії (Царгороду), а й з уже раніше християнського Криму. Літописець згадує, що першу кам'яну церкву Києва, Десятинну, збудовали грецькі майстри, але князь прикрасив її іконами, які разом з церковною утварю і хрестами доручив привезти з Корсуня (Херсонесу). В християнській Русі ікони стали предметом загального почитання, ними прикрашали не тільки церкви, кам'яні і дерев'яні, а й княжі хорони та доми населення. Їх ставили на міських воротах і брали з собою у воєнні походи. Літописи, нотуючи різні історичні факти, віддають широке місце таким справам, як поставлення, дарування чи перенесення якоїсь ікони, і зв'язані з ними події розглядають як акти державної важности. Влада князя була не раз так тісно зв'язана з якоюсь іконою, що та ставала своєрідною державною емблемою, палладіумом народу. Не раз за такі ікони йшла боротьба між князями, вони теж ставали цінною воєнною здобиччю.

Приїзд грецьких іконописців і привіз ікон згадується не раз у джерелах доби, але в Києві паралельно вирости й власні мистецькі сили. Таким був Аліпій, чернець Києво-Печерського монастиря. Його творчість припадала на кінець 11 і початок 12 сторіччя (помер 1114 р.). Сам він, як пише монастирський літопис, учився в греків та вже самостійно оздобив своїми мозаїками величавий собор Успіння Києво-Печерської лаври. Він уважався найвидатнішим мистцем доби і його життєпис у згаданій монастирській хроніці оповитий легендами: наприклад, ангел допомагав йому в роботі і він упродовж

кількох годин міг намалювати і позолотити ікону. Князь Володимир Мономах придбав у нього велику ікону Богоматері і подарував її ним уфундованій церкві Богородиці в Ростові; славетна ікона «Велика Панагія», відкрита 1919 р., дуже можливо, є твором Аліпія.

На жаль, в Україні, що посідає світово відомі мозаїки і фрески княжої доби, тогочасні ікони майже не збереглися. Вони загинули в безчисленних війнах і пожежах того Марсового поля, що ним, на межі переходу з Азії в Європу, була територія України. Що не згоріло, стало предметом грабежу політичних противників Києва, згадати б зруйнування Києва князем Мстиславом, сином Андрія Боголюбського з Володимира над Клязьмою, 1168 року. Літописець згадує, що між його здобиччю з пограбованого Києва були й ікони. Ще раніше князь Андрій вивіз силою з церкви у Вишгороді біля Києва грецьку ікону Богоматері і перевіз її до Володимира. Це було 1155 року. Згодом ця ікона була перенесена до Москви і стала там реліквією Московської Православної Церкви.

Ще донедавна історик мистецтва, пишучи про ікони Київської Русі, міг тільки повторяти історичні джерела і спекулювати, що ікона тієї доби мусіла бути подібна до збережених творів настінного малярства. Фактів у руках мав він зовсім обмаль, а ряд почитуваних ікон Богоматері, що, за легендою, мали походити з княжої доби або й ще раніше, був неперевірений науковою і мистецько-стильовою експертизою. Сьогодні цей обрій значно поширився, що було заслугою передусім самих російських мистецтвознавців, які звернули увагу на те, що низка найстаріших ікон у російських збірках стильово надто зв'язана з мозаїкою, якої ні Новгород, ні Суздаль, ні Москва не мали. Це привело до повернення київській школі ряду творів, між ними «Великої Панагії», ікони св. Димитрія Солунського, св. Миколая, Устюзького Благовіщення та ін.

Сьогодні до київської іконографічної школи можна віднести такі твори:

1. Вишгородська Богоматір (іл. 1), може найславетніше в світовому малярстві зображення Богоматері, фактично є твором грецького мистецтва, привезеним 1134 р. з Царгороду до Вишгорода біля Києва. Ікона ця постала на замовлення з Києва, тому теж імовірно відбила естетичні смаки київського замовця. Як згадано, 1155 р. її забрано до Володимира, де вона отримала назву «Владимірської», яку, до речі, в західному світі часто плутають з кн. Володимиром. Від 1480 р. ікона знаходилася в московському Кремлі, а після революції зберігається в Третьяковській галерії

в Москві. Ікона була кілька разів реставрована і перемальовувана; з первісного, початку 12 ст. малярства, збереглися тільки обидва обличчя і невеликі скравки тла.

Ікона ця здавна отримала назву «Умилення», що означає «ніжність». Справді, основним у цій іконі є ніжне, любовне, а водночас тривожне відношення двох облич, Богоматері і Дитяти. Власне, ця психологічна глибина твору викликала сумніви в деяких дослідників щодо старовинності цієї ікони. Так, наприклад, Володимир Залозецький думав, що такі одуховлені обличчя не були можливі в 12 сторіччі і рад був віднести цей твір до новішої доби, до 14 в.

2. Велика Панагія, згідно з найновішими дослідженнями, є, дуже можливо, твором Аліпія (іл. 2, 25). З літопису знаємо, що князь Володимир Мономах подарував ікону Богоматері, придбану в Аліпія, церкві в Ростові. У 18 ст. ростовська митрополія була перенесена до Ярославля, де ікона була знайдена в старій ризниці і приписана ярославської школі 13 ст. Тим часом, ярославська школа ніяких стильово подібних творів не мала, тоді як Панагія має всі риси монументального малярства, притаманні саме школі київській. За авторством Аліпія промовляє безперечно старовинність ікони та історичні дані. Крім цього тип Богоматері-Оранти був характерною прикметою саме київських церков — Десятинної, св. Софії, Успенського собору Києво-Печерської лаври і Михайлівського Золотоверхого собору, мозаїки якого деякі дослідники теж приписують Аліпієві. Стильово, ця ікона подібна до мозаїчних зображень, проте за київською школою промовляє найбільш мистецька дозрілість цього твору. В 11—12 ст. у візантійському мистецтві виробився своєрідний класичний стиль, у якому було намагання зберегти античні пропорції, а водночас надати рухам постатей ритмічного звучання. Все підчинено законам форми, що викликало деяку схематизацію і абстрактну стилізовану лінію, але водночас обличчя стали одухотворені гармонійністю своїх рис. Велику роль почала грати барва, фігури подані на плоскому, позачасовому тлі і дбайливо підібрано гармонійне зіставлення насичених кольорів. Всі ці риси класичного візантійського стилю, перебрані київським мистецтвом, знаходимо і в іконі «Велика Панагія». Ця монументальних розмірів ікона (194 см. висока) була розчищена 1925 р. з-під пізніших замалювань і тепер знаходиться в Третьяковській галерії в Москві.

3. Св. Дмитрій Солунський, ікона, що знаходилася в церкві в м. Дмитрові, походить з 12 ст. Відчищена 1923 р., теж знаходиться в Третьяковській галерії (іл. 26). Святий зображений у традиційній позі

князя на троні, і деякі дослідники раді бачити в цій іконі портрет кн. Всеволода, що мав хресне ім'я Дмитра. Стильово, ікона має ті самі риси, що були відмічені при «Великій Панагії».

4. Дуже популярним святим київської доби був св. Миколай, якому присвячувано численні ікони. Одна з них збереглася з 12 ст., з додатковими малими постатями святих, домальованих на берегах ікони пізніше (іл. 27). Інша ікона звалася «Св. Миколою Мокрим», ця назва виникла, згідно з літописним переданням, на основі легенди про те, що св. Микола вирятував дитину, яка втопилася під час бурі в Дніпрі. Батьки знайшли втоплену дитину в церкві під іконою Святого. Одну ікону цього типу, що раніше знаходилася в соборі св. Софії в Києві, має тепер Українська Автокефальна Православна Церква в екзилі. Згідно з дослідженням Ол. Повстенка в його монографії про Київську св. Софію, ця ікона може бути датована не пізніше 14 ст. Однак вона вся покрита металевою оздобною ризою з 1840 р., яка не дає змоги розглянути саму ікону. Вона має безперечно елементи старовинності, але мусить бути ще докладно простудіована.

5. Ікона «Успіння Богоматері», початки якої традиційно зв'язують із заснування Успенського собору Києво-Печерської лаври 1073 р., також належить до цієї групи. Однак ми не знаємо, як ця ікона виглядала в своїй оригінальній формі, бо вона дійшла до нас у пізніших, з 17—18 ст. копіях.

6. Печерська Богоматір — ікона, що постала вже після татарської навали, датована 2-ою пол. 13 сторіччя (іл. 29). Проте ця ікона безперечно базована на якомусь зображенні, що раніше постало в Києво-Печерській лаврі; подібне зображення на стіні церкви за престолом згадане в Печерському Патерику. 1288 р. вел. князь Чернігівський Роман-Михайло, що жив у Брянську, захворував на очі і послав до Києва за чудотворною іконою Печерської Богоматері. Ікону скопійовано і відома нам ікона це власне ця копія (за назвою брянського монастиря, її називають також «Свінською»). Богоматір зображена з малим Ісусом на престолі, тип цей відомий з ранньохристиянських ікон (монастир св. Катерини на Синаї, ікона 6 в.). Св. Антоній помер 1073 р., св. Теодосій — 1074 р., отже, ще за життя Аліпія, тому їх постаті на цій іконі це, можливо, їх портрети. Ця композиція Печерської Богоматері була на Україні дуже популярна і часто повторювана, згадати б цей образ на стіні дерев'яної церкви в Потеличі з 17 ст. Сьогодні ікона зберігається теж у Третьяковській галерії в Москві.

7. Ігорівська Богоматір, ікона з 13 ст., зберігалася в Києво-Печерській лаврі і під час останньої війни

звідти зникла (іл. 28). Це була одна з найцінніших старовинних ікон, що знаходилися на Україні. Ікона безсумнівно того самого типу, що й Вишгородська Богоматір, тільки у відміну від тієї більш формально виразна, подана сильними геометричними рисами і з певною схематичністю. Через ці свої строгіші форми Ігорівська Богоматір здається старішою за Вишгородську, але ми не повинні забувати, що ця остання збережена тільки частинно і була часто перемальовувана. На жаль, Ігорівська Богоматір не була ніколи відповідно досліджена. Це велика шкода, бо це безперечно один з ключових творів київської доби, що збереглися до нашого часу. Від тієї бо ікони веде пряма стежка до раннегалицького малярства 14—15 вв., формальні й естетичні елементи якого ті самі.

Цими важливими іконами не вичерпуються характерні для київської іконографічної школи твори. Існує ще низка ікон у традиції київського малярства, але ми не знаємо, чи вони постали безпосередньо на київському ґрунті, чи тільки були відгомонам київського стилю. Це стосується передусім ікон новгородської школи, найраніші майстри яких працювали в дусі і під проводом київських. До таких творів, що носять на собі риси київської школи, належить ікона першої половини 12 ст. відома як «Устюзьке Благовіщення», що композиційно зв'язане з «Благовіщенням» київської св. Софії. В Російському музеї в Ленінграді знаходиться ікона Архангела Гавриїла (т. зв. «Золотоволосий ангел»), що своїми рисами дуже нагадує ангелів із сцени Євхаристії на мозаїці собору Михайлівського Золотоверхого монастиря. В Києві витворився, але не зберігся інший твір — ікона свв. Бориса і Гліба, що стала дуже популярною в новгородській, а згодом московській іконографії.

До пам'яток княжої доби, що збереглися, належить теж ікона «Покрова» — твір галицького маляра поч. 13 в. (Київський музей). Ікона невисокої мистецької вартості, проте цікава тим, що це найраніший тип ікони «Покрови» в українському малярстві (іл. 30). Дуже можливо, що це твір якогось маляра-примітивіста, що працював у фресці, риси якої помітні в цій іконі.

Серед усіх згаданих ікон немає ні одної, яку можна б віднести до 11 сторіччя, що в мозаїці і фресці було золотим віком київської іконографії. Ця прогалина деякою мірою рекомпенсована тим, що з того часу, 11 віку, маємо низку збережених мініатюр в Остромировій Євангелії, Збірнику Святослава і Трірській псалтирі. На тих мініатюрах збережені не тільки типи святих — Ісуса Христа на троні, Богоматері, св. Петра, євангелістів, але й портрети кня-

зів та їх родини. Деякі з тих мініатюр, особливо псалтирі, повторяють відомі іконографічні типи, наприклад, мініатюра Богоматері з Ісусом на престолі близька до Печерської ікони, інша мініатюра передає сцену Різдва зовсім як на пізніше відомих нам іконах галицької школи. Це останнє ствердження важливе остільки, що галицьке малярство було перемцем київських традицій і впродовж сторіч їх успішно зберігало й розвивало.

IV. ГАЛИЦЬКА ІКОНА

14 — до половини 17 сторіччя

Завдяки порівняно великій кількості збережених творів та їх високій мистецької вартості, галицька ікона займає центральне місце в усій українській іконографії, а водночас індивідуальністю своїх рис вирізняється як окрема і блискуча школа на загальному тлі візантійського малярства. До цього причинилося саме географічне положення Галичини на межі із західним слов'янським світом, її історичні й культурні традиції та політична ситуація. Після знищення Київської держави монголами в 1240 роках, Галицько-Волинське князівство проіснувало ще ціле століття, як останнє вільне гніздо київського духу.

1340 року, після смерті останнього галицького князя Юрія II, Галичина стала об'єктом розгрівки між Мадярщиною і Польщею, під володінням якої вона остаточно опинилася. Але навіть у складі Польського королівства Галичина аж до 1432 року була окремим «Руським королівством», з власним гербом і правом з княжих часів. Пізніше, аж до розбору Польщі 1772 року, Львів був столицею окремого «Руського воєвідства». Особливо в 15 сторіччі, коли землі русинів увійшли в склад Польсько-литовської імперії Ягайла, культура Руси відіграла в ній домінуючу роль. Досить згадати, що в тодішньому польському культурному центрі — Кракові, книжки друковані кирилицею появились 21 рік перед першою книжкою польською мовою.

З історичних джерел знаємо чимало про величні будови княжих часів у Галичині й на Волині, які мусіли мати й не менш багаті ікони. Проте з ікон до 14 віку нічого не збереглося. Ми можемо тільки припускати, що галицька ікона була творена в загальному дусі і стилі київської школи, з нахилом до монументалізму. В цьому переконують нас деякі факти, передусім близькість галицького фрескового малярства до давніших фресок Києва з 11—13 ст.

Правда, фрескове малярство в самій Галичині, крім дрібних залишків з 15 ст., не збереглося. Але воно мусіло бути немалою мистецькою рівня, коли польські і литовські королі 14—15 сторіч викликали руських майстрів оздобляти їхні церкви і замки. Це бачимо на основі тих стінописів, що збереглися до наших днів у Вислиці, Сандомирі, Любліні, Кракові. Паралельно з настінним малярством мусіла існувати й ікона, і деякі збережені твори 14 в. та вже багате іконне малярство 15 сторіччя дають нам чимало взірців зв'язку ікони з монументальним стилем фрески.

Факт того, що майже до кінця 15 ст. малярство майстрів-русинів могло не тільки розвиватися в межах Польського королівства, але й було польськими королями навіть фаворизоване, треба віднести до ранніх християнських традицій самої Польщі. Вони, як це показують новіші дослідження (К. Лянцкоронська), були східно-обрядові і зв'язані з місійною діяльністю св. Методія в Моравії в другій половині 9 в. Відомо, що перший польський король Мешко I 966 року ще дитиною був перехрещений з східного обряду на латинський. Це діялося під натиском могутніх німецьких архієпископів Магдебургу і Мерзебургу, які в ім'я Святої Римської імперії насаджували в Польщі римський католицизм. Отже, до кінця 15 ст. Польща була тереном, на якому творчо зустрілися два різні релігійні і мистецькі світогляди, романсько-готичний і слов'яно-візантійський, носіями якого були малярі-русини.

Саме поняття галицького малярства дуже широке, воно бо має свої відгалуження в усьому районі за мешкалих українцями Карпат та до певної міри включає теж мистецтво Волині, зразків іконографії якої збереглося обмаль. Можна сказати, що галицька ікона не визнавала політичних кордонів, старих чи сучасних. Тому стильово ікона самої Галичини, Лемківщини, Закарпаття з Пряшівщиною (східна Словаччина), фактично одна і та сама, хоч сьогодні існують спроби розколоти її на різні регіональні групи. В минулому ніяких таких розмежувань не існувало. Давня ікона була одноцілим продуктом східно-обрядового комплексу, в якому особливу роль відіграли такі єпископські осередки, як Перемишль, ще з прастарими методіївськими традиціями. Дослідник, розглядаючи галицькі осередки іконографічного мистецтва, не може не помітити, що саме найкращі твори 15—16 ст. зв'язані з теренами осіду і діяльності давніх єпископств. Перемишль до створення окремих єпархій (у Галичі в половині 12 ст., у Львові в 2-й пол. 13 ст., в Мукачеві на Закарпатті 1491 р.) фактично обіймав цілу Галичину. Згодом важливим мистецьким осередком став Львів, архієпископська

єпархія якого від 1303 р. була продовженням Галицької і яка, хоч переживала періоди нечинності, зуміла зберегти і перенести до наших часів традиції Галицької митрополії.

Після того, як Галичина знайшлася в політичній структурі Польського королівства, вона весь час мусіла обороняти східні церковні традиції перед наступом польського католицизму. Нетерпимість цього останнього досадно ілюструє хочби такий факт: коли 1412 р. польські римо-католики відібрали русинам їх старовинний, ще з княжої доби собор у Перемишлі і перебудували його на костел, то перед тим цілу давню будову розібрали і кожен її камінь обмили в ріці Сяні. Але власне цей натиск і нетерпимість були тим чинником, що формував оригінальні риси окремого «руського стилю», втримував давні традиції та вносив у мистецтво певну дозу конкуренційного змагання, яке казало давати твори, що не поступалися перед творами релігійних суперників.

Доба 15—16 ст. була добою зросту міст і виникнення нового суспільного стану — міщан, купців і ремісників, які для оборони свого обряду почали гуртуватися в культурних організаціях — братствах. Львівське постало ще 1439 року. Після відходу великої частини провідної верстви і злиття її з польськими панівними колами, фактично весь тягар втримання і розвитку української культури перенісся на міщанство і селянство. Широки маси населення завзято трималися свого східного обряду, але в добу загального зубожіння вони не були вже спроможні будувати великі кам'яні церкви. Це дало поштовх розвитку багатой і вирафінованої своєю формою дерев'яної церковної архітектури, що стала одним з найкращих українських внесків у світове мистецтво.

Проте дерев'яна архітектура не давала змоги продовжати традиції монументального малярства — мозаїки і фрески. Дерев'яні стіни будов, з їх шпарами і чутливістю на зовнішні зміни температури, для цього зовсім не надавалися. Хоч і збереглися деякі дерев'яні церкви з розмальованими стінами, вони належать до винятків. Усю увагу перенесено на іконостас — дерев'яну стіну з іконами, яка відділяла святилище храму від його нави. Кількаповерхові, такі іконостасні структури були забезпечені від змін температури, а водночас вони ставили образowo перед очима вірних історію і догми Церкви.

Іконостас у Східній церкві розвинувся з вівтарної перегороди, зразок якої можемо бачити на мозаїці з сценою Євхаристії в колишньому Михайлівському Золотоверхому соборі в Києві спочатку 12 сторіччя (тепер у Софійському музеї в Києві). Остаточо іко-

ностас оформився в 14—15 ст. Хоч на Україні не збереглося ні одного цілого іконостасу ранішого початку 17 сторіччя, існують досить численні поодинокі цикли ікон 15—16 ст., які дають змогу відтворити вигляд давніших іконостасних структур.

В основі, найдавніші іконостаси були 2—3 ярусні. В долішньому ряді були обов'язкові царські і діаконські двері та 4 намісні ікони: Ісуса Христа, Богоматері з малим Христом, та, звичайно, св. Іван Предтеча і св. Миколай. Одну з тих двох ікон не раз замінювано іконою храмовою, тобто образом святого або свята, іменем яких була названа церква. Царські двері мали 4 іконки євангелістів з додатком сцени Благовіщення, зображеної двома окремими іконками, а над дверми звичайно висів «Нерукотворний образ» з обличчям Ісуса Христа на пелені, триманий двома ангелами. Вищий ряд, званий деісусним (гр. *Deesis*), мав посередині велику ікону «Моління» із зображенням Ісуса Христа на троні, обабіч якого стояли з молитовно піднятими руками Богоматір і св. Іван Предтеча. По боках цього Моління йшли ікони т. зв. «чинів» — архангели, апостоли та різні святі (свв. Юрій, Дмитро, Антоній і Теодосій Печерські та ін.), згодом однаке цей ряд обмежився до зображення тільки дванадцяти апостолів. Верх такого основного іконостасу був закінчений Розп'яттям, знову з «присяжними» — Богоматірю і св. Іваном-апостолом.

В дальшому розвитку іконостасної структури безпосередньо над першим рядом вставлялося цикл ікон із зображенням празничних свят. Їх було звичайно 12, у тому 6 т. зв. *богородичних* і 6 *господських*. Основні ікони були такі: 1. Різдво Діви Марії, 2. Введення в храм, 3. Благовіщення, 4. Різдво Христове, 5. Стрітення, 6. Хрещення в Йордані, 7. В'їзд до Єрусалиму, 8. Воскресення Христове (зображене, згідно з візантійською традицією, як сходина Христа в ад і звільнення праотців), 9. Вознесення, 10. Зіслання св. Духа, 11. Преображення Господнє, 12. Успіння Пр. Богородиці. До цих дванадцяти ікон часом додавано й інші празничні, наприклад, Мирносиць, Воздвиження св. Хреста, Покрову тощо.

Від кінця 17 ст., коли ряди ікон зростали вгору, додавано ще ікони Страстей Христових, пророків і праотців.

V. ГАЛИЦЬКІ МАЛЯРСЬКІ ШКОЛИ

Двома основними школами галицького малярства можна назвати школу перемиську і львівську. Обидві мали свої широкі розгалуження і менші школи.

Особливо в гористих карпатських околицях, де збереглися одні з найкращих і найоригінальніших зразків церковної архітектури, знайдено велику кількість ікон, що сягали раннього 15 сторіччя.

Збирання галицьких ікон почалося ще в половині минулого сторіччя, але перша систематична опіка над ними зв'язана із закладенням Українського Національного Музею у Львові 1905 року. Його засновник, львівський митрополит Андрій Шептицький, сам був добрим знавцем візантійського мистецтва. До початку II світової війни музей мав коло 7 тисяч зібраних ікон, дослідною і реставраційною роботою над якими керував директор того музею Іларіон Свенціцький. Цінні твори іконографії мали й інші львівські музеї — найстарший у Львові Музей Ставропігії, Музей Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, та Музей Української Богословської Академії. Управитель того музею, доктор мистецтвознавства Михайло Драган, об'їхав і обійшов майже всі старі церкви Галичини і видав важливу монографію про дерев'яну архітектуру церков. З музеїв на провінції, що мали не раз твори першорядної вартости, дуже активний був музей «Лемківщина» в Сяноку, за дирекцією мистця Льва Геца, Єпархіяльний музей у Перемишлі і музей «Стриговір» там само, та менші музеї в Самборі, Стрії, Яворові, Коломиї. Після зайняття західно-українських земель і включення їх до Української РСР, всі згадані музеї були зліквідовані. Національний музей був претворений на «Державний Музей Українського Мистецтва» і в ньому скомовано ікони з усіх інших музеїв і збірок, за винятком музеїв у Сяноку і Перемишлі, які опинилися в межах Польщі та звідки усунено всіх українців і самі збірки передано польським інституціям.

Внаслідок цієї реорганізації збірки львівського музею досягли кількості понад 10 тисяч ікон. З цієї кількості музей має на своїй постійній експозиції коло 50 ікон, вся решта замагашинована і замкнута в старій з 14 ст. вірменській церкві у Львові, де вони й досі, коли пишуться ці рядки, недоступні для огляду чи наукового вивчення.

Ще до основаної на науковій підставі дослідній роботі, започаткованої львівським Національним музеєм, галицька ікона привернула до себе увагу раніших українських дослідників. У половині 19 ст. нею цікавилися і принагідно писали Д. Зубрицький, І. Вагилевич, С. Шараневич, А. Петрушевич та ін. Цікавилися нею й дослідники польські — В. Лозінський, М. Соколовський, В. Дзедушицький, Ф. Лобеський. Лобеський ще 1854 р. почав уживати термінів «руський стиль» і «руське малярство». Однаке треба сказати, що впродовж 19 ст. ще не було справжнього

зрозуміння того, що це таке ікона з погляду мистецтва. В тодішніх історіях мистецтва та в поглядах мистецтвознавців вона розглядалася радше як релігійний предмет і пам'ятка церковної старовини, тому теж часто ікону приєднувано до археології. До загального погляду на те, що ікона це щось застигло-неживе, манірне, чимало причинився той факт, що старі ікони були покриті пилом, чадом свічок і стемнілою поливою, так що весь ефект їх кольорів і композиції, якими передусім хотів промовляти мистець минулого, був ще не вповні або й зовсім недоступний. Митрополит А. Шептицький в одній своїй статті згадує свою поїздку до Києва 1886 року і відвідини музею Київської Духовної Семінарії: директор того музею, історик мистецтва М. Петров, показував митрополитові збірки старих ікон і згори оправдувався, що в музеї ніхто нічого про них не може сказати, ніхто не знає з якої вони доби і що вони варті.

Які ж головні риси галицької школи малярства? Між дослідниками ікони існує звичайно погляд, що ікона чим старіша, тим вона ліпша. Цей погляд можна прикласти й до школи галицької. Дві збережені ікони 14 ст., «Св. Юрій» зі Станілі (іл. 4) і «Успіння Богородиці» з Жукотина (іл. 33) визначаються своїм зв'язним, лапідарним стилем, де все зведено до основних ліній і форм композиції і збалансовано площинами кольорів. Особливо в цій другій іконі вражає її безпосередня зв'язаність з фресковими формами малярства; тут і великий розмір самої ікони, і упрощені монументальні форми, і плоско накладені фарби, тоном спрямовані до сірйової охри, на тлі якої виразно вирисовуються постаті. Вони обведені такою самою виразною лінією, як, скажім, постаті на фресках того самого сторіччя у Вислицькій колегіаті.

Близько до галицької школи стоїть нещодавно відкрита ікона Богоматері з Луцького на Волині (Київський музей). Вона з 13/14 сторіччя і не має для порівняння інших місцевих творів з тієї самої доби (іл. 3). Звертають увагу архаїчно-строгі форми, а водночас обличчя Богоматері, з великими очима і маленькими устами та довгим тонким носом, повне вникливого виразу. В геометричності композиції можна дошукуватися стильового споріднення з такими творами київської доби, як Ігорівська ікона Богоматері, а водночас темна гама насичених барв сугерує щось спільне з малярством балканським, особливо болгарським.

До спірних творів 14—15 ст. належить ікона Белзької Богоматері, вивезена 1337 року шлезьким князем Владиславом Опольським з Белза в Галичині до Ченстохови, де вона з 1382 року стала національним паладієм католицької Польщі (іл. 200). Проте ця іко-

на не є українського походження і теперішній образ у Ченстохові не є оригіналом, забраним з Белза. Згідно з польським істориком 15 ст. Длугошем, дана ікона в Ченстохові була цілком знищена під час грабежу монастиря перед Великоднем 1430 року. Король Ягайло доручив її направити в Кракові. Новіші досліді за допомогою пересвітлення спектроскопом показали, що з старої ікони залишилася сама тільки дошка (за легендою, зі стола св. Марії) і що первісна ікона була виконана мабуть енкавстикою, отже, десь у 6—7 сторіччі у Візантії. Поломана дошка ікони була зіскробана і заліплена новим полотном, а на ньому намальовано невідомо наскільки точну копію первісного образу, при чому реалістично віддано фарбою навіть шрами від шаблі на обличчі Богоматері. Хто виконав ту копію — також не відомо, одні дослідники вважають, що «руські малярі», інші — що італійські. Отже, Ченстохівську ікону Богоматері треба вважати ренесансовою копією старої ікони, яка колись була в посіданні українських князів.

Характерна риса галицької ікони 15 ст. це велика, майже клясична, чистота стилю. Цими рисами визначаються такі ікони, як «Різдво Богородиці» з Ванівки (іл. 9), «Страсті Христові» із Здвиження (іл. 60), «Арх. Михайло» і «Арх. Гавриїл» з Дальови (іл. 34, дехто постання цих двох ікон відносив до 14 ст.), «Свв. Косма і Дем'ян» з Тилича (іл. 45), «Спас» з Милика (іл. 35), «Богородиця з пророками» з Підгородець (іл. 58), «Страшний суд» з Мшанця, «Св. Микола» з житієм з Радружа (іл. 47) та «Богородиця-Одігітрія» з Красова (іл. 54). Якщо порівняти ці ікони з «Св. Юрієм» з Станілі, то всі вони мають спільні стильові риси: досконале вкомпонування постатей в площу образу, витончений рисунок, змагання до кругластости форм та ритмічне багатство ліній. Гама кольорів радше притишена, завдяки чому з особливою силою вражають контрастові ефекти повнозвучних тонів червіні, сині й зелені. Тло ікон тієї доби однотонне, спокійне, переважно ясно-охрове або синьо-сіре, рідше зелене або червоне. Золото вживалося тільки для авреоль, а різьблення, спочатку авреоль, а згодом усього тла, виникло щойно під кінець 15 ст.

Із згаданих ікон «Богородиця-Одігітрія» з Красова (на південь від Львова) може служити зразком своєрідної націоналізації візантійської ікони. Маляр, малюючи її десь під кінець 15 ст., взяв як основу вже зовсім усталений тип Одігітрії-Провідниці, але індивідуалізував її. Він не тільки обсіяв шату малого Ісуса вишивкою, а постарався віддати в образі Богоматері загальний тип української жінки, її расові прикмети. Обличчя визначається незвичайно правильними геометризованими рисами, воно не оваль-

не, як у більшості зображень Одігтрії, а кругласте. Те обличчя досконало вписане в коло, що його творить убір голови — *мафорій*, і друге коло — авреоля. Кругласті лінії чудово контрастують з ломаними гострими лініями мафорного позументу. Тому, що центр кола припадає на кут ока, ця центричність посилює психологічне враження від цілого обличчя, спокійного, зрівноваженого, в якому можна доглянути і земну турботу і мир понадчасової вічності. Цей тип Богородиці не належить до винятків, подібні риси можна помітити і в пізніших іконах Богоматері з Старого Яричева (іл. 126) або з Наконечного (іл. 131). Отже, мистці тієї доби, тримаючись освячених візантійських схем іконографії, одночасно вносили в неї свої власні елементи. Це й є одна з тих рис, що вирізняє галицьке малярство на тлі інших національних шкіл іконографії.

Слід іще відмітити одну характерну рису галицького малярства тієї доби — готичні ремінісценції. Галичина не тільки безпосередньо межувала з народами, мистецтво яких було готичне (поляки, словаки, мадяри), але й на своїй території, передусім у містах, мала численну польську і німецьку людність. Та людність прибула туди в рамках колонізації, заманена королівськими привілеями, особливо самоуправою на основі магдебурського права, з якого не могли користати люди приналежні до місцевого населення східного обряду. Ті колоністи принесли з собою й своє мистецтво. Готичні елементи збереглися в деяких архітектурних пам'ятниках Львова, але ми майже нічого не знаємо про готичне малярство того міста до початку 16 ст., бо 1527 року Львів зовсім погорів, а з ним і твори візантійського і готичного малярства. На зміну прийшов стиль уже ренесансовий. Зпоза Львова збереглася невелика група ікон, візантійських в основі, але позначених теж і готичними елементами. Це сугерує, що мабуть були мистці, які в своїх майстернях творили одночасно для східних церков і латинських костелів. До таких готизованих творів належить ікона «Свв. Юрія і П'ятниці» з Корчина б. Стрия, який уже в 14 ст. мав німецьких колоністів (іл. 51), «Св. Юрій» із Здвиження на Перемищині (іл. 50), «Свв. Василь і Петро» з Лисятич б. Стрия (іл. 83) та ін. Готичні елементи проявляються в овално видовжених обличчях, в складках одягу і його орнаментациї, архітектурі та стилізованих під готичне письмо написах.

16 сторіччя принесло дальший розвиток галицької ікони, тематичне і формальне її поширення. Починає домінувати графічний елемент — дуже типова риса українського малярства, яка позначилася й на дальших його етапах. Форми почато обводити виразною лінією-контуром, що часто творить зовсім ареалі-

стичні геометричні узори. У другій половині 16 ст. збільшається пластичність форм, за допомогою сильних білил, які надавали формам опуклості і рельєфності. Тло стає суцільно золочене або сріблене, з різьбленим або витисненим геометричним орнаментом.

Львів у 16 сторіччі стає найактивнішим мистецьким осередком Галичини, хоч Перемишль далі втримував свою живучість, постачаючи західні галицькі терени майстерними іконами. Львів був оточений цілим рядом менших міст і містечок, які не раз мали свої власні мистецькі школи, згадати б Старий Самбір, Стрий, Долину на Підкарпатті, на захід від Львова — Яворів, на схід — Рогатин. Мистецтво Львова розходилося широко, на Волинь, Буковину, Закарпаття, що можна простежити, порівнюючи ікони з тих теренів з галицькими.

VI. ГОЛОВНІ ТИПИ ГАЛИЦЬКОЇ ІКОНИ

Від 15 до середини 17 сторіччя між іконами Богоматері переважав майже виключно тип Одігтрії-Провідниці, з фронтально уставленою півпостаттю Богоматері й малим Ісусом на лівій руці. Ікони того типу, починаючи від «Богоматері з Терла» та «Богоматері з Підгородців», це твори великої школи і майстерства. З 16 ст. походить ціла низка знаменитих ікон Богоматері, що тепер зберігаються в музеях Львова, Сянока і Кракова. Деякі з них репродуктуються тут уперше. Окремо слід згадати унікальну своєю композицією ікону Богоматері з Фльоринки на Лемківщині в сяниському музеї (іл. 100). Це — типова ікона пограниччя, що відбиває в собі різні впливи. Маляр зобразив Богоматір з Дитям, як сидить в еліптичній авреолі (*мандорлі*), з чотирма червоними трикутниками-рогами по боках, на яких звичайно зображені символи чотирьох євангелістів. У всьому візантійському малярстві нам не відома подібна композиція, тільки на одній мозаїці десь з 6—7 ст., що знаходиться в церкві Панагія Канакарія в місцевості Літранкомі на Кіпрі, зображена Богоматір з Ісусом у подібній мандорлі, але без чотирьох рогів. У ті часи, протиставляючись різним єретичним рухам, перенесено атрибут Христа-Пантократора, еліптичну мандорлю, також на Богородицю, для зазначення того, що вона, власне, Матір Господня. Проте у візантійському малярстві ця композиція не втрималася, зате її перейняло мистецтво романське, де зображення Богоматері з Ісусом у мандорлі, та ще й із символами євангелістів, добре відоме у фресковому малярстві і скульптурі. Маляр,

що створив ікону з Фльоринки, мав перед очима не лише якісь романські взори, але мусів бачити й фрески малярів-русинів у каплиці св. Хреста в катедрі Вавельського замку в Кракові з 1470 р. Там, у трикутнику гострого готичного луку, зображена Богоматір з малим Ісусом на колінах, вписана в еліптичну мандорлю, на боках якої розставлені чотири символи євангелістів. Маляр з Фльоринки взяв для своєї ікони майже без змін постать Богоматері типу Одігітрії і внизу додав повернуті праворуч ноги, так як це робили італійські мистці раннього ренесансу — Чімабуе, Дуччо, Джотто, мадонни яких теж сидять повернуті праворуч.

Чимало деталей на іконі Богоматері з Фльоринки збігаються з деталями ікони Богоматері з Панищева: обличчя Богоматері, непропорційно велика рука, що тримає Ісуса, складки Ісусової одежі, близька подібність пророків тощо, вказують на те, що обі ікони малював як не той сам маляр, то та сама малярська робітня, при чому Богоматір з Фльоринки була певне ранішим твором. Зваживши, що Фльоринка на західній Лемківщині коло Грибова, а Паниців на схід від Сяну, то можна з великою імовірністю сказати, що малярня, яка видала ці твори, знаходилася десь у Перемишлі або в інших містах горішнього Сяну — Сяноку або Ліську.

В 16 ст. далі розвинулися різні роди ікон Ісуса Христа. Тут можна відмітити три основні типи. Перший це Христос-учитель, на весь ріст або допоясний. Тип Христа-учителя на весь ріст широко еволюціонував від таких ранніх взорів, як ікона 15 ст. з Милика на зах. Лемківщині (іл. 35). Динамічно простягнута ліва рука з книгою порушує статичність ліній і вносить в усю постать монументальність і динаміку. Цей тип стоячого Христа був часто зображуваний на іконах. Зате відміна ікони, де Христос стоїть обгорнутий клясичною тогою, належить до дуже рідкісних. Такою є ікона 16 ст. зі Стариськ б. Яворова (іл. 102). Взір цієї ікони прийшов, мабуть, з Греції, де на Атосі такий тип був відомий з 13 ст., відома також низка малих мозаїчних ікон того типу у Візантії. Ікона Христа, з ритмічно зрівноваженою силуетою постаті, з синьо-зеленою гармонією барв, що контрастує з охровим тлом, з оригінально зображеним обличчям Христа, належить до найзамітніших творів галицького малярства, показуючи його творчі зв'язки з візантійськими праджерелами, оригінально перетвореними.

Проте, може, найвищого майстерства досягли галицькі іконописці в зображенні Христа-Пантократора на престолі, званому звичайно «Христос у славі» (іл. 53, 65, 68, 121, 137). Цей тип Христа Вседер-

жителя відомий уже з 7 ст. (Сінай). Христос сидить на престолі в овальній авреолі-мандролі, вивпненій шестикрилими серафимами, на краях тієї мандролі знаходиться чотири трикутні виступи з символами євангелістів. Ікона основана на переданнях Старого і Нового завіту, де подано, що перед троні і навколо нього знаходяться чотири істоти, повні очей спереду і ззаду; перша істота має подібу лева, друга вола, третя має людське обличчя, а четверта орла. Коли і звідки ця ікона прийшла до північних слов'ян, важко точно встановити, але вона стала дуже популярною і в Новгороді й Московщині, і на Україні. Знаменитий Максим Грек, який малював багато церков у Візантії, як теж одну церкву в Теодосії на Криму (Кафі, що тоді була колонією генуезців), в 1370 рр. прибув з Криму до Новгороду, а згодом до Москви і привіз туди нові візантійські зразки, які чимало причинилися до оновлення російського малярства. Власне, Максимові Грекові належить ікона «Христа в славі» в деісусному ряді Благовіщенського собору в Москві з 1405 року, і цей зразок повторив незабаром його учень Андрій Рубльов та його школа.

Матеріал цієї ікони в галицькому малярстві ще надто мало досліджений, щоб можна робити припущення про ролі Максима Грека також і в галицькому мистецтві і твердити, що зразки цієї ікони прийшли через новгородську чи московську школу, чи, навпаки, прямо з Візантії. Фактом залишається те, що, розробляючи догматично усталений тип цієї ікони, галицькі майстри створили його власну і своєрідну відміну. Це легко спостерегти, порівнюючи хочби згадані ікони Грека і Рубльова з іконами галицькими. І в Грека і Рубльова переважає строгість майже чистого графічного стилю і цей графічний схематизм повторяється і в творах їх послідовників, які наче б боялися відступити від якогось високомайстерного первісного зразка. Галицькі майстри не чули на собі такого тиску візантійських схем, вони кинулися переробляти форми у вільній інтерпретації, і ця їхня формотворча фантазія і винахідливість просто приголомшують.

Третім широкопоширеним типом ікони Христа був «Нерукотворний образ», з обличчям Христа на вишиваній пелені, яку підтримує двоє архангелів (іл. 6, 20, 106, 151). Це — своєрідна інтерпретація відомої в західному малярстві «Хустини св. Вероніки», з відбитим на ній Христовим обличчям. Архангелами бувають не тільки свв. Михаїл і Гавриїл, але також Уриїл і Рафаїл, які невідомі в іконографії балканській і московській.

Деісусний ряд в іконостасі, де обидві Ісуса Христа на престолі були зображені різні святі, в 16 ст. почав

вироблятися на ряд апостолів. При всіх своїх оновлених методах творення, мистці тих іконостасів, як і мозаїсти 11 ст. у св. Софії в Києві, головним своїм обов'язком уважали створити ритмічну співгру двадцяти фігур, і для згармонізування цілості вони відкидали всі несуттєві деталі. На шости дошках іконостасу з Рогатина (іл. 107—112), де апостоли зображені парами, форми поражають своєю логічною доцільністю і підчиненістю одній пластичній ідеї. висловити яку незнаний нам мистець уважав своїм релігійним і мистецьким обов'язком і подвигом. У монументальності форм, величній жестах і майже скульптурній опуклості фігур, драматичній грі рук і далеко не схематичним виразі облич, в яких мистець намагався висловити типові і психологічне, почувається якась, сказати, мікельанджелівська воля творення, змагання до великого.

Із святих воїнів, особливу популярність у галицькому малярстві здобули свв. Михаїл і Юрій (Георгій). Св. Михаїл зображений як крилатий архангел у діяконській одежі, з палицею-лабаром в одній руці і кулею з монограмою Христа («печаттю Бога живого») в другій. Так він був зображуваний на іконах деісусного ряду (іл. 38, 75, 87). Інший тип — воїн-архистратиг небесних сил, був зображуваний на іконах храмових або на діяконських дверях іконостасу. Він у панцері, правою рукою тримає меч (меч огненний появився щойно в добі барокко), лівою держить піхву (іл. 15, 56, 72, 79, 90, 94, 157, 178, 179). Під ногами святого ніколи немає змія, його символізує скручений у формі цифри «8» рушник. Чинності Архангела були дуже різноманітні, маляр мав до вибору низку сцен, які розміщував по обох боках і на споді ікони. Серед зображуваних подвигів Архангела були такі, де він проганяє Адама й Еву з раю, стримує руку Авраама при жертві, бореться з Яковом, рятує трьох юнаків з огненної печі, з'являється в сні цареві Давидові, списом зіштовхує у бездоння Содом, заохочує до бою Гідеона, стоїть у брамі як оборонець міста, пильнує гробу Господнього, проводить Собор архангелів і ще чимало інших.

Св. Юрій-змієборець зображуваний звичайно на коні, білому, рідше чорному, як простромлює списом змія (іл. 4, 10, 50, 57, 69, 89). На тлі ікони зображене місто, з якого виходить царівна, щоб переможеного змія повести за собою на мотузці. Ця історія основується на давньому каппадокійському апокрифі, що розповідає про римського старшину, який визволив місто від змія, що йому мали принести в жертву дочку царя. Взагалі постать св. Юрія розвинулася на Сході і поширилася на Заході під час хрестонос-

них походів. Куди рідше в галицькому малярстві св. Юрій зображений у мантиї з молитовно піднятими руками (іл. 49). З інших святих воїнів дуже популярний був ще з княжих часів св. Дмитро (іл. 78), зображуваний на весь ріст, із щитом і списом, та св. Микита, який часто змальований у сцені, де він зловив за чуприну і б'є чорта.

Двома дуже почитуваними в церкві східного обряду святими були св. Микола і св. Параскева. Св. Миколу зображувано в півпостаті або на весь ріст, в єпископській ризі, оточеного малими іконами-клеймами з «житієм» святого. При півпостаті святий тримає звичайно закриті євангеліє, а на тлі ікони обабіч авреолі зображені невеличкі півфігурні постаті Ісуса Христа і Богоматері-Покрови (іл. 47). З ікон на весь зріст особливого поширення зазнала ікона св. Миколая з житієм, на Московщині звана також «Зарайським». Численні ікони цього типу збереглися в Галичині з Лемківщиною і на Закарпатті. 1228 р. ця ікона була привезена з Корсуня (Херсонесу) до Рязанської землі, де постало місто Зарайськ, що дало назву цій іконі. Третьяковська галерія в Москві має одну ікону цього типу з київської школи поч. 14 ст. (іл. 32).

Св. Микола з житієм зображений на весь ріст, з широко розставленими руками (іл. 21, 24, 81, 144). Правою він благословить, а в лівій тримає розкриті євангеліє, звичайно з текстом з св. Йоанна 10, 11—12. Обабіч постаті і внизу на клеймах зображені такі сцени, як народження св. Миколи, висвячення в єпископи, віддача батькам півраного сараценом і його сина, вигнання чорта з біснубатого; святий з'являється в'язням у темниці, з'являється в сні цісареві Константинові; похорони св. Миколи, перенесення його мощів до церкви в Барі, вирятуння корабля під час бурі, рятунок потопаючого, рятунок невинного від смертної кари мечем та ін.

Св. Параскева (П'ятниця, Петка), покровителька купців, щодо популярності могла змагатися з св. Миколою. Свята була зображувана на іконах з житіями або без них, не раз у товаристві інших святих — Юрія, Михаїла, Миколи, Теодосії і навіть Христа (іл. 18, 48, 56, 77, 91, 192). Культ св. Параскеви тісно пов'язаний з п'ятницею — днем Христових страстей. Сцени життя святої на клеймах ікон зображували її мучеництво за нищення ідолів у часах Діоклеціана. Св. Параскева завжди зображена з хрестом, символом мучеників. Крім ікони цієї св. Параскеви-мучениці, були ще ікони, присвячені св. Параскеві з Білгороду («сербині»). Була це аскетка 11 ст., мощі якої знаходилися спочатку в Тірново в Болгарії, а звідти були перенесені 1641 року до м. Ясси в Мол-

давії. Життя св. Параскеви «з землі сербської» описав тірновський патріарх Евтимій к. 1385 р. і ця праця була перекладена на грецьку мову, м. ін., Григорієм Цамвлаком, пізнішим київсько-литовським митрополитом, який, мабуть, і приніс культ тієї святої на Україну. В основі, зображення обох святих дуже подібні, тільки що Параскева-мучениця має часом на голові білу намітку і, часом, корону, а Параскева-сербиня суцільний чернечий одяг (іл. 154). Також її життя на клеймах не має ніяких сцен мучеництва, бо вона померла природною смертю. Однак існують ікони, де обидві святі переплутані, половина клейм стосується великомучениці, а друга «сербині» (напр., ікона з Дальови 16 ст., на одній дошці з Пантократором, у Львівському музеї).

Низка ікон присвячена лікарям-безсребренникам свв. Космі і Дем'янові (іл. 13, 45), отцям Церкви свв. Іванові Золотоустому (іл. 39), Василеві і Григорієві Великим, на окремих іконах або всі три разом на одній (іл. 145). Досить численні в галицькому малярстві ікони св. Трійці в образі трьох ангелів (іл. 22, 153).

Широкого поширення в 15—16 ст. зазнали дві найбільші своїми розмірами ікони — «Страсті Христові» і «Страшний суд». Перша ікона висіла на північній стіні церкви, друга на західній, біля входу. Розміри тих багатофігурних ікон були звичайно більші як 2 до 1 з половиною метра (приблизно 8 до 5 стіп). Ікона страстей Христових складалася з цілої низки ікон, з яких головна, Розп'яття, була найбільша. Навколо цієї сцени знаходилася низка менших ікон, понад 20, де зображено останні дні Христового життя, від в'їзду до Єрусалиму аж до смерті, складення до гробу і воскресення (іл. 60, 63, 84, 139).

Друга ікона, «Страшний суд», була одною з найскладніших композицій візантійського малярства (іл. 46, 140, 143). Вона була вже зовсім оформлена в середньовіччі і зображена в таких монументальних творах, як мозаїка в церкві в Торчелльо б. Венеції з 12 ст. Композиція «Страшного суду» показує ряд поверхів, з яких кожен має свій зміст і глибоку символіку. На самій горі ікони ангели розвивають небо, наче звиток з сонцем і місяцем, посередині видно розкрите вікно, а в ньому Бога-Саваота. Під небом, у підтримуваній ангелами авреолі, сидить Ісус Христос, а обабіч, як в іконі Молення, Богородиця і св. Іван Предтеча. Ліворуч від авреолі стоїть група ангелів і «Небесний Єрусалим», перед яким Христос і Марія приймають праведних. Праворуч авреолі, за св. Іваном, хрест і зіпхнуття грішних ангелів у безодню. Під авреолею знаходиться престіл з євангелієм і хрестом (часом і св. Духом), а обабіч престолу нав-

колішках постаті Адама і Єви. З-під престолу видно Господню руку, що тримає вагу з душами на ній, від якої св. Михаїл відганяє списом чортів; часом ще інший ангел стріляє чортів з лука. В ряді з престолом сидить обабіч по шість апостолів, а під ними у двох рядах стоять групи людей. Ліворуч праведні, праворуч засуджені, що складаються з різних народів — гебреїв, греків, німців, ляхів, турків, волохів, русинів. Перед ними стоїть Мойсей і показує гебреям Того, кого вони розп'яли. Під рядом праведних і спасених знаходиться символічний Рай: у колі показані різні постаті, між ними Богоматір на престолі між двома ангелами, побіч стоїть добрий розбійник з хрестом, а внизу праотці Яків, Авраам і Ісаак з душами праведних. Праворуч ікони, також у колі, зображено повстання мертвих під гомін ангельських труб. Ліворуч унизу бачимо стережені серафимом двері до Раю, куди з обох боків свв. Петро і Павло впускають праведних. Праворуч стоїть прив'язана до стовпа постать, якій гріхи не дають увійти до раю, але яку одночасно милосердні вчинки не пускають до пекла. Далі праворуч іде сцена пекельних мук і «паща пекла» з двоголовою потворою — Левітаном, на яким сидить сатана, пригортаючи до себе Юду. З тієї пащі пекла звивається аж до Адамової п'яти гад з багатьма вузлами — гріхами. На центральному полі ікони часом повплітані ще й інші сцени, наприклад, смерть убогого Лазаря, над яким нахилиється Христос, а побіч грає на гуслах цар Давид. Тут же обіч зображена й смерть багача, душу якого забирають чорти. Чотири кола із звірями означають 4 світові царства — вавилонське, перське, македонське і римське.

Часом ця ікона має відміну: замість скрученого гада, з пащі пекла простягається аж до Христової авреолі полум'яний язик. Тоді звичайно весь лівий край ікони заповнений малими віконцями, в яких стоять чорти із списками гріхів, а перед кожним чортом ангел з душею померлого перевіряє ті гріхи.

Глибоко драматична і символічна, ця ікона давала змогу більш ніж інші вносити в неї мотиви з сучасного життя. Отак групи народів повбирані в типові для них строї, а в сценах пекельних мук маляр показував актуальні для його часу типи — злодіїв, шахраїв, п'яниць, чужоложників, танцюристів, мוזикантів та ін., а це оживляло ікону фолкліорними елементами, вносило в неї проблеми даної доби.

Особливий інтерес викликає питання, якими шляхами йшли зв'язки і впливи, що причинилися до формування галицького малярства 15—16 ст. З історії знаємо, що Візантія почала занепадати ще далеко до її підкорення турками (1453), в мистецтві остан-

нім її блискучим твором були мозаїки і фрески в царгородській церкві Каріе Джамі, що постали в другій декаді 14 сторіччя. Але творчі сили візантійського стилю далі розвивалися скрізь, де досягав східний обряд. Згадати б найважливіші: школа грецька (з Атосом) і болгарська обіймала середземноморські країни; сербська була посередником між Грецією і теренами теперішньої Румунії, де до 17 ст. богослужбовою мовою була церковно-слов'янська; далі на північ була школа галицька, до якої тяжіли Закарпаття і Волинь (Київ тоді щойно починав підводитися з упадку); врешті, на півночі свої великі осередки створили Новгород і Москва. Маючи одну релігійно-мистецьку основу, всі ці школи співпрацювали і взаємно на себе впливали, мистці часто переходили з одного осередку до іншого і з собою приносили нові теми і нове формальне їх розв'язання.

Деякі давніші дослідники, як мистецтвознавець Іларіон Свенціцький, раді були зв'язати галицьку ікону 16 ст. з впливами Новгороду та Москви. Свенціцький наводив такі факти, як зв'язки князя Константина Острозького на Волині з Московою царя Івана IV та втечу на Волинь князя Андрея Курбського і московського першодрукаря Івана Федорова. З ними, на думку дослідника, могли прибути і якісь малярі. Але він не вказав на якісь конкретні твори, на яких відбилися б впливи московської школи. Навпаки, відомо, що Федоров у своїх друках у Львові й Острозі (де він виступав уже з українізованим прізвищем Федорович) сам попав під сильний вплив ренесансу, стилю, що його в гравюрі широко застосовували українські мистці.

З другого боку, Галичина мала живі зв'язки з Балканами, а перемиська єпархія особливо з Атосом. Атос із своїм чернечим устроєм притягав до себе провідних людей ще за часів Київської Русі, згадати б, що на Атосі похований св. Антоній Печерський. Від 1570-их років на Атосі перебував відомий галицький письменник і аскет Іван Вишенський. З Греції і Болгарії прибув на київський митрополичий престіл уже згадуваний Григорій Памвлак, який і приніс з собою на Україну культ св. П'ятниці Тірновської або «сербині» (її різно називають), яка стала незвичайно популярною саме на просторах українських Карпат. Навіть болгарська назва «Петка» заступила дотогочасні назви «П'ятниця» і «Параскева». Різні впливи з Балканів ішли не тільки безпосередньо, а й через Волохию і Молдавію, куди після упадку Тірнова (1393) подалися болгарські духовники, вчені й мистці. Ще спочатку 16 ст. сербський чернець-маляр Нектарій розмалював своїми фресками велику церкву Ва-

силіан у Супраслі в Білорусі, що тоді входила в склад київської митрополії та в тодішніх політичних умовах була важливим українським релігійним осередком. Отже, мистецька виміна була і з півднем і з північчю, при чому не можна також забувати зв'язків з Заходом і його можливих впливів раннього і пізнього ренесансу.

А проте довести будь який вплив цих і інших зв'язків на конкретному іконографічному матеріалі — важко. У львівському Українському Національному Музеї до війни серед понад 7 тисяч зібраних ікон було яких два десятки ікон грецьких, сербських, новгородських та московських, і всіх їх можна було розпізнати з першого погляду. Але в галицькому малярстві, поза спільною візантійською основою щодо теми і стилістично-технічних засобів, не легко було знайти твори, які прямо наслідували б чужі зразки. Навпаки, в галицькому малярстві дивує нашого сучасника постійне намагання зберігати чистоту візантійського стилю. Упродовж кількох сторіч глибоко закорінені традиції київського монументалізму, відбиті у великих форматах ікон, які сильні вони не були б, повинні були вже затиратися, ставати сухо-схематичними і переходити в манеру або, в суміші з іншими стилями, ставати еклектичними. Тим часом ті небезпеки майже відсутні, галицька ікона розвивалася творчо і ті творчі сили не раз аж переливалися через край, якимись, досі ще достатньо не з'ясованими дорогами тримаючи зв'язок з подібною візантійською творчістю інших народів.

Ці творчі елементи візантійського стилю базуються великою мірою на його образотворчих (пластичних) основах. З погляду формального, візантійське мистецтво має в собі всі ідеальні складники, що їх потребує малярство: воно площинне, високо декоративне, оперує здецидованими й окресленими формами, для монументального виразу нехтує деталями і тим наближається до основної, «чистої» форми. Ще важливіше, цей стиль культивує такі абстрактні елементи, як ритм форм і ліній, а в ділянці кольору прямує до повнозвучних барв, без намагання копіювати вічнозмінливу природу. Це були ті чинники, які в злучі з релігійним патосом дали життя національним школам ікони.

VII. ІКОНА 17—18 СТ.

З початком 17 сторіччя вага українського мистецтва починає знову повертатися на східну Україну. Було це зв'язане з загальним культурним зростом,

що мав свої основи у розвитку нової української військової сили — козаків. Фермент у релігійно-духовій площині, що почався ще в попередньому столітті, тепер оформився в активну боротьбу православ'я з католицизмом, що, своєю чергою, були носіями окреслених політично-національних рухів. Створений 1589 року московський патріархат висунув претенсії також до української церкви, а це прискорило її злуку з Римом у Бересті 1596 року. Тоді українська православна церква перейшла під управу Риму, при збереженні в рамках київської митрополії всієї церковної автономії і традицій східного обряду.

Проти цієї унії виступив впливовий волинський князь і меценат Константин Острозький, який уважав, що унія є тільки шляхом для польонізації і ліквідації східного обряду. Вже на самому соборі в Бересті дійшло до поділу церковної ієрархії, що в наступних десятиліттях викликало завзяту внутрішню боротьбу. В неї вмішалися й козаки, які взяли православну церкву під свою опіку і повели проти головного носія католицизму на Україні — Польщі, затяжні війни. Всі ці зрушення відбилися і на мистецтві тієї доби.

Візантійський стиль, із своїм майже аскетичним формалізмом, почав поступатися перед впливами вже звільненого від догматизму західного реалізму. Вільніші стали закони композиції і все більше почали втискатися в релігійне мистецтво світські елементи. Почали змінюватися й основні принципи малювання, мистці стали засвоювати нову перспективу, появився реальний краєвид і вмонтовані в нього людські постаті. Змінилася й техніка малювання, мистці стали користуватися олійними фарбами, спочатку на давньому темперовому підмалюванні, а згодом чистими. Появилися багаті рами, різьблені, золочені і розмальовані, проте незмінним залишилося замилювання до передачі неба золотом. Це небо по-давньому вирізьблювано або ґравіровано, тільки що орнаментация з геометричної перейшла на рослинну ренесансову і бароккову. Власне, це золочене тло в парі з дальшим малюванням на дошці найбільш причинилося до того, що нове малярство далі творилося в стилі близькому до ікони і не перетворювалося на реалістичний образ.

Чи ці зміни були корисні для української іконографії, чи ні? Одні мистецтвознавці схильні прославляти ці зміни як перемогу життя над омертвілими й засохлими схемами вже віджилого візантійського стилю; другі, як митрополит Андрій Шептицький, думали інакше; 1913 р. він писав, що «епоха розвитку українського мистецтва скінчилася

в 17 столітті. До того часу створено найкращі пам'ятники нашого мистецтва, їх створили мистці, що поєднували в одно ремесло і мистецтво. . . Вони мали вроджене почуття форми, кольору, лінії, які творять незрівняний чар мистецтва. Але прийшло нещасне барокко, яке зірвало нитку традиції і почало процес нищення того, що було наше». Згадуючи ці два собі протилежні погляди, спробуємо з'ясувати дійсний стан українського мистецтва 17—18 ст., особливо ж його іконографії того часу.

Отож, найбільшої шкоди традиційній іконі, з її усталеними формальними вартостями, завдав відхід від давньої дисципліни, композиційної і формально-технічної. Розвиток друкарства, особливо ґравюри, що, в перспективі загальної культури, було епохальним явищем, теж некорисно відбився на іконі. Західний мистець тієї доби не міняв стилю, він мав за собою вже багатий досвід реалізму, школу перспективи й анатомії, і перед його очима були твори великих майстрів пізнього ренесансу. Всього цього бракувало іконописцям, які з форм візантійських переходили на реалістичні. Вони почали, не завжди критично, переробляти мотиви різних релігійних сцен з ґравюр, через що вносили в ікону не завжди оправдані елементи чужих стилів, побуту, архітектури, типажу. До того, іконописець, як правило, не вживав моделю, який для західного мистця був справою найпершої важности. В результаті це почало давати твори іконографії, де не раз під загальною зверхньою пишнотою ховалася сумнівна анатомія тіла, фантастичні складки одягу, що нелогічно спадали вниз, драматичні, але непевні своєю театральністю рухи тощо. Тут часто виступають наверх риси учеництва й ремесництва, які в іконі, що її головним завданням було втримання традиції, були явищем радше додатнім.

Те, що стало слабкою сторінкою іконографії, не помічається в іншій ділянці тодішнього українського мистецтва — портреті. Самою своєю природою портрет мусів тримати тісний зв'язок з своїм моделю, тож, навіть притримуючись деяких стильових і технічних засобів ікони, українські мистці 17—18 ст. дали тут назагал твори з погляду мистецького більш стильові ніж іконографічні.

На переломі 16—17 ст. почався зріст малярських цехів. У Львові такий цех постав 1596 року, перед тим малярі належали до цеху золотарів і конвизарів. Цехові мистці працювали однаково для церков східного обряду і польських костелів. Їх успіхи тут привели львівського польського архієпископа Яна Соліковського до видання заборони тримати в костелах твори «схизматиків», а їх мистцям належати до

цехів. Проте завдяки своєму талантові і підприємчості українські мистці стали незаступні в багатьох працях, тож у другій половині 17 ст. вони вже стояли в провіді малярського цеху у Львові.

В 17 ст. ми вже маємо більш матеріалу про провідні мистецькі школи, які не раз видавали провідних для всієї країни мистців. Одна з таких шкіл, або краще сказати — збірних майстерень, постала в Риботичах, на південь від Перемишля. Ця школа поєднувала мотиви давньої іконографії з українськими і західними гравюрами, витворюючи своєрідний народницький тип ікони, що здобув широку популярність. Тут багата описовість поєднувалася з добрими, але не дуже штудерними мистецькими засобами. А все ж, традиція в тих іконах була основою, про це свідчать такі твори, як монументальних розмірів «Страшний суд» у Краківському музеї або «Різдво Христове» звідти ж (іл. 184). Ця остання ікона — це своєрідна панорама тієї події, що подає в одній композиції низку окремих сцен, які відбулися в різні часи: поява зірки трьом царям, саме Різдво, поклін волхвів, утеча до Єгипту, різня немовлят. Кожна з тих сцен має свої написи-пояснення, їх не забуто навіть при ослі і волі, і підписано кожного «осел» і «вул». Риботичка школа була діяльна до кінця 19 ст. і постачала свої ікони не тільки церквам Галичини, але особливо Лемківщині й Закарпаттю.

Містечко Судова Вишня, з якого вийшов письменник Іван Вишенський, видало в 17 ст. низку мистців, які зайняли видатне місце в галицькому малярстві. Між ними був Ілля Бродлакович, який перенісся на постійно на Закарпаття і там розвинув широку діяльність, далі Яцько Вишенський, який теж працював для Закарпаття, Іван-Маляр та інші. Третій важливий осередок був у Жовкві, де діяв один з провідних мистців кінця 17 і початку 18 ст. Іван Руткович. З Жовкви походив теж Йов Кондзелевич, творець Богородчанського іконостасу. Їх творчість згадана далі основніше.

Замітним явищем 17 сторіччя був зріст і поширення іконостасів. Було це зв'язане з великим будівництвом нових мурованих і дерев'яних церков та віднови й перебудови храмів княжої доби. Ті церкви потребували нових іконостасів, і так постали нові незвичайно складні скульпто-малярські твори, в яких виявився динамізм доби з її козацьким розмахом і ренесансовою та барокковою пишнотою. На місце давніших дво-триповерхових структур появилися нові, не раз 5—6 поверхові суцільні стіни з різьби й ікон.

З іконостасу Успенської церкви у Львові 1630-их років, ікони для якого малював, здається, Федір

Сенькович, залишилися після пожежі лиш фрагменти. Другий іконостас тієї церкви, створений Миколою Петраховичем, зятем Сеньковича, який перебрав його робітню, знаходиться тепер у церкві села Великі Грибовичі біля Львова. Добре збереглися іконостаси П'ятницької церкви у Львові з 1644 р. та в церкві св. Духа в Рогатині, з 1650 р. Зате майже нічого не збереглося з тієї доби на східній Україні, де архидіакон Павло Алеппський, який 1665 р. з царгородським патріархом Макарієм переїздив тоді Україною, захоплювався іконостасами в Софійському соборі в Києві та в церквах Василькова, Трипілля і Прилук. Старі іконостаси були заступлені новішими барокковими спорудами, які своєю чергою були майже тотально знищені за советських часів.

В Галичині мистцем переходної доби був Іван-Маляр з Жовкви, який залишив нам дві ікони Христа. Він зберіг різьблене тло і візантійську фронтальність постаті з симетричним обличчям і так само фронтально намальованими ухами, але те обличчя він подав з реалістичною світлотінню, а в складках одягу обминув усяку графічність ліній. Два видатні малярі кінця 17 ст. це Йов Кондзелевич і Іван Руткович. Богородчанський іконостас Кондзелевича, ієромонаха Манявського скиту, був закінчений 1705 р. (іл. 185—87). Цей іконостас в основі це твір Східної церкви, але його виконання вже зовсім західне. Мистець дав ще різьблене і золочене тло на місці неба, але самі постаті вже реалістичні, ренесансові, що на барокковий час могло б уже бути певним анахронізмом. Ренесанс Кондзелевича не тільки з італійськими, але й голландськими впливами. Можна сказати, що цей твір Кондзелевича був останнім поважним мистецьким зусиллям православ'я в Галичині, церква якої тоді вже об'єдналася з Римом. Монастир Скиту Манявського, не зважаючи на свою широку популярність у народі і навіть серед унійного духовенства (митрополит Йосиф Шумлянський, перший владика-уніят у Львові, у своєму завіщанні 1707 р. залишив монастиреві частину свого майна), у 18 сторіччі вже почав занепадати. Край йому поклав австрійський уряд після ліквідації всіх монастирів аскетичного типу 1785 р. Церкву скиту продано до Надвірні, а іконостас Кондзелевича до церкви в Богородчанах, звідки й походить теперішня його назва. Сам іконостас тепер у Львівському музеї.

Руткович був автором кількох іконостасів, з яких найвідоміший із Скваряви-Нової, теж у львівському музеї (іл. 177—180). Мистець теж поєднує елементи традиції з західними впливами, а з погляду стильового він більш барокковий у порівнянні з Кондзе-

левичем. Він теж любиться в орнаментованому золоченому тлі, шукає сильних кольорів і сміливо вводить усякі побутові деталі, проте в його малярстві бере верх уже певна рутинна, а в деяких дрібніших іконах він мало критично переробляє західних мистців.

Процес вникання західних стилів у малярство йшов ще активніше на східній Україні. Козацька доба збудила нове зацікавлення архітектурою й Україна покрилася новими величними церквами, мурованими і дерев'яними, фундаторами яких були переважно гетьмани і козацька старшина. Сам гетьман Іван Мазепа збудував чотири церкви і два десятки інших докінчив, перебудував і відновив. Усе, до чого він приклав руку, визначалося державним розмахом і тонким мистецьким смаком, тож не диво, що доба барокко в Україні має назву не тільки «козацького», але й «мазепинського». Грандіозні будови, що постали під кінець 17 і впродовж 18 сторіччя, потребували внутрішньої оздобы, чогось, що привертало б увагу у величчї замкнутого простору, і такою були нові пишні іконостаси. Ті іконостаси потребували й іншого малярства, і ми можемо простежувати за тим, як малярство східної України абсорбувало і перетворювало різні стилі — ренесанс, барокко, рококо, аж до ампіру й клясицизму, завжди намагаючись ті стилі виявити на свій лад. Мистців притягало все динамічне, розмашне, багате кольорами і декоративними якостями. Давня візантійська строгість поступилася новій експресії і таке малярство стало панівним. Коли після Московського собору 1666—7 рр. старообрядці, не хочачи підчинятися постановам того собору, тікали на Україну і приносили з собою старі ікони — суворого, аскетичного характеру, ті твори на Україні вже не знаходили ніякого зрозуміння.

Один з найстарших східноукраїнських іконостасів, про який маємо відомості, був в Успенській церкві Києво-Печерської лаври. Власне там бачив його і подивляв 1665 року вже згадуваний Павло Алеппський. Цей іконостас не зберігся, але маємо з нього мініатюрну копію з литої міді, виконану в середині 17 ст., з іконами, скопійованими фарбами. Щодо малярства великих, справді монументальних іконостасів східної України 17—18 ст., то про нього сьогодні писати важко. Унікальним збереженням зразком вважається іконостас Преображенської церкви в Сорочинцях з 1732 року, високий 17 і широкий 20 метрів (іл. 190). Майже все інше і щонайкраще було знищене советським урядом ще в довоєнні роки. Подекуди вдалося зберегти різні фрагменти, поодинокі ікони, але сучасний дослідник має перед собою

тільки дуже неповно опублікований матеріал, на основі якого образ мистецтва кінця 17 і всього 18 сторіччя виходить так само неповний і фрагментарний.

Тут подані деякі з тих найкращих знищених іконостасів. Список зроблено за церквами, при чому дати стосуються часу постання самих іконостасів:

Успенський собор Єлецького монастиря в Чернігові, 1670 р. Іконостас належав до найбільших на Україні і займав головну і дві бічні нави (іл. 207). Збереглася одна ікона Богоматері.

Церква Різдва Богородиці Молчанського монастиря біля Путивля, 1684 р.

Преображенський собор в Ізюмі, 1684 р.

Миколаївський Війсковий собор, збудований гетьманом І. Мазепою, 1696 р. Іконостас мав 7 рядів, був 15 і пів м. високий і 22 м. широкий (іл. 205).

Собор св. Юрія Видубицького монастиря в Києві, 1700-і рр. (іл. 204).

Воздвиженський собор у Полтаві, 1709 р.

Благовіщенський монастир у Ніжині, 1716 р.

Київський Михайлівський Золотоверхий собор, 1719 р. Сам собор, з початку 12 ст., був також зруйнований 1934—5 рр.

Собор св. Миколи в Ніжині, 1734 р. (іл. 210).

Церква св. Миколи на Засуллі в Ромнах, 1730-і рр. (іл. 209).

Троїцький собор, Чернігів, 1740 р. (іл. 206).

Церква св. Духа в Ромнах, 1746 р.

Церква Вознесіння Господнього в с. Березна на Чернігівщині, 1761 р. Збереглися поодинокі ікони. Сама церква, збудована геніальним народним майстром Панасом Шолудьком, до знищення була унікальним зразком семибанного дерев'яного храму.

Собор св. Миколи в Мгарі, 1765 р.

Троїцький собор Густинського монастиря на Чернігівщині, 18 ст. (іл. 211).

Церква св. Покрови в Новгороді Сіверському, 1766 р. Збережена частина ікон (іл. 209).

Церква св. Покрови в Ромнах, 1760-і рр. Погоріла 1941 р.

Успенський собор у Межиріччі б. Лебедина, 1775 р. Ікони частинно збереглися.

У всіх цих монументальних працях важко виловити такі окреслені мистецькі індивідуальності, як хочби Кондзелевич. А втім, такі іконостаси, як, наприклад, у Сорочинцях, складені з понад сотки різних ікон, напевно були створені не одним мистцем. Їх імен ми не знаємо, вони рідко коли відомі і при інших подібних комплексах. Тим часом, між ними було чимало справжніх мистців, які виростали вище

понад звичайне ремесництво, тонко відбиваючи основні риси таких стилів, як барокко і рококо та примінюючи їх до місцевого оточення, архітектури передусім. Знищення чільних іконостасів тієї доби завдало важкого удару українському мистецтву і науковому вивченню культури козацької доби.

Один рід ікон того часу викликає особливу увагу. Це ікони Покрови-Богоматері, яка була улюбленим мотивом за козацьких часів. Будуючи церкви, їх фундатори замовляли й ікони Богоматері, яка своїм покровом або плащем накривала постаті будівників тієї церкви і їх визначних сучасників (іл. 181, 188). У той спосіб та ікона поєднувала релігійне з мотивами сучасно-реального. Спочатку ті постаті стояли навколяшки, але згодом, як на іконі з Сулимівки 1730-их рр., мистець підіймав саму постать Богоматері високо вгору і подавав її в поменшеній перспективі, а внизу на першому плані розгортав на весь ріст портретні зображення духовників і козаків. На таких іконах зустрічаємо відомі історичні постаті, не тільки митрополитів і єпископів, але й козацьких гетьманів — Богдана Хмельницького, Данила Апостола, Павла Полуботка та козацької старшини, не раз з жінками і почотом. Уведення цих постатей в іконографію можна пояснити розвитком портретного малярства в тодішній Україні; така ікона давала мистцеві змогу для показу свого знання і вміння.

У другій половині 18 сторіччя можна вже виразно помітити процес зникнення ікони, вона перетворюється на звичайний образ з біблійною темою. Реалістичні впливи були поширені і в настінному малярстві, згадати б розписи 1720-их рр. у Троїцькій надбрамній церкві в Києво-Печерській лаврі. Всі ці зміни добре видні хоча б на творчості пізнішого знаменитого портретиста Володимира Боровиковського. Походив він з козацької родини Боровиків з Миргорода, члени якої всі були іконописцями. Але в його іконах «Свв. Юліана і Василь» і «Св. Гавриїл» (іл. 193—4) тенденція відриву від традиції вже зовсім видна, а з тим і кінець ікони, як окремого мистецького жанру. Те саме можна сказати про галицького маляра Луку Долинського, твори якого знаходяться у львівському соборі св. Юрія; це мистець уже зовсім західного стилю, і образи, що він їх малював для святоюрського іконостасу, важко вже підтягнути під поняття ікони. Творчо запліднивши портрет і народне мистецтво, ікона почала переходити в забуття.

А проте ікона жила ще довго в народній творчості, даючи речі, що ми їх називаємо «народним малюванням» або «примітивом». Твори тих народних

мистців («богомазів») рідко коли мали доступ до церков, але вони знаходили розуміння в широких масах, віками виховуваних у мистецькому світі ікони, образотворча естетика якої увійшла в світогляд тих мас. Ті твори розходилися найбільш по ярмарках і прощах та прикрашали покуття селянських хат. Традиції ікони відбилися передусім у малярстві на склі, — фактично скляних примітивних іконах, творених на принципі чисто пластичних декоративних ефектів. На західних областях України цей рід малярства дожив до 1930-их рр., як відгомін великої доби ікони, що впродовж сторіч була основним типом українського мистецтва та дала твори, гідні стояти поруч найкращих у всьому іконографічному мистецтві.

VIII. ІКОНА ЛЕМКІВСЬКА І ЗАКАРПАТСЬКА

З погляду релігійно-тематичного і стильового ікони Лемківщини (у межах Польщі) і Закарпаття (в Українській РСР і Словаччині) належать до галицької школи малярства. В минулому всі ті терени тяжіли до перемиської єпархії і, з погляду церковного, ніяких границь між ними не було.

Поняття «лемківської ікони» сьогодні значно поширилося, до неї зачисляють не тільки ікони, знайдені на терені властивій Лемківщини, тобто на захід від Сяну, але й з терену Бойківщини на схід від Сяну, який при повосенному вирівнюванні границь був переданий Польщі. З обох цих теренів обабіч Сяну в рр. 1946—47 усунено майже все українське населення, частинно до УРСР, а частинно на понімецькі землі в західній Польщі. У пустці, що постала, залишилося 514 українських церков, з яких 311 були «пам'ятками архітектури», тобто такими, що мали мистецьку й історичну вартість. За самими польськими джерелами, до 1956 р. знищено 164 церкви, з яких 101 належала до категорії пам'яток архітектури. Решту церков перебрали нечисленні римокатолицькі парохії та рільничі кооперативи на складі збіжжя і реманенту, а частина залишилася без ніякого догляду. В усіх тих церквах були тисячі ікон, які стали «нічиєю» власністю і які розтягано на всі боки.

Щойно 1956 р. Польське міністерство внутрішніх справ і міністерство культури домовилося з комуністичною партією щодо охорони пам'яток мистецтва, і польський уряд ратифікував постанову Міжнародної Конвенції для охорони мистецьких пам'яток, «які є культурним майном усього людства». Піз-

ніше, 1962 р., появився польський закон про збереження творів мистецтва та вимір кар, зокрема, за крадіж ікон. Як це ствердив журнал польських правників «Право і Жице» (з 26 вересня 1965 р.), на опустілі терени подалися з Кракова автами і возами юрми студентів академії і музейних працівників розбивати церкви і вивозити з них ікони та скульптуру з іконостасів. Польський уряд почав поспішно творити спеціальні склади та звозити до них усе, що не було забезпечене перед крадежом.

Сьогодні ікони з українських церков у Польщі зібрані у кількох музеях та складниках, з яких найважливіші такі:

1. Музей зліквідованої української католицької єпархії в Перемишлі, що міститься в колишній єпископській палаті. Цей музей переіменований на «Музей перемиської землі», в нього включено й ікони, що збереглися з іншого (розграбованого) українського музею «Стривігор» у Перемишлі. З музею усунено українську управу і працівників та замінено польськими. Скількість ікон: понад 300.

2. Історичний музей у Сяноку в старому, з 14 ст., замку. Музей постав на базі зліквідованого після війни українського музею «Лемківщина», що був заснований у 20-их рр. мистцем Львом Гецом, який зібрав такі знамениті ікони, як «Богоматір з Фльоринки», «Богоматір з Панищева» та «Свв. Косма і Дем'ян». З пізнішими поповненнями, сяніцький музей має сьогодні понад 600 ікон.

3. Музей народного будівництва в Сяноку, закладений 1958 р. для охорони решток нерозкрадених ікон, має їх 250.

4. Воевідський музей у Ряшеві.

5. Складниця мистецьких пам'яток при музеї в Ланцуті, закладена 1961 р., має понад 800 ікон 17—18 ст.

6. Польський Національний музей у Кракові має збірку понад 200 українських ікон з цілої Галичини.

7. Музей у Новому Санчі.

8. Складниця у Бечу б. Горлиць.

Ці ікони є тепер власністю Польської держави і вибірки кращих з них були показані на окремих виставках у Польщі та в Західній і Східній Німеччині (Берліні). Найкраще оформлена виставка, «Ікони з Польщі», була в Музеї м. Реклінггаузен у Зах. Німеччині 1966 р. (89 ікон з вичерпним каталогом).

Польські мистецтвознавці проробили вже чималу ідентифікаційну і консерваторську роботу над вивченням цього іконописного матеріалу. Тут треба ска-

зати, що більшість їх намагається відірвати лемківську ікону від її загально-українського ґрунту. Для цього вони висувують теорію, що лемки, нібито, не предковичний автохтон своєї землі, а напливовий пастуший елемент з Балканів, який у 15—16 ст. прийшов на малозаселену лемківську землю і тут у невідомий спосіб зрусинився. Ті польські мистецтвознавці зовсім нехтують власними історичними джерелами, з яких знаємо, що самі польські королі у своїх грамотах називали Лемківщину «Руським краєм» та що після зайняття Галичини польським королем Казимиром у половині 14 ст. Перемиська земля разом з Лемківщиною далі називалася «Руським королівством». Так, згідно з правдою, нотує її «Польський історичний атлас», виданий у Варшаві 1967 р. Одночасно, відриваючи лемківську ікону від її українського кореня, ті мистецтвознавці створюють теорію про «польську ікону», можливість існування якої така сама неповажна, як нею була б «музультманська тора».

Той факт, що поняття «лемківська ікона» сьогодні охоплює не тільки ікони самої Лемківщини, але й терени на схід від Сяну, які знаходяться в межах нинішньої Польщі, вносить певну дезорієнтацію, бо перемиська іконописна школа є поняттям надто широким, щоб його можна ідентифікувати з самою Лемківщиною. До того, про творців і місце творчості лемківського малярства майже ніяких матеріалів не маємо. Лемківський край це фактично групи сільських осель, що вузьким клином, яких 140 км. довгим, втискаються в західні Карпати. Той факт, що в тих сільських оселях знайдено ікони високої вартості, ще не може бути доказом того, що ті ікони були там на місці створені.

А все ж, існує низка ікон з Лемківщини, яким годі підняти аналогії серед ікон з інших українських теренів. Ті відмінності і тематичні і формальні. Характерне тут особливо збереження певних архаїчних типів святих, що походять з численних церков свв. Косми і Дем'яна або св. Параскеви. Там збереглося поважне число ікон саме тих святих. З інших давніх типів слід згадати ікони св. Миколи «Зарайського» та рідкісну ікону Богоматері з Ісусом типу т. зв. «Яхромської» з Новосільців біля Сянока (15/16 ст.). В оточенні ікони розміщено медальйони з 12 апостолами та свв. Йоакимом і Анною посередині внизу (іл. 8). Аналогії для подібного обрамування медальйонами можна знайти в іконах балканських. Польський музей у Кракові має ікону Одігітрії (ч. 7) з подібним обрамуванням 14 медальйонами, але та ікона східно-галицького походження. Рідкісною в українському мистецтві є ікона св. Симеона Стовп-

ника з церкви тієї назви з Костарівців б. Сянока (іл. 155).

Твором перемиської іконографічної школи є «Розп'яття» з Рихвальду б. Горлиць (іл. 96). Цьому самому майстрові належить, як це показують стилістичні риси, ікона «Успіння Богородиці» у Празькій національній галерії (іл. 95), та ще дві ікони — свв. Онуфрія і Марка Тракійського з Милика, що тут репродуктуються вперше (іл. 43—44). Празька ікона походить з невідомої церкви на Закарпатті, куди мистці з Галичини не тільки постачали ікони, але й переносили цілі церкви.

Справа того, чи лемківське малярство в часах свого найбільшого розквіту — 15—16 ст. — мало своїх місцевих мистців, залишається відкритою. В самій Лемківщині не виявлено якихсь малярських осередків тієї доби, зате певне, що там існувало тривке намагання зберегти релігійно-мистецьку традицію і для цього замовлювано в іконописців твори в тому дусі і стилі. Мистці могли бути лемки і не-лемки, але їх діяльність проходила в межах перемиської іконографічної школи і через те лемківська ікона має значення загально-українське, а з тим і європейське.

На пізніших своїх етапах лемківське малярство, як і все інше українське, почало втягати впливи західного реалізму, який згодом знищив формальну дисципліну візантійської ікони. Проте її принципи ще довго були творчі в народному примітивному малярстві, що визначалося мальовничою і ефективною декоративністю, якою малярі просто і наївно передавали свої релігійні почування.

•

Малярство закарпатське зібране і досліджене дуже нерівномірно. На території Української РСР досить добре опрацьована й опублікована архітектура дерев'яних церков, як зразків народного будівництва, але сама ікона цілісно ще не охоплена і ми не маємо досі навіть більш-менш повного перегляду іконографічного матеріалу по церквах та музейних збірках. Ще досі найкращою працею на цю тему є студія В. Залозецького з 1925 р. Куди краще стоїть справа з українською іконою у Словаччині, північно-східні терени якої мають українське населення — південну вітку лемків, для яких окреме грецько-католицьке єпископство було засноване у Пряшеві 1818 року. Ікона Пряшівщини вже досить повно опублікована і викликала чимале зацікавлення на виставці ікон у Мюнхені 1969—70 р.

Характерна риса закарпатської ікони це сильне упрощування і намагання висловлятися головню лінією, залишаючи форми здебільшого плоскими, без моделювання. Тобто, це принцип народного декоративного малярства. Елементи цього лінійного стилю можна знайти вже в розписах ротонди в Горянах б. Ужгорода з 14 ст. Типова риса закарпатських церков теж та, що їх порівняно багато розмальовано всередині, і ця метода широкої настінної декорації відбилася й на іконі. Малярі заповняли більші площі ікони суцільною фарбою і потім тонким пензлем обводили форми фарбою чорною. Сама Візантія і її малярські традиції та принципи були десь нереально далеко, але трималися ще старі іконографічні схеми, ознака відмінності від латинського обряду, поза тим малярі трактували свої ікони з погляду формального зовсім вільно.

Одним з кращих творів закарпатського малярства вважається ікона Богоматері з с. Ізки на північ від Мукачеве (іл. 124). Ікона десь з кінця 16 ст. типу Одигітрії, з тією відміною, що Богоматір тримає в правій руці гілку бузка. Цей тип Богоматері з бузком повторяється в іншій, галицькій іконі з Долини 1565 року (іл. 135), яку маляр ікони з Ізків мусів бачити. З тієї самої церкви походить також ікона архангела Михаїла з 17 ст., стиль малювання якої дуже подібний до ікони Богоматері з села Марія-Повч у сучасній Мадярщині, на північ від Дебречина (іл. 170). В 17—18 ст. ті терени були ще замешкані русинами, що належали до Мукачівської єпархії. Ікону намалював 1676 р. маляр Стефан Пап, і дуже можливо, що він належав до тих мандрівних малярів, які об'їжджали села з церквами східного обряду і постачали їх іконами. В Галичині був тоді активний маляр Стефан Попович, і малярська версія його прізвища була б «Пап».

Ця народна течія в іконографії мала і своїх місцевих малярів, а одночасно численно приходили ікони з Галичини, зокрема з народницької школи в Риботичах біля Перемишля. Це малярство стрічалося з реакцією збоку малярів професійних, які від другої половини 17 ст. почали приїздити з Галичини і привозити або творити на місці ікони вже більш західного типу. Серед них були Іван Маляр, Яцько з Вишні та Ілля Бродлакович, теж з Вишні, усі представники доброї львівської школи. Бродлакович зовсім перенісся до Мукачеве, його ікони цікаві вже хочби тим, що своїм святам надавав він риси з живих моделей. Це вже був час після унії Закарпаття з Римом (Ужгород 1646 р.) і західні впливи почали втискатися все більш в українське мистецтво та витіснявати довго культивовані традиційні форми.

Українські ікони в Словаччині куди краще, майже повністю, опрацьовані й опубліковані. Крім тих, що знаходяться в церквах, поважну збірку ікон має закладений у перших роках нашого сторіччя Шариський музей у Бардієві, Музей української культури в Свиднику та Словацька національна галерія в Братиславі. Найстарші збережені ікони сягають 15/16 ст. і вони близькі своїм стилем до ікон північної Лемківщини, наприклад, «Молення» з с. Рівного (16 ст., іл. 73—75) має чимало формальних схожостей з «Моленням» з Дальови (Львівський музей). І один і другий твір явно перемиської школи, з її стильовою строгістю і випуклим моделюванням форми. Безсумнівно галицького походження є досить численні ікони св. Миколая з житієм та не менш численні Розп'яття, серед яких ікона з с. Збой на Закарпатті (іл. 115) майже ідентична з іконою з с. Вовче в Галичині (іл. 114) у Львівському музеї. Сюди належать теж ікони «Страшного суду». Власні оригінальні закарпатські риси можна знайти в примітивізованих іконах св. Дмитрія (іл. 78) і Архангела Михаїла (іл. 79) з Рівного (обидві ікони в музеї в

Бардієві) та в «Розп'ятті» з церкви в Матисовій (іл. 167), де форми сміливо і майже експресіоністично zdeформовані в дусі народного мистецтва.

Чи були якісь малярські осередки на Пряшівщині — важко сказати. Найпевніше, були якісь місцеві малярі, що творили в народному стилі, хоч також відомо, що в цю частину Закарпаття доходили й твори риботицьких малярів. Найліпші ікони приходили з Галичини або Буковини (ікона св. Івана Сучавського з 17 ст. в музеї в Бардієві, іл. 171). Щойно в половині 18 ст. стають відомі імена кількох малярів. Характерна риса пізніших ікон це те, що їх мальовано вже не на дошках, а на полотні. Так по-стали навіть цілі іконостаси з полотняними іконами, що доводить радше мандрівний характер їх творців, ніж поступ латинізації. Майже до порога 19 сторіччя, коли всецільо запанував реалістичний стиль, закарпатські малярі свідомо і вперто дотримувалися східних обрядових вимог і намагалися не змішувати їх з мистецтвом латинської церкви, що його культивували словаки і мадари.

БІБЛІОГРАФІЯ

- М. ГОЛУБЕЦЬ. Українське малярство XVI—XVII ст. під покровом Ставропігії. Львів, 1920.
- М. ГОЛУБЕЦЬ. Начерк історії українського мистецтва. Львів, 1922.
- Д. АНТОНОВИЧ. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага, 1923.
- В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ. Малярство Закарпатської України (XIV—XIX ст.). «Стара Україна», Львів, 1925 (VII—X).
- СКИТ МАНЯВСЬКИЙ І БОГОРОДЧАНСЬКИЙ ІКОНОСТАС. Національний музей у Львові, 1926.
- І. СВЕНЦІЦЬКИЙ. Іконопис Галицької України XV—XVI віків. Національний музей у Львові. Львів, 1928.
- І. СВЕНЦІЦЬКИЙ. Ікони Галицької України XV—XVI віків. Український Національний Музей у Львові. Львів, 1929.
- М. БАТІГ. Галицький станковий живопис XIV—XVIII ст. Матеріали з етнографії та мистецтвознавства, Київ, 1961, вип. IV.
- Г. ЛОГВИН. Украинское искусство X—XVIII вв. Москва, 1963.
- НАРИСИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА. Київ, 1966.
- ВІРА СВЕНЦІЦЬКА. Іван Руткович. Наукова думка, Київ, 1966.
- ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА. АН УРСР, Київ. Том I, 1966; т. II, 1967; т. III, 1968.
- Г. ЛОГВИН. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ, 1968.
- Б. КОВАЧОВИЧОВА-ПУШКАРЬОВА — І. ПУШКАР. Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині. Музей української культури в Свиднику, Пряшів, 1971.
- IKONA W POLSCE i jej przeobrazenia. Katalog wystawy, Warszawa, 1962.
- IKONEN AUS POLEN. Ikonenmuseum Recklinghausen, 1966. Katalog.
- IKONY ze zbiorow Muzeum Historycznego w Sanoku. Katalog-Prospekt. Krakow, 1967.
- IKONY NA SLOVENSKU. Slovenska Narodna Galeria, Bratislava. 1968.
- IKONEN. 13. bis 19. Jahrhundert. Haus der Kunst, München, 1970. Nn. 333—356 „Ruthenische Ikonen aus Ost-Slowakei“.
- A. FRICKY. Ikony z vychodneho Slovenska. Kosice, 1971.
- H. SKROBUCHA. Icons in Czechoslovakia. Hamlyn, London-New York, 1971.

НАЙБІЛЬШ ПРОСЛАВЛЕНІ УКРАЇНСЬКІ ІКОНИ БОГОМАТЕРІ

Українська церква має поважну кількість ікон Богоматері, які в українському народі були глибоко шановані і прославлені як чудотворні. На жаль, ті ікони, оповиті багатьма історичними переказами і легендами, українським мистецтвознавством дуже мало досліджені. Досить сказати, що немає навіть основного фотографічного матеріалу щодо того, як вони виглядають у своїх металевих ризах і без них. Цього не зроблено давніше, а в сучасній політичній ситуації на Україні будь яка праця в тому напрямку неможлива. Тому теж подані тут відомості торкаються ікон із східної України до приблизно 1919 року, а ікон з Галичини і Волині до 1945 р.

Для мистецтвознавця справа цих ікон дуже складна. Він не спроможний говорити про стиль ікони, коли вона вся, крім обличчя й рук, закрита металевою ризою. Справою першої ваги, якщо підходити з позицій мистецьких, є оригінальність даного твору, його стилістичні прикмети й особливості. Тим часом, з погляду релігійного, цей фактор не є вирішальний, бо ікона є святою річчю сама в собі, без огляду на її мистецьку вартість.

Мистецькі критерії кажуть бути обережним у розгляді цієї групи ікон Богоматері і не запускати в мистецтвознавчу аналіз того, що мало або й зовсім невідоме. Тому теж краще обмежитися до подачі списку найважливіших з тих ікон, часу їх виникнення та історичних інформацій про них, якщо такі є. З цього списку вилучені ікони Вишгородська, Ченстохівська і Ігорівська, про які в цій праці пишеться деінде.

Богоматір Печерська — приписувана ченцеві Аліпсієві, з 1085 р. Ця ікона має два варіанти, на одному Богоматір сидить з малим Ісусом на престолі, обабіч стоять свв. Антоній і Теодосій Печерські. На другому обидва святі подані навколяшки, а на задньому плані два ангели. Найстарша збережена ікона, першого типу, звана Свінською, походить з 1288 р. і знаходиться в Третьяковській галерії в Москві.

Ікона Успіння Богоматері — так само з Києво-Печерської лаври. Виникла також в 11 ст., але відома тільки з численних повторень 17—18 ст.

Львівська-Чернігівська — твір ченця Геннадія, відома з 1658 р.

Любецька — першовзір відомий з 11 ст. Ікона була первісно в київській Св. Софії, 1690 р. київський митрополит Гедеон Балабан переніс її до Любеча б. Чернігова.

Слецька — відома з 1060 р. в Єлецькому монастирі б. Чернігова. Богоматір зображена з малим Ісусом, на її голові біле покривало. Найраніший збережений образ уже з бароккової доби.

Куп'ятицька — з Куп'ятицького монастиря біля Києва, за традицією з 1180 р.

Корсунська — з Корсуня (давнього Херсонесу на Криму), відома від 1239 р.

Путівльська — відома з 1238 р. Богоматір тримає в руці малу драбинку — натяк на розп'яття Христове. В малого Ісуса в руці земна куля, що є пізнішим додатком під західним впливом.

Молчанська — з монастиря в Софронівській пустині б. Путивля, з 1405 р., теж з драбинкою.

Домницька — з Домницького монастиря на правому березі Десни (Чернігівщина), заснованого гетьманом І. Мазепою 1696 р.

Жировицька — з лісної церкви в Жираві на Городненщині (Білорусь), 1470 р. В 16 ст. постав тут Успенський монастир. Репліка цієї ікони, відкрита 1716 р., знаходиться тепер на запрестольній стіні української католицької церкви свв. Сергія і Вакха в Римі. Ікона була офіційно коронована Римом 1730 року. Ікона має риси західного походження і в Італії вона відома як «Мадонна дель Паскольо».

Почаївська — за традицією, царгородського походження 1198 р., але ікона, яку знаємо, походить з 1597 р. Її подарував Анні Гойській, фундаторці монастиря, грецький митрополит Неофіт у подяку за гостину під час його подорожі по Волині. З цієї іконою зв'язана народна дума про появу Почаївської Богоматері під час нападу турків на монастир 1675 р. Коли 1830 р. царський уряд відібрав Василянському чиніві цей монастир, василіяни сховали ікону в невідомому місці, залишивши замість неї копію.

Дубенська — з Дубна на Волині, дар кн. Константина Острожського, 2-а пол. 16 ст.

Красногірська-Чернігівська — з 1603 р. Мафорій на голові Богоматері перекритий покривалом.

Холмська — типу Одігітрії, за традицією, привезена з Греції. 1765 р. коронована холмським єпископом М. Риллом.

Києво-Братська — з київського монастиря цієї назви, 1654 р.

Горбанівська — з Полтавщини 1786 р.

Охтирська — з церкви в Охтирці на Харківщині, 1739 р. Богоматір зображена з хрестом-розп'яттям у руках.

З галицьких ікон Богоматері найвідоміші були:

Домініканська — в домініканському костелі у Львові, за переданням, привезена з Греції. За кн.

Ярослава Осмомисла мала бути в Галичі, звідки була пізніше перевезена кн. Львом до Львова і на прохання його жінки, угорської княжни Констанції, передана церкві домініканів. Дана ікона — якась пізніша репліка, бо найраніші збережені галицькі ікони Богоматері походять з 14 ст.

Зарваницька — з Зарваниці Тернопільської округи, за переданням, з 13 ст.

Крехівська — з Крехівського монастиря на Жовківщині з I пол. 17 ст. Дар родини Красовських зі Львова. Тепер у П'ятницькій церкві у Львові. Після скасування монастиря у Верхтраті, ікона *Верхтратської* Богоматері була 1810 р. також перенесена до Крехівського монастиря.

Гошівська — на Ясній горі в Гошеві б. Болехова на Прикарпатті.

Самбірська — відома від 1727 р., після останньої війни мала бути вивезена до Росії.

Кристинопільська — з Кристинополя (нині Чер-

вонограду) сокальського повіту. Була подарована тамошньому монастиреві 1763 р. старостою Станиславом Косткою-Садовським.

Теребовельська — ікона з 17 ст., 1674 р. була перенесена до церкви св. Юрія у Львові, яка стояла на місці збудованого в пол. 18 ст. собору св. Юра. Вона знаходиться там досі.

Підгорецька — з монастиря тієї назви б. Бродів, 18 ст.

Ярославська — з Ярослава над Сяном, звана «Милосердя двері». За традицією, ікона з 14 ст., але, як можна судити з репродукцій, теперішня ікона походить з 17 ст.

З ікон закарпатських найбільш відома з села *Марія-Повч* з 1696 р. Рік пізніше вона була перенесена до собору св. Стефана у Відні, де вона є й досі. На місці тієї ікони залишено копію, яка тепер знаходиться в збудованій 1730—56 рр. мукачівськими єпископами церкві.



Західноукраїнські етнографічні землі із зазначенням походження важливих ікон.

ПОХОДЖЕННЯ МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ РЕПРОДУКЦІЇ

ІС — Іларіон Свенціцький, директор Українського Національного Музею у Львові. Використане видання: *Ікони Галицької України XV—XVI ст.*, Львів, 1929.

МУБА — Музей Української Богословської Академії у Львові, заснований тодішнім ректором Йосифом Сліпим (від 1965 р. кардиналом). Збірка ікон тепер у фондах Львівського Музею Українського Мистецтва. Фото ікон виконані директором того музею д-ром Михайлом Драганом і автором цієї праці. Відповідно до цього, дані фото позначені ініціалами МД або СГ.

ЯК — проф. Ярослав Константинович, Польща. Репродукції взяті з альбому прозірок в авторовій збірці.

УМР — Український Музей у Римі та Бібліотека Українського Католицького Університету св. Климента там само.

ІУМ — *Історія українського мистецтва*, видання Академії Наук УРСР, 1966—70.

Походження інших репродукцій зазначене в каталогі ікон. Ілюстрації 35, 51, 128, 142, 144, 145 вперше були репродуковані в статті: С. Гординський, «Галицька ікона XIV—XVI ст.», *Богословія*, Рим, 1963.

Розміри ікон, якщо доступні, подані в сантиметрах. Висота подана перед шириною. Ікони позначені зіркою (*) репродукуються вперше.

РЕПРОДУКЦІЇ В КОЛЬОРАХ

1. *Вишгородська Богоматір* («Владимірська»). Візантійська ікона поч. 12 ст. 78 × 55. Третьяковська галерія в Москві (УМР).
2. *Богоматір «Велика Панагія»* (деталь). Київська школа поч. 12 ст. (Аліпій?). 194 × 120. Третьяковська галерія в Москві (УМР).
3. *Волинська Богоматір* (деталь). Луцьке, 13/14 ст. Київський музей. (За ж. «Образотворче мистецтво», Київ, I, 1972).
4. *Св. Юрій-Переможець*. Станісла б. Дрогобича, 14 ст. Львівський музей (УМР).
5. *Св. Параскева Тірновська*. Устя Руське б. Горлиць. 15 ст. 134 × 89. Історичний музей, Сянік (ЯК). Ікона, можливо, болгарська.
6. *Нерукотворний образ*. З ц. свв. Косми і Дем'яна в с. Кремна б. Ясла. 14/15 ст. 51,5 × 88,5. Музей нар. будівництва, Сянік (ЯК).
7. *Богоматір-Одігітрія з апостолами*. З ц. Різдва Богородиці в с. Терло б. Старого Самбора. 15 ст. 127,5 × 97,5. Польський національний музей, Краків (ЯК).
8. *Богоматір Одігітрія з апостолами*. З ц. св. Покрови, Новосільці б. Сянока. 15 ст. 125 × 114. Іст. музей у Сяноку (ЯК).
9. *Різдво Марії*. Ванівка б. Коросна. 15 ст. Львівський музей (ІУМ).
10. *Св. Юрій-змйєборець*. Сх. Галичина. 15/16 ст. 38,5 × 26,5. Польський національний музей у Кракові (ЯК).
11. *Різдво Христове*. З невідомої церкви б. Сандомира. 15/16 ст. 75 × 54. Польський національний музей, Краків (ЯК).
12. *Богоматір з Ісусом*. З ц. св. Симеона Стопника, Костарівці б. Сянока. 16 ст. 95 × 72. Іст. музей, Сянік (ЯК).
13. *Свв. Косма і Дем'ян*. З ц. свв. Косми і Дем'яна, Яблониця Руська б. Березова. 16 ст. 135 × 109. Іст. музей, Сянік (ЯК).
14. *Богоматір-Одігітрія з пророками*. Деталь ікони ч. 122. Панищів б. Ліська. 16 ст. Іст. музей, Сянік (ЯК, фото перед реставрацією).
15. *Архангел Михаїл*. 2-а пол. 16 ст. 110 × 82. Польський національний музей, Краків (ЯК).
16. *Богоматір з Ісусом*. З ц. св. Покрови, Рихвальд б. Горлиць. 16 ст. 109,7 × 74,5. Іст. музей, Сянік (ЯК).
17. *Преображення*. Яблонів б. Турки. Коло 1575. 107 × 84. Львівський музей (УМР).
18. *Св. Параскева-мучениця*. Воля Кривецька б. Перемишля. 16 ст. 107,5 × 86. Перемиський музей. Фото у збірці о. Й. Шарого, Чикаго.
19. *Різдво Марії*. Веремінь б. Ліська. 16/17 ст. 116 × 84. Іст. музей, Сянік (ЯК).
20. *Нерукотворний образ*. З ц. св. Покрови, Рихвальд б. Горлиць. 16 ст. 44 × 69. Складниця ікон у Ланцуті (ЯК).
21. *Св. Миколай з житієм*. Перемиська школа, 16 ст. 114 × 93. Перемиський музей. Фото у збірці о. Й. Шарого, Чикаго.

22. *Св. Трійця старозавітня*. Воля Кривецька б. Перемишля. 17 ст. 93 × 100. Перемиський музей. Фото у збірці о. Й. Шарого, Чикаго.
23. *Успіння Пр. Богородиці*. Воля Кривецька б. Перемишля. 17 ст. 109 × 93. Перемиський музей. Фото у збірці о. Й. Шарого, Чикаго.
24. *Св. Миколай*. Більцарева б. Грибова. 17 ст. 105 × 70. Музей у Новому Санчі. (ЯК, фото після реставрації).

РЕПРОДУКЦІЇ ЧОРНО-БІЛІ

25. *Велика Панагія*. Київська школа, поч. 12 ст. (Аліпій?). 194 × 120. Третьяковська галерія, Москва (УМР).
26. *Св. Дмитрій*. Київська школа, поч. 12 ст. 156 × 108. Третьяковська галерія, Москва (УМР).
27. *Св. Миколай*. Київська школа 12 ст. (з пізнішими домалюваннями). 140 × 93. Третьяковська галерія, Москва (УМР).
28. *Ігорівська Богоматір*. Київська школа, 13 ст. Зберігалася в Музеї Києво-Печерської лаври (УМР).
29. *Києво-Печерська Богоматір («Свінська»)*. 1288. 67 × 42. Третьяковська галерія, Москва (УМР).
30. *Св. Покрова*. Галицька школа, 12/13 ст. Київський музей (УМР).
31. *Богоматір Одигітрія*. Луцьке, 13/14 ст. Київський музей (ІУМ).
32. *Св. Миколай Зарайський*. Київська школа поч. 14 ст. 115 × 78. Третьяковська галерія, Москва (УМР).
33. *Успіння Пр. Богородиці*. Жукотин б. Турки. 14 ст. 134 × 98. Історичний музей у Сяноку. Фото Л. Геца.
34. *Архангел Гавриїл*. Ікона з с. Дальови, зах. Лемківщина. 15 ст. Львівський музей (ІС).
35. *Ісус Христос*. Милик на Лемківщині. 15 ст. МУБА (СГ).
- *36. *Христос з «Молення»*. Милик, 15 ст. МУБА (СГ).
- *37. *Св. Іван Предтеча*. Милик, 15 ст. МУБА (СГ).
- *38. *Архангел Михаїл*. Милик, 15 ст. МУБА (СГ).
- *39. *Св. Іван Золотоуст*, Милик, 15 ст. МУБА (СГ).
40. *Св. Микола*. Милик, 15 ст. МУБА (СГ).
- *41. *Св. Петро*. Милик, 15 ст. МУБА (СГ).
- *42. *Св. Павло*. Милик, 15 ст. МУБА (СГ).
43. *Св. Онуфрій*. Милик, 15 ст. МУБА (СГ).
- *44. *Св. Марко Тракійський*. Милик, 15 ст. МУБА (СГ). (Св. Онуфрій і Марко з Милика належать майстрові «Розп'яття» з Рихвальду, іл. 96).
45. *Свв. Косма і Дем'ян*. Тилич на Лемківщині. 15 ст. Музей у Львові (ІУМ).
46. *Страшний суд*. Мшанець б. Турки. 15 ст. Львівський музей (ІУМ).
47. *Св. Миколай з житієм*. Радруж б. Любачева. Кінець 15 ст. Львівський музей (ІУМ).
48. *Св. Параскева-мучениця*. Жогатин б. Перемишля. 2-а пол. 15 ст. 134 × 88. Музей народного будівництва, Сянік. Фото в збірці автора.
49. *Св. Юрій-мученик*. Тур'є б. Старого Самбора. 16 ст. Львівський музей (ІС).
50. *Св. Юрій-змієборець*. Здвиження б. Ліська. 15 ст. Київський музей (ІУМ).
51. *Свв. Юрій і Параскева*. Корчин б. Стрия. 15 ст. МУБА (МД).
52. *Св. Миколай*. Галицька школа, 2-а пол. 15 ст. МУБА (МД).
- *53. *Христос у славі*. Галицька школа, 15 ст. МУБА (МД).
54. *Голова Богоматері*. Деталь ікони з Красова. 15 ст. (ІС).
55. *Богоматір Одигітрія*. Красів б. Львова, 2-а пол. 15 ст. Львівський музей (ІС).
- *56. *Свв. Михаїл і Параскева*. Галицька школа, 15 ст. МУБА (МД).
- *57. *Чудо св. Георгія*. 2-а пол. 15 ст. МУБА (МД).
58. *Богородиця з пророками*. Підгородці б. Дрогобича. Кінець 15 ст. Львівський музей (ІУМ).
59. *Богородиця з Підгородців*. Деталь. (ІС).
60. *Тайна вечеря*. Деталь ікони «Страсті» із Здвиження б. Ліська. 15 ст. Львівський музей (ІУМ).
61. *Різдво Марії*. Нова Весь б. Добромиля. 15/16 ст. Львівський музей (ІУМ).
62. *Трійця старозавітня*. Нова Весь б. Добромиля (?). 15/16 ст. 132 × 90. Третьяковська галерія в Москві. (Каталог ікон. Москва, 1963).
63. *Страсті Христові*. Трушевичі б. Добромиля. 15/16 ст. Львівський музей (ІС).
64. *Деталь «Страстей»* з Трушевич.
65. *Христос у славі*. Лемківщина. 15/16 ст. Історичний музей у Сяноку (УМР).
66. *Богоматір-Одигітрія*. Галицька школа. 15/16 ст. 115 × 82,5. Польський національний музей у Кракові (УМР).
67. *Св. Юрій-змієборець*. Велике б. Добромиля. 15/16 ст. 83 × 54. Перемиський музей (УМР).

- *68. *Христос у славі*. Галицька школа. 15/16 ст. МУБА (МД).
69. *Св. Юрій*. Пряшівщина, 15/16 ст. 44 × 31. Музей у Бардієві (УМР).
70. *«Молення»* (ліва частина). Ільник б. Турки, 16 ст. 85 × 76. Львівський музей (ІС).
71. *Розп'яття*. Ільник, 16 ст. Львівський музей (ІС).
72. *Св. Михайл*. Ільник, 16 ст. 98 × 74. Львівський музей (УМР).
73. *Молення*. З церкви в с. Рівне (Пряшівщина). 16 ст. 139 × 110. Музей у Бардієві (УМР).
74. *Молення* (ліва частина) з Рівного. 107 × 160. (УМР).
75. *Молення* (права частина) з Рівного. 107 × 160. (УМР).
76. *Богородиця з пророками*. Рівне, 16 ст. 82 × 87. (УМР).
77. *Св. Параскева-мучениця з житієм*. Пряшівщина, 16 ст. 127 × 91. Музей у Бардієві (УМР).
78. *Св. Дмитрій з житієм*. Пряшівщина, 16 ст. 130 × 88. Музей у Бардієві (УМР).
79. *Архангел Михайл*. З церкви св. Михайла в с. Рівне, Пряшівщина. 16 ст. 145 × 93. Музей у Бардієві (УМР).
80. *Знищення Содому*. Деталь ікони «Св. Михайл» з с. Рівне (УМР).
81. *Св. Миколай з житієм*. Пряшівщина. Кінець 16 ст. 134 × 99. Музей у Бардієві (УМР).
82. *Поклін волхвів*. Бусовисько б. Старого Самбора, 16 ст. 132 × 88. Львівський музей (ІС).
83. *Свв. Василь і Петро*. Ліва частина з «Молення». Лисятичі б. Стрия, поч. 16 ст. 76 × 41,5. Львівський музей (ІС).
84. *Розп'яття із «Страстей»* (деталь). Угерці ліські б. Ліська, 16 ст. Львівський музей (ІС).
85. *Різдво Христове*. Бусовисько б. Старого Самбора, 16 ст. 97 × 79. Львівський музей (ІС).
86. *Сходина в ад*. Віжомля б. Львова, 16 ст. 112 × 80. Львівський музей (ІС).
87. *Свв. Петро і арх. Михайл*. Торки б. Перемишля, 16 ст. Львівський музей (ІС).
88. *Молення*. Поляна б. Добромиля, 16 ст. Львівський музей (ІС).
89. *Св. Юрій-змієборець*. Дальова на Лемківщині, 16 ст. 115 × 68. Львівський музей (ІС).
90. *Архангел Михайл*. Яблонів б. Турки, 16 ст. Львівський музей (ІС).
91. *Св. Параскева-мучениця*. Крушельниця біля Стрия, 16 ст. 67 × 47. Львівський музей (ІС).
- *92. *Св. Параскева-мучениця*. Галицька школа, 16 ст. МУБА (МД).
- *93. *Св. Іван Предтеча*. Галицька школа, 16 ст. МУБА (МД).
94. *Св. Михайл*. З церкви в с. Хревт б. Ліська. 16 ст. Львівський музей (МД).
95. *Успіння Пр. Богородиці*. Кінець 16 ст. 123 × 92. Прага, Національна галерія (УМР).
96. *Розп'яття*. Рихвальд б. Горлиць. 16 ст. 88 × 60. Музей у Сяноку (УМР).
97. *Молення*. Бортне б. Горлиць, 16 ст. 110 × 201. Історичний музей у Сяноку. Фото Л. Геца.
98. *Те саме*, ліва сторона. 110 × 201.
99. *Те саме*, права сторона. 110 × 201.
100. *Богоматір з Флєоринки* б. Грибова, 16 ст. 119,5 × 86. Іст. музей у Сяноку (УМР).
101. *Ісус Христос*. Ременів з Жовкви, 16 ст. Львівський музей (ІС).
102. *Христос-Пантократор*. Стариська б. Яворова, 16 ст. Львівський музей (ІС).
103. *Христос-Пантократор*. Деталь ікони із Стариськ.
104. *Христос-Пантократор*. Серни біля Яворова, 16 ст. 90 × 48,5. Львівський музей (ІС).
105. *Христос-Пантократор*. Трушевичі б. Добромиля, 16 ст. Львівський музей (ІС).
- *106. *Нерукотворний образ*. Галицька школа, 16 ст. МУБА (СГ).
- *107. *Свв. єв. Лука і ап. Симон*. З шести ікон іконостасного ряду ц. св. Духа в Рогатині, кін. 16 ст. МУБА (МД).
- *108. *Свв. ап. Павло і єв. Матей*. Рогатин, 16 ст.
- *109. *Свв. апп. Іван і Петро*. Рогатин, 16 ст.
- *110. *Свв. апп. Филип і Вартоломей*. Рогатин, 16 ст.
- *111. *Свв. ап. Андрій і єв. Марко*. Рогатин, 16 ст.
- *112. *Свв. апп. Яків і Тома*. Рогатин, 16 ст.
- *113. *Розп'яття*. Галицька школа. 16 ст. МУБА (МД).
114. *Розп'яття*. Вовче б. Турки. 16 ст. Львівський музей (ІС).
115. *Розп'яття*. Ікона в церкві с. Збой на Пряшівщині. 16 ст. 97 × 74 (УМР).
116. *Розп'яття*. Воля Кривецька б. Перемишля. 16/17 ст. 99,5 × 69,5. Іст. музей, Сянік (УМР).
117. *Розп'яття*. Вишня Полянка, Пряшівщина. Поч. 17 ст. 107 × 77,5. Музей у Бардієві (УМР).

186. *Вознесения Господне*. З Богородчанського іконостасу Йова Кондзелевича, 1705. Прибл. 220 × 135. Львівський музей.
187. *Успіння Пр. Богородиці*. З Богородчанського іконостасу Йова Кондзелевича, 1705. Прибл. 220 × 135. Львівський музей.
188. *Св. Покрова*. З ц. в селі Войкова на Лемківщині, 1703. 116 × 95 (з рамою). Музей у Новому Санчі (УМР). Внизу ліворуч зображений польський король Ян Собеський з жінкою Марисенькою і львівський еп. Йосиф Шумлянський, який був з поролом під час відсічі Відня 1683 р.; праворуч еп. Іннокентій Виницький з Перемишля.
189. *Богоматір з Ісусом*. З іконостасу в Сорочинцях, Полтавська обл. (Г. Логвин: «По Україні»).
190. *Іконостас у Сорочинцях*. 1732. (Г. Логвин. «По Україні»).
191. *Ісус Христос*. Ікона з с. Кам'яна Криниця, сх. Україна. Поч. 18 ст. Київський музей (УМР).
192. *Св. Параскева*. Маляр Пилипенко. Церква в с. Високе, 1730. Київський музей (УМР).
193. *Архангел Гавриїл*. Образ Вол. Боровиковського, 1800-і рр. Олія на полотні. Фото в зб. автора.
194. *Свв. Юліяна і Василій*. Образ Вол. Боровиковського, 1800-і рр. Олія на полотні. Фото в зб. автора.

ДОДАТКИ

- *195. *Богоматір з Ісусом*. Народний малюнок на склі. Галичина, 19 ст. Український музей у Стенфордї, Конн. (СГ).
196. *Богоматір з Ісусом*. Кахля роботи Олексі Бахметюка, Косів, 1849. Музей у Коломиї. Фото в зб. автора.
197. *Свв. Варвара і Катерина*. Кахля роботи Петра Баранюка, Косів. Прив. збірка. Фото в зб. автора.
198. *Св. Миколай* (деталь). Більцарева на Лемківщині, 17 ст. (Див. кольорову репродукцію ч. 24). Знищена ікона перед консервацією. Фото в зб. автора.
199. *Та сама ікона* після консервації і недозволених доповнень. Фото в зб. автора.
200. *Ясногірська Богоматір*. Ченстохова (Польща), 1430. Образ намальований на дошці, на якій раніше була ікона, звана Белзькою. Фото в зб. мистця П. Андрусєва, Рідвергед, ЗСА.

201. *Жировицька Богоматір*. 1716. В українській катол. церкві свв. Сергія і Вакха в Римі. Фото в збірці д-ра М. Навроцького, Філадельфія.

ІКОНОСТАСИ

202. *Святоп'ятницький іконостас у Львові*, 1644. (ІУМ).
203. *Іконостас у церкві св. Миколая в Бучачі*, 1661. Фото в прив. збірці, Нью Йорк.
204. *Іконостас у церкві св. Юрія*. Видубицький монастир у Києві, кінець 17 ст. Зруйнований. Фото Ю. Лукомського.
205. *Іконостас Миколаївського Військового собору в Києві*. Фундація гетьмана Івана Мазепи, 1696. Зруйнований разом з церквою. Фото Ю. Лукомського.
206. *Іконостас Троїцького собору в Чернігові*, 1731—34. Зруйнований. Фото в зб. автора.
207. *Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові*, 1670. Зруйнований. (Г. Логвин. Українское искусство. Москва, 1963).
208. *Іконостас Покровської церкви в Новгороді Сіверському*, 1776. Зруйнований. (Г. Логвин. «По Україні»).
209. *Іконостас церкви в Ромнах*, 1730-і рр. Зруйнований. (Г. Логвин. «По Україні», Київ 1968).
210. *Іконостас Святомиколаївської церкви в Ніжині*, 1730-і рр. Зруйнований. (Г. Логвин. «По Україні»).
211. *Іконостас Троїцького собору Густинського монастиря*, 18 ст. Зруйнований. Фото в зб. автора.
212. *Іконостас у Соборі св. Софії в Києві*, 1747. Фото Ю. Лукомського.

ДЕРЕВ'ЯНІ ЦЕРКВИ 17—19 СТ.

213. *Церква св. Михайла*, Ісаїв б. Турки, 1663. Фото в зб. автора.
214. *Церква св. Миколая*, Кривка на Бойківщині, 1763. 1930 р. перенесена до Львова. Зразок 7-верхої церкви. Фото в зб. автора.
215. *Церква в селі Стеблівка на Закарпатті*, з готичними елементами. 1780. (ІУМ).
216. *Церква св. Луки*. Ястрабик на Лемківщині, 1856. Збудована на місці старої з 1791 р. (УМР).
217. *Троїцький собор у Новоселиці* (Новомосковському), 1773—78. Будова майстра Якова Погрібняка. Зразок 9-зрубної церкви з 9 банями. (УМР).

118. *Слово*. Бусовисько б. Старого Самбора, 16 ст. Львівський музей (ІС). Св. Іван Предтеча має крила, як на грецьких і російських іконах. Св. Іван Богослов поданий також з крилами. Обидва мають на головах корони.
119. *Зіслання св. Духа і св. Миколай*. Вовче, 16 ст. Львівський музей (ІС).
- *120. *Царські двері*. Галицька школа, 16 ст. МУБА (МД).
121. *Христос у славі*. Шкляри б. Дальови, Лемківщина. 16 ст. 112 × 96,5. Львівський музей (ІС).
122. *Богоматір-Одігітрія з пророками*. Панищів б. Ліська, 16 ст. 134 × 105,5. Історичний музей, Сянік (УМР).
123. *Богоматір з пророками*. З церкви в с. Угерці б. Ліська. 16 ст. Львівський музей (ІС).
124. *«Закарпатська Мадонна»*. З церкви в с. Ізки на Закарпатті. 16 ст. Фото із збірки Віри Вовк-Селянської, Ріо де Жанейро, Бразилія.
- *125. *Богоматір з пророками*. Галицька школа. 16 ст. МУБА (МД).
126. *Богоматір-Одігітрія*. Яричів старий б. Львова, 16 ст. 104 × 89. Львівський музей (ІС).
127. *Богоматір-Одігітрія з пророками*. Галицька школа, 16 ст. Ікона намальована «рукою многогрішного раба Божія Олексія». МУБА (МД). Вперше репродуковано в статті автора в «Юкрейніен арт», Нью Йорк, 1955 (видання Ліги укр. молоді Півн. Америки).
128. *Богоматір-Одігітрія з пророками*. Галицька школа, можливо, маляр Олексій. 2-а пол. 16 ст. МУБА (МД).
129. *Успіння Пр. Богородиці*. Смільник б. Ліська. МУБА (МД). Напис повідомляє, що ікону намалював «раб Божий Олексій за володіння короля Жигмонта 1547 р.».
130. *Свв. Петро і Марія*. Наконечне (передмістя Яворова), 16 ст. Львівський музей (УМР).
131. *Голова Марії*. Деталь ікони з Наконечного. 16 ст. (УМР).
132. *Молення*. Східна Галичина, 16 ст. Польський національний музей у Кракові (УМР).
- *133. *Богоматір-Одігітрія з пророками*. З церкви б. Тарноберегу, 16 ст. До 1945 р. в музеї «Стривігор» у Перемишлі, під час ліквідації музею вкрадена (ЯК).
134. *Христос-Пантократор з апостолами*. Маляр Дмитрій, Долина 1565. Львівський музей (ІС).
135. *Богоматір-Одігітрія*. Маляр Дмитрій, Долина 1565. Львівський музей (ІС). Богоматір тримає в руці гілку бузка.
136. *Голова Христа*. Деталь ікони ч. 134.
- *137. *Христос у славі*. Галицька школа, 16 ст. МУБА (МД).
138. *Св. Миколай*. Ікона в церкві в с. Улич-Криве, Пряшівщина. Кін. 16 ст. 116 × 53 (УМР).
- *139. *Страсті Христові*. Галицька школа, 16 ст. МУБА (МД).
- *140. *Страшний суд*. З церкви Руська Бистра (Пряшівщина). Сер. 16 ст. 184 × 111. Музей Української Культури у Свиднику, Словаччина. Фото із збірки автора.
141. *Страшний суд*. З церкви св. Косми і Дем'яна в с. Луків-Венеція на Пряшівщині. Кін. 16 ст. 170 × 130 (УМР).
142. *Страшний суд*. Багновате б. Турки, 16 ст. МУБА (МД).
143. *Деталь Страшного суду*. Багновате, 16 ст. (ІУМ).
144. *Св. Миколай з житієм*. Галицька школа, 16 ст. МУБА (МД).
145. *Три святителі* (свв. Василій, Григорій, Іван Золотоуст). Галицька школа, 16 ст. МУБА (МД).
- *146. *Св. Яким і Анна*. Галицька школа, 16 ст. МУБА (МД).
- *147. *Два апостоли* (зліва Филип). Внизу Тайна вечеря і Різдво Богородиці. МУБА (МД).
- *148. *Два апостоли* (зліва Вартоломей). Внизу Успіння МБ і Зцілення сліпого. 16 ст. МУБА (МД).
- *149. *Сходини в ад*. Наконечне (передмістя Яворова). 2-а пол. 16 ст. МУБА (МД).
150. *Богоматір-Одігітрія з пророками*. Поляна б. Добромилля. 16 ст. Львівський музей (ІС).
151. *Нерукотворний образ*. Раніше в музеї «Лемківщина» в Сяноку. Фото Л. Геца.
152. *Пророк Ілія*. Галицька школа, 16/17 ст. 87,5 × 51. Польський національний музей у Кракові (УМР).
153. *Трійця старозавітня*. Галицька школа, 16/17 ст. 107 × 112,5. Польський національний музей у Кракові (УМР).
154. *Св. Параскева* (сербська). З ц. в. Кремпній б. Ясла, 17 ст. 129,5 × 80,5. Музей нар. будівництва, Сянік (УМР).
155. *Св. Симеон Стовпник*. Костарівці б. Сянока, поч. 17 ст. 106 × 81,5. Іст. музей, Сянік (УМР).

156. *Богоматір-Одігітрія з пророками*. З церкви Арх. Михаїла в Щавнику, зах. Лемківщина. 1631. 120 × 95. Музей у Новому Санчі (УМР).
157. *Архангел Михаїл*. З церкви Арх. Михаїла в Щавнику, 1631. 128 × 97. Музей у Новому Санчі (УМР).
158. *Свв. Петро і Арх. Гавриїл* (деталь «Молення»), Лемківщина, 16 ст. 64,5 × 50. Польський національний музей у Кракові (УМР).
- *159. *Чорт із списком гріхів*. Деталь «Страшного суду» в Ганківцях. 17 ст. Фото з збірці автора.
160. *Страшний суд*. З церкви Благовіщення Марії в Ганківцях б. Перемишля. 17 ст. 207 × 163. (УМР).
161. *Виплата 30 срібняків Юді*. Деталь ікони «Страсті», Раделичі б. Дрогобича. 1620. Львівський музей (УМР).
162. *Наруга*. Деталь ікони «Страсті» з Успенської церкви у Львові. Сер. 17 ст. За виданням: В. Свенціцька, Іван Руткович, Київ, 1966.
163. *Різдво Марії*. З іконостасу в селі Грибовичі Великі б. Львова, 1638. (В. Свенціцька, Іван Руткович).
164. *Введення Марії в храм*. З П'ятницької церкви у Львові, 1644. (В. Свенціцька, Іван Руткович).
165. *Ліва частина іконостасу в ц. Св. Духа в Рогатині*, 1649. Фото в зб. Д. Горняткевича.
166. *Поклін волхвів*. Перемиська школа, 17 ст. Раніше в музеї в Сяноку. Фото Л. Геца.
167. *Розп'яття*. З ц. в селі Матисова на Пряшівщині, 1640. 94 × 94 (УМР).
168. *Богоматір*. З настінного розпису в ц. Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, 1636 (?). За виданням: Г. Логвин, «По Україні», Київ, 1968.
169. *Архангел Михаїл*. З церкви св. Арх. Михаїла, Ізки на Закарпатті, 17 ст. (Г. Логвин, «По Україні»).
170. *Богоматір-Одігітрія з пророками*. Марія Повч на півн. Мадярщині. Малював Стефан Пап 1676 р. Від 1697 р. в соборі св. Стефана у Відні. Фото Бруно Райфенштайн. Репродукується за дозволом капітули св. Стефана у Відні. Напис унизу ікони: «А сей образ поставил раб Божій (...) за отпущеніє гріхов своїх і за (...)».
171. *Св. Іван Сучавський*. Ікона з церкви в Нижній Ядловій на Пряшівщині. Кінець 17 ст. 89 × 59. Музей у Бардієві (УМР). Св. Іван Сучавський, родом з Трапезунту, був замучений татарами 1360 р. в Білгороді Дністровським (Аккермані). Тіло його було перенесене до Сучави в Молдавії 1402 р.
172. *Розп'яття*. Кінець 17 ст. Ліворуч фундатор цієї ікони козацький полковник Леонтій Свічка. Київський музей.
173. *Свв. Володимир, Борис і Гліб*. Ікона з с. Ратного на Волині, кінець 17 ст. Київський музей. Фото в зб. автора.
174. *Воздвиження Чесного Хреста*. Ситихів біля Львова, кінець 17 ст. Львівський музей. Фото в приватній збірці, Нью-Йорк.
175. *Христос-виноградний* (деталь). 17 ст. Музей в Острозі. Фото в приватній збірці, Нью Йорк.
176. *Св. Трійця*. Раніше в Музеї Київської богословської Академії, 17 ст. (За ж. «Нотатки з мистецтва», Філядельфія, ч. 12, 1972).
177. *Св. Володимир*. З іконостасу Івана Рутковича в Скваряві-Новій б. Львова, 1697—99. Львівський музей. (В. Свенціцька, «Іван Руткович», Київ, 1966).
178. *Архангел Михаїл*. З іконостасу І. Рутковича, Скварява-Нова, 1697—99. Львівський музей. (В. Свенціцька ...).
179. *Архангел Михаїл*. З іконостасу І. Рутковича у Волиці-Деревлянській б. Львова, 1680—82. Львівський музей. (В. Свенціцька ...).
180. *Архангел Гавриїл*. З іконостасу І. Рутковича, Скварява-Нова, 1697—99. Львівський музей. (В. Свенціцька ...).
181. *Св. Покрова*. З портретами київського православно митрополита Діонісія Балабана і гетьмана Богдана Хмельницького. 2-а пол. 17 ст. 110 × 77. Київський музей українського мистецтва. Фото в зб. автора.
182. *Неопалима купина*. Коло І. Рутковича, поч. 18 ст. З іконостасу в Підгорянах б. Тереховлі. Львівський музей. (В. Свенціцька ...).
183. *Св. Юрій*. Київський маляр 17/18 ст. Київський музей. (В. Свенціцька ...).
184. *Різдво Христове*. Риботицька школа, 17 ст. 106,5 × 68. Польський національний музей у Кракові (УМР).
185. *Архангели Михаїл і Гавриїл*. З Богородчанського іконостасу Йова Кондзелевича, 1705. Львівський музей. Кожна ікона приблизно 210 × 65.

ІЛЮСТРАЦІЇ



1



2



3





5



6



7



8



9



10





14



11



12







18



17



21



22



19



20



23



24













30



31



34









36



37





39



40



41



42



43

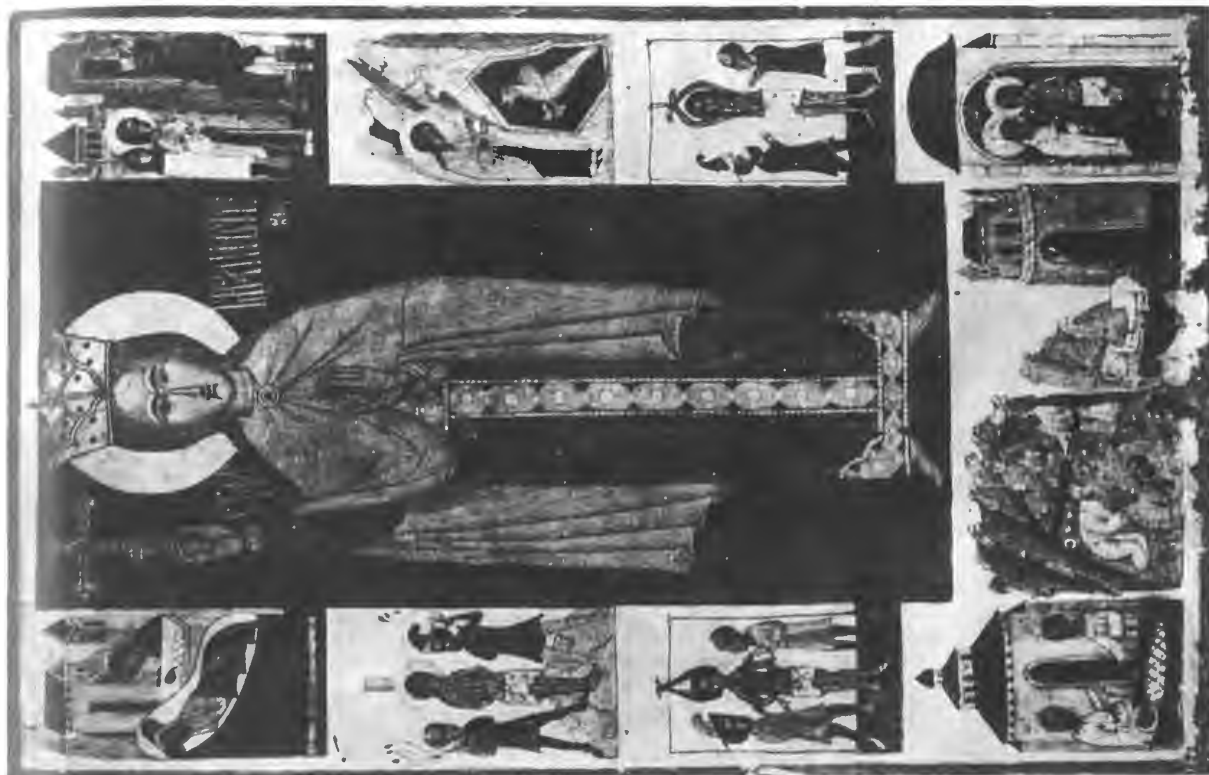


44





46



48



47



49



50





54









56





58



59



60



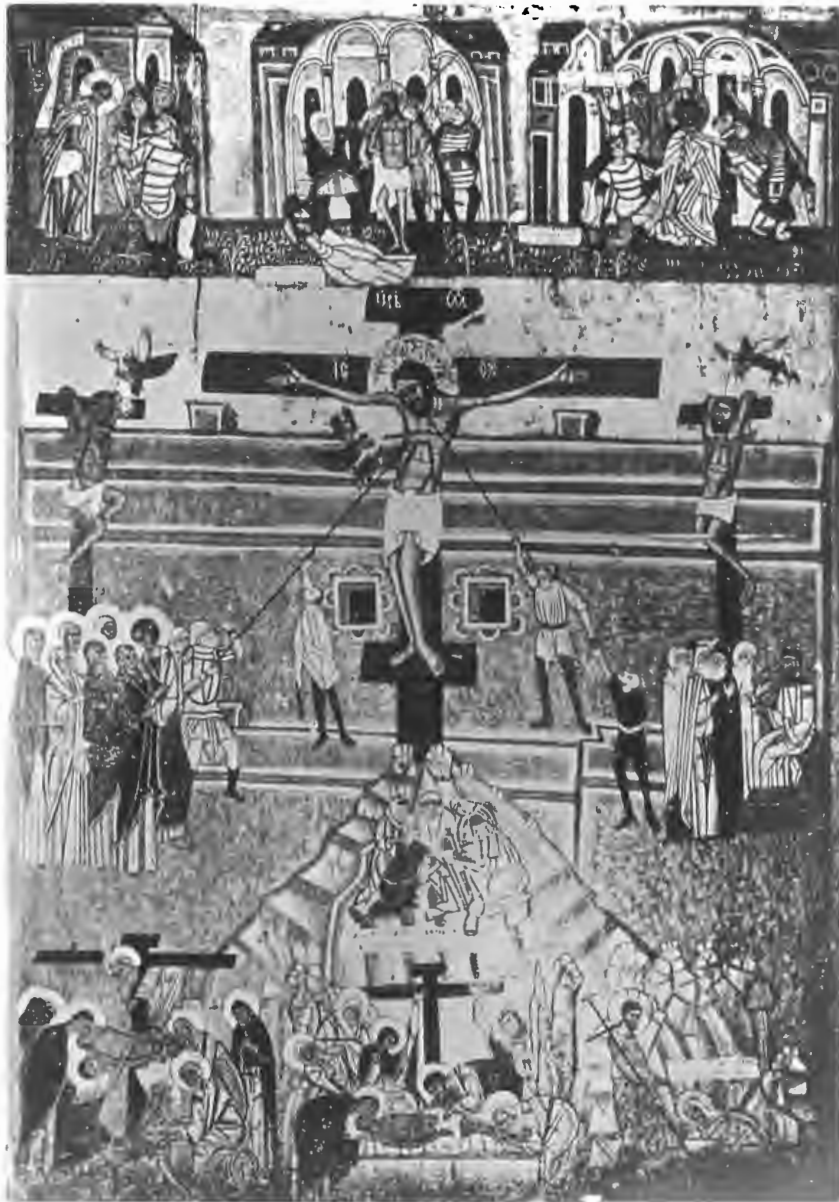




61



62



63



64











71





73



74

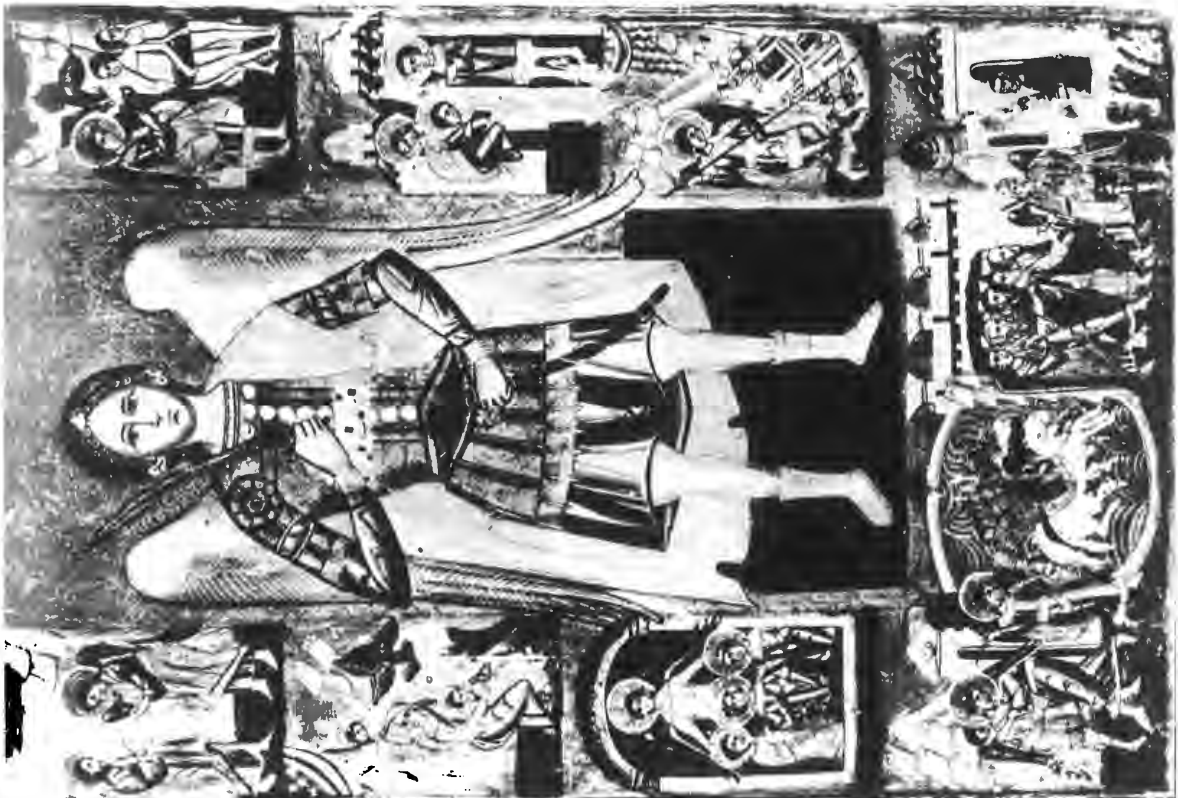


75



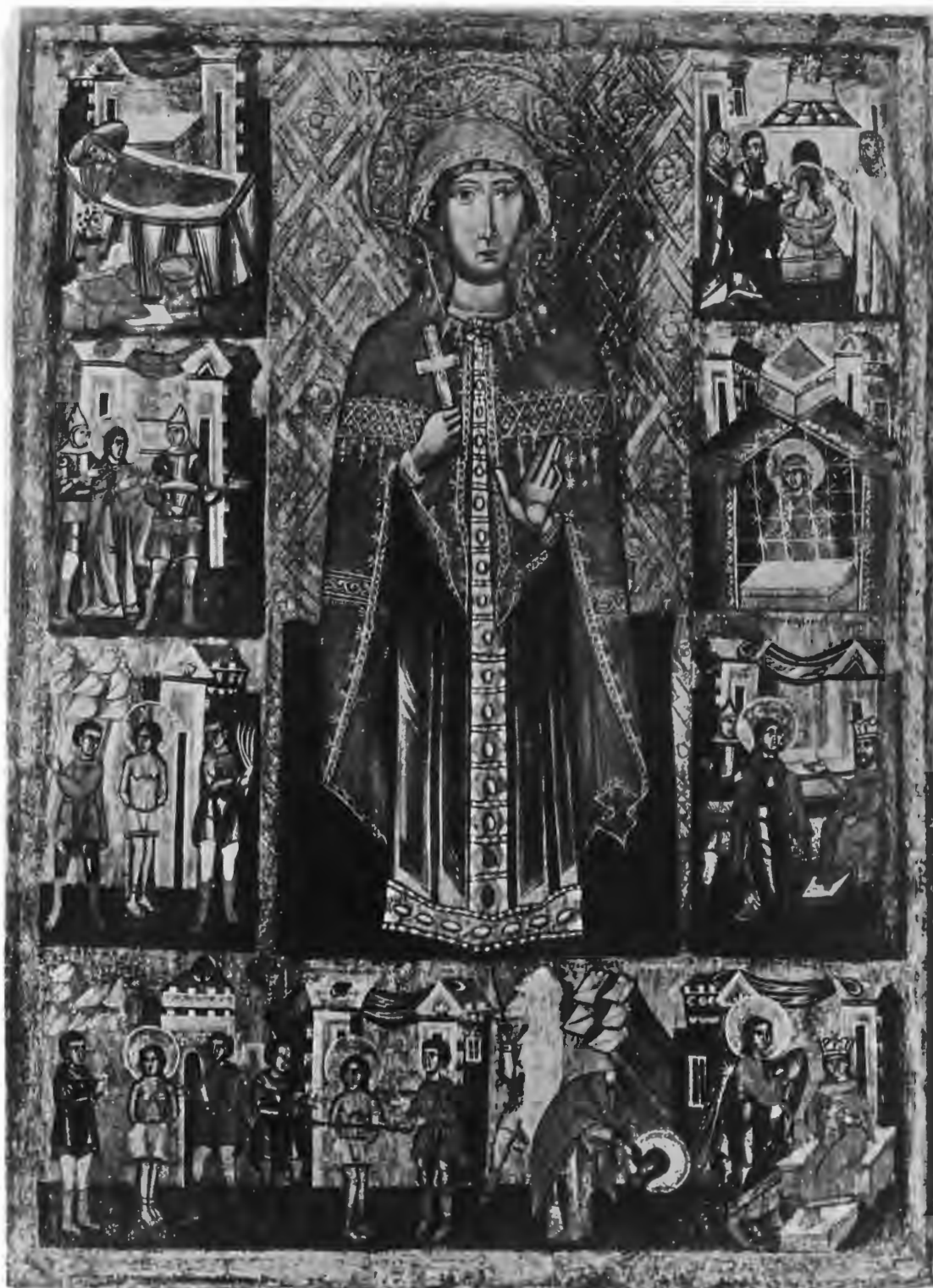


80



79







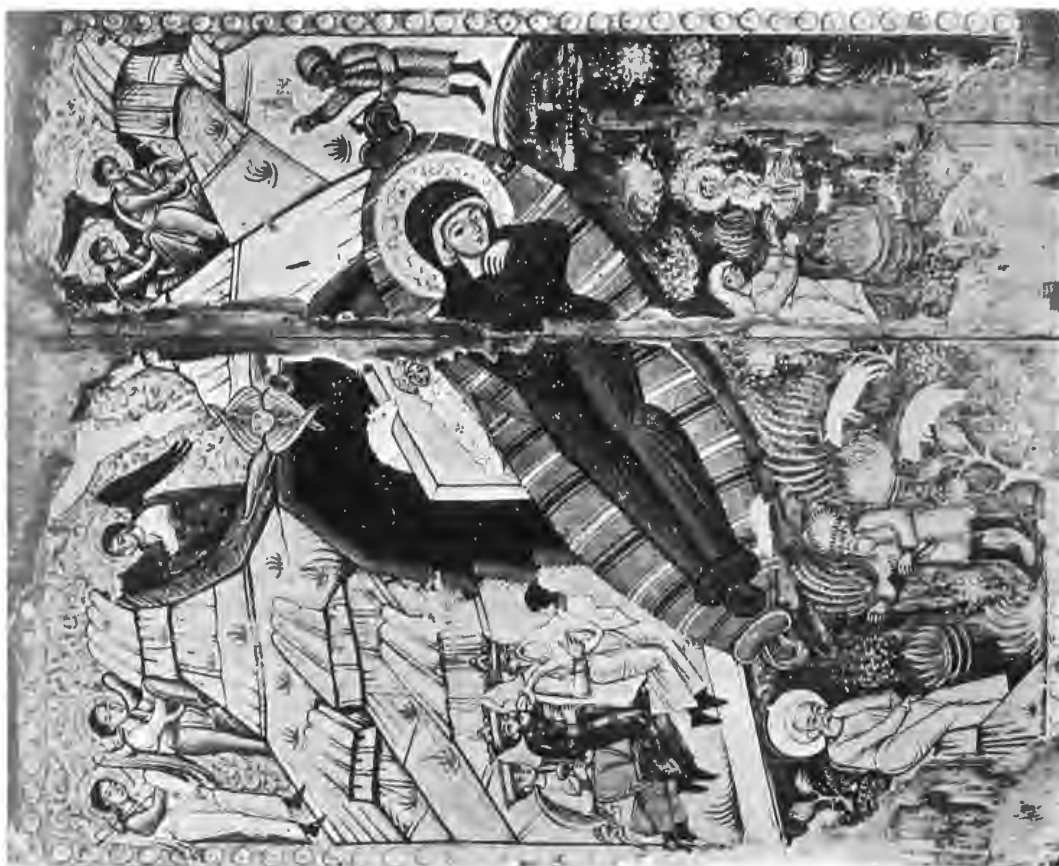




83



84



85



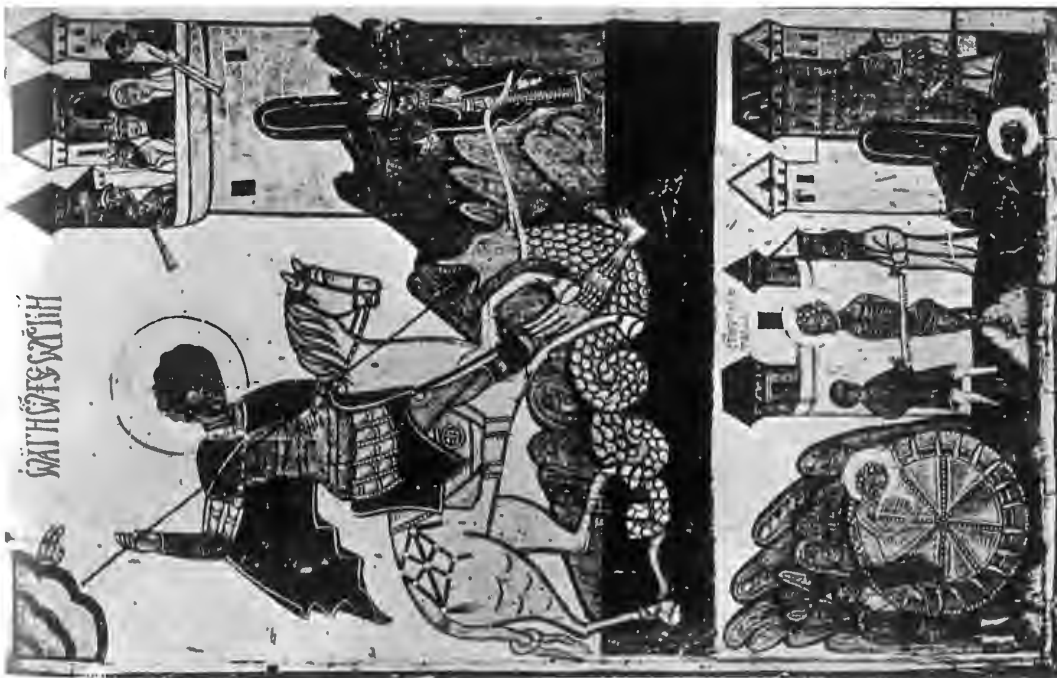
86



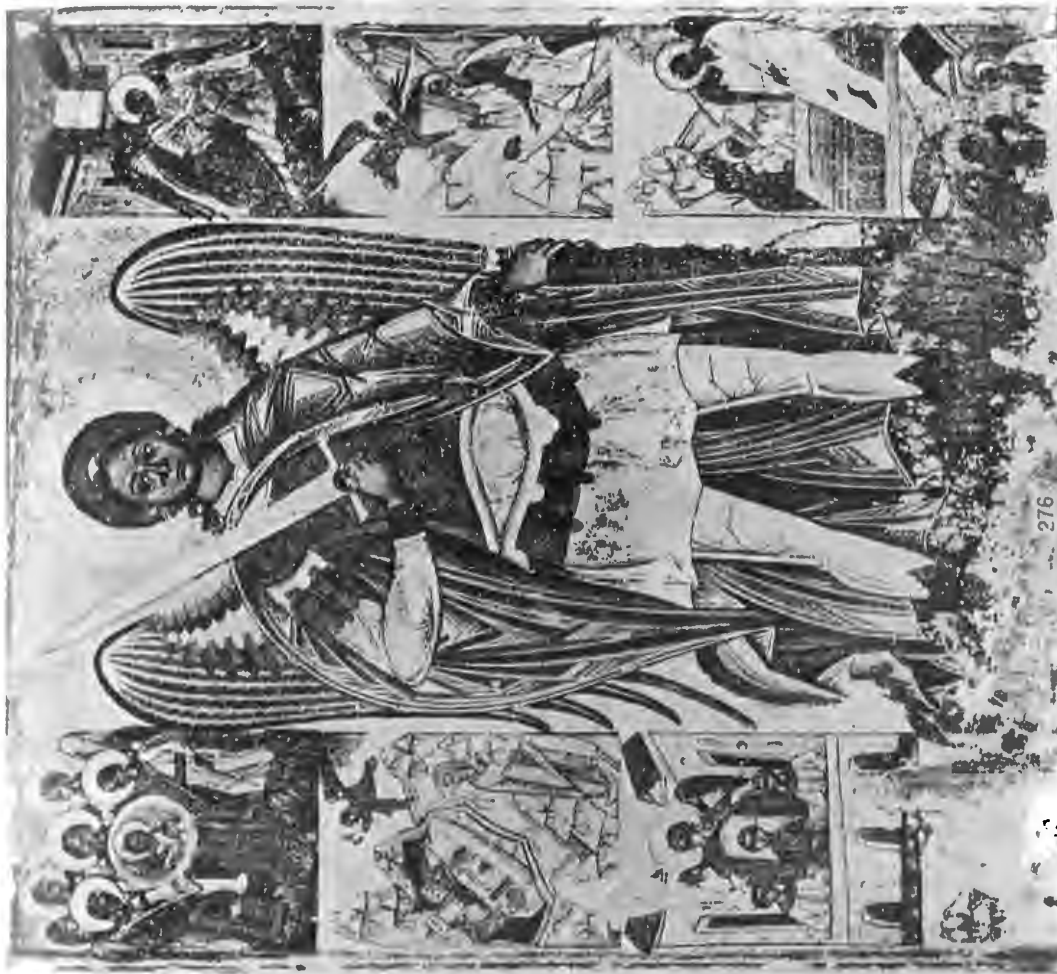
87

88





89



90



ВНТЕ
САПНЕМ
БОСАД
ВНЕ НЕМ
УЖАВСИ
ИГЕРМІНІ
КОРЕМІ
ДРЕВІ
ПНДЕРО
ДРЕВО НЕ
НЕСВОРН









97

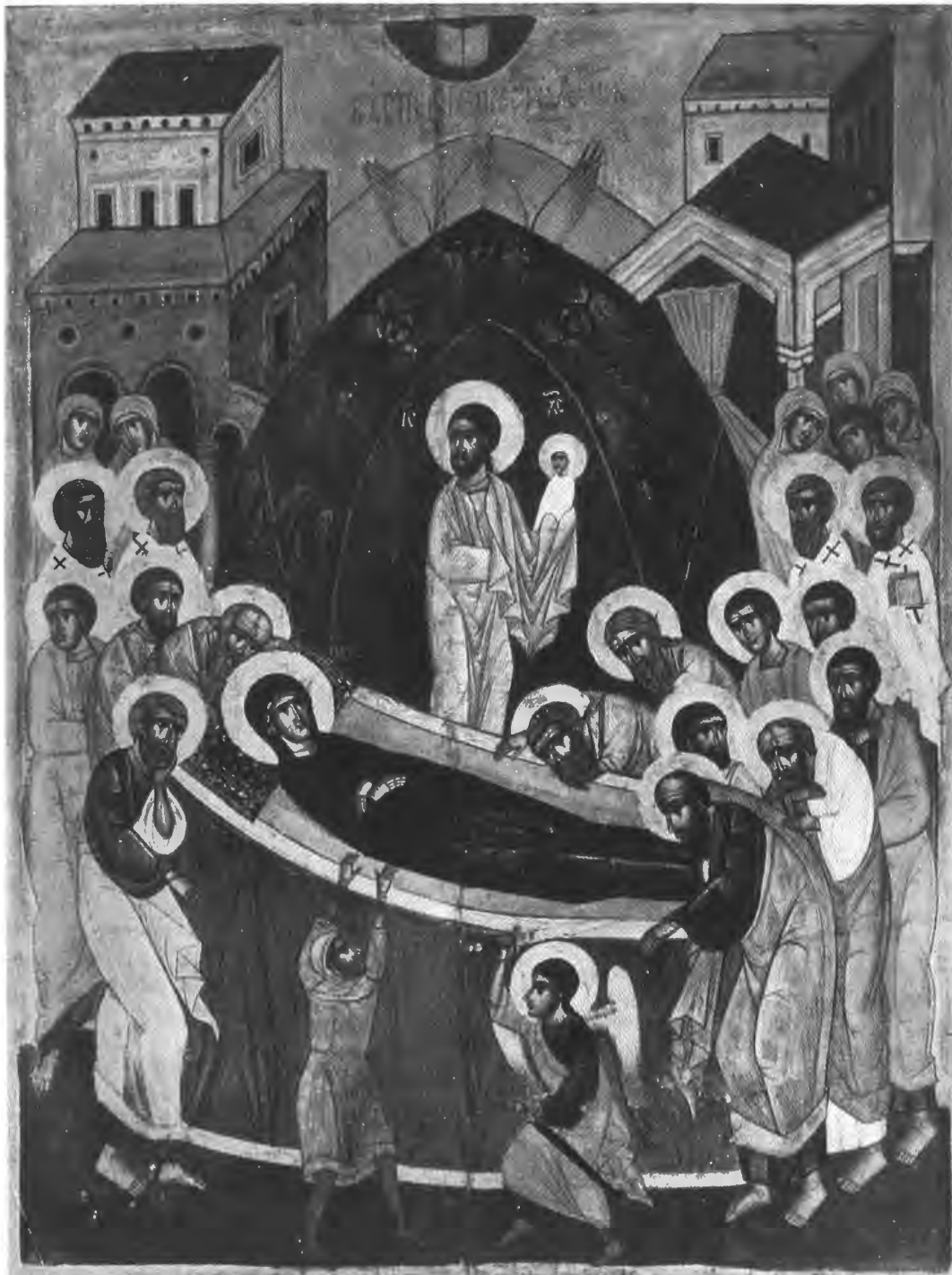


98



99









104



105

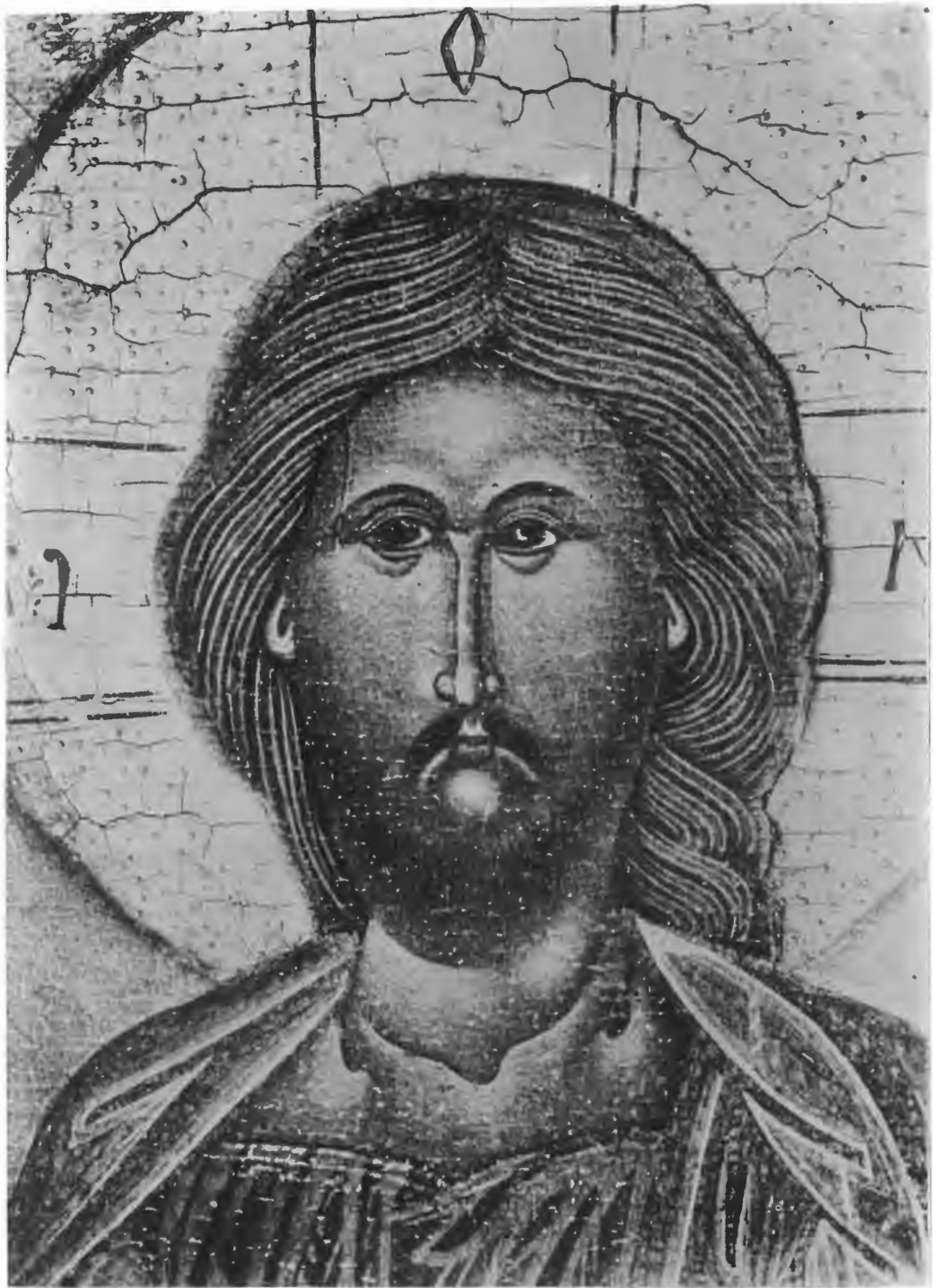




101



102









109



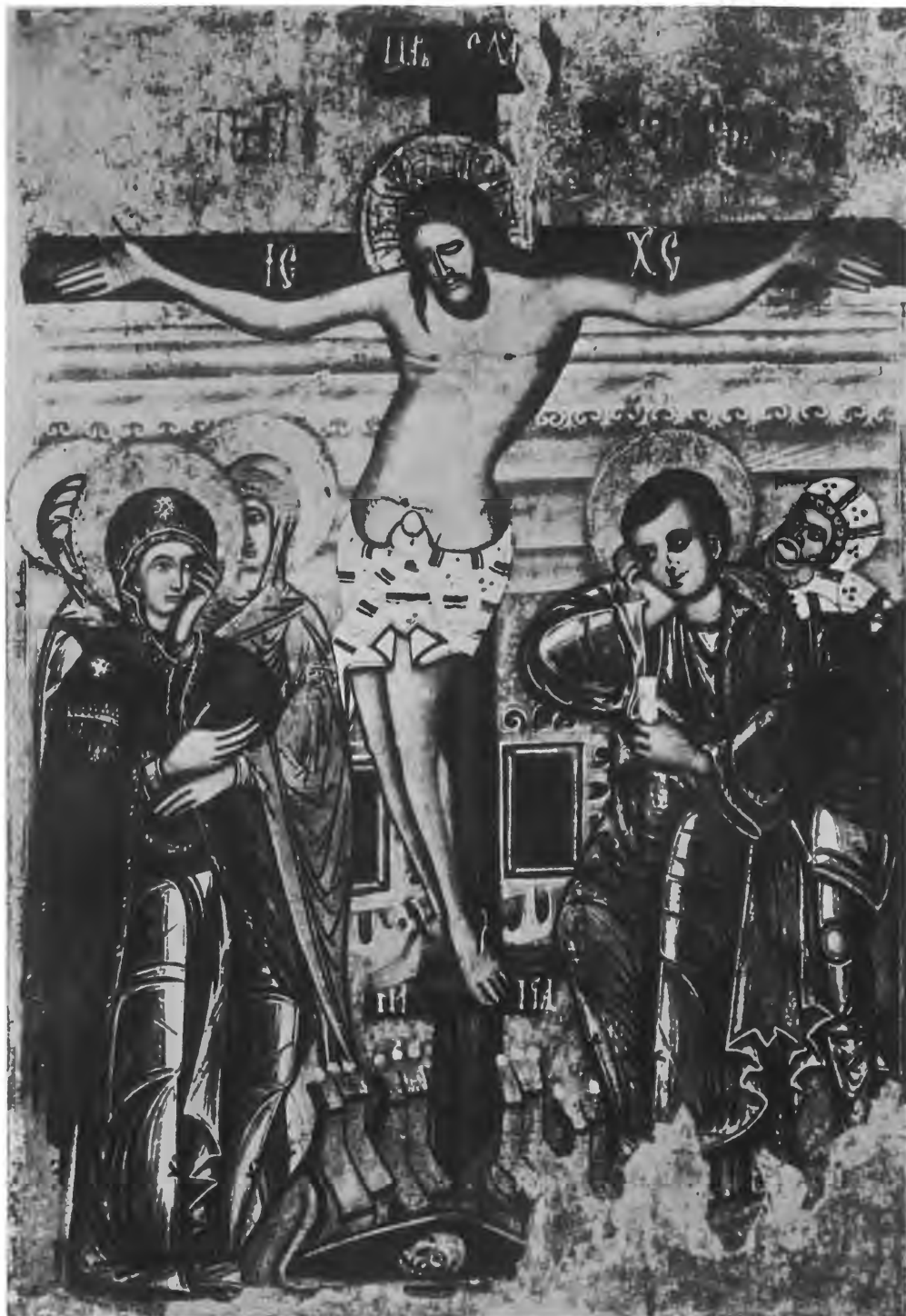
110

111



112





116







114



115



118



119





59

121



122



123











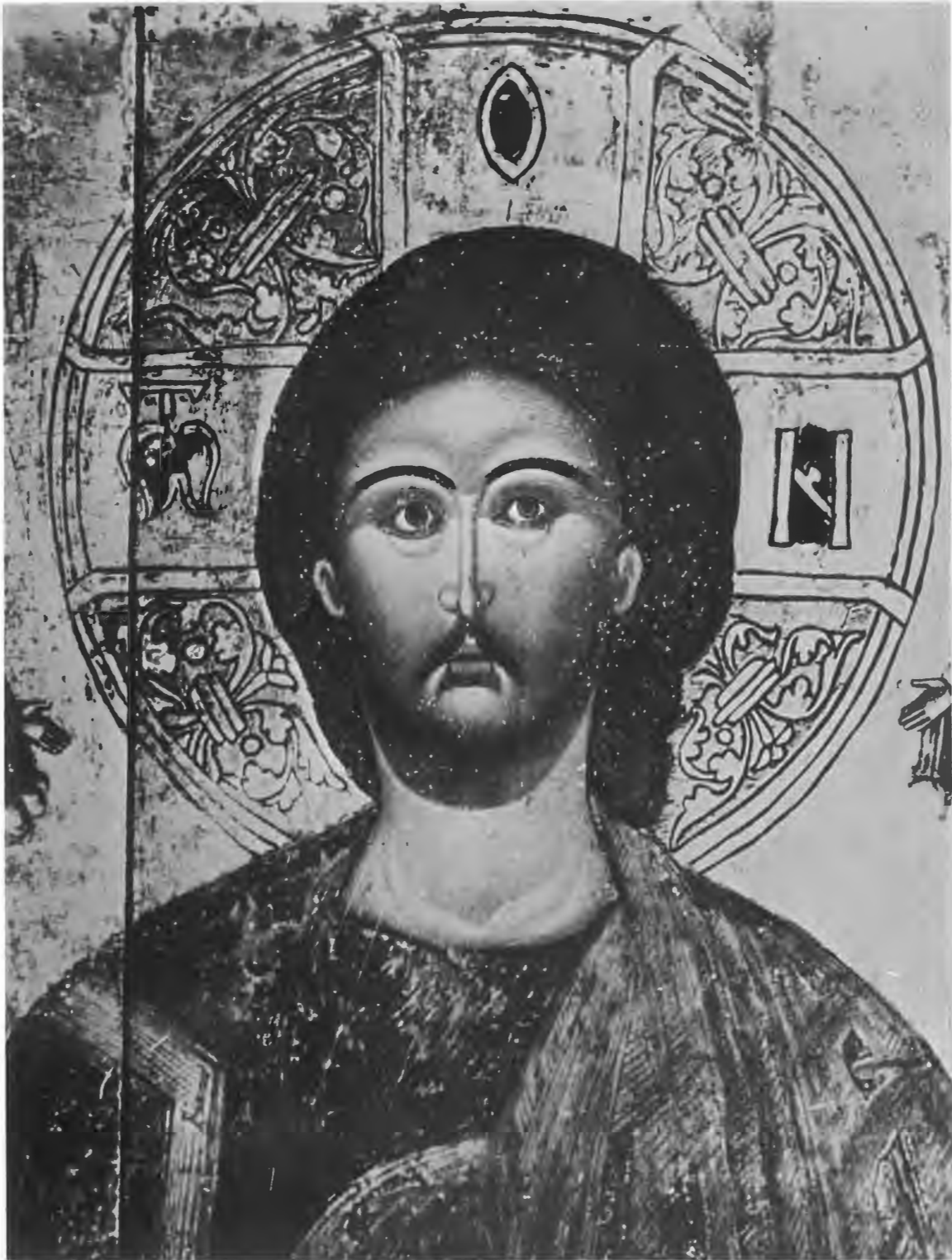
130



131





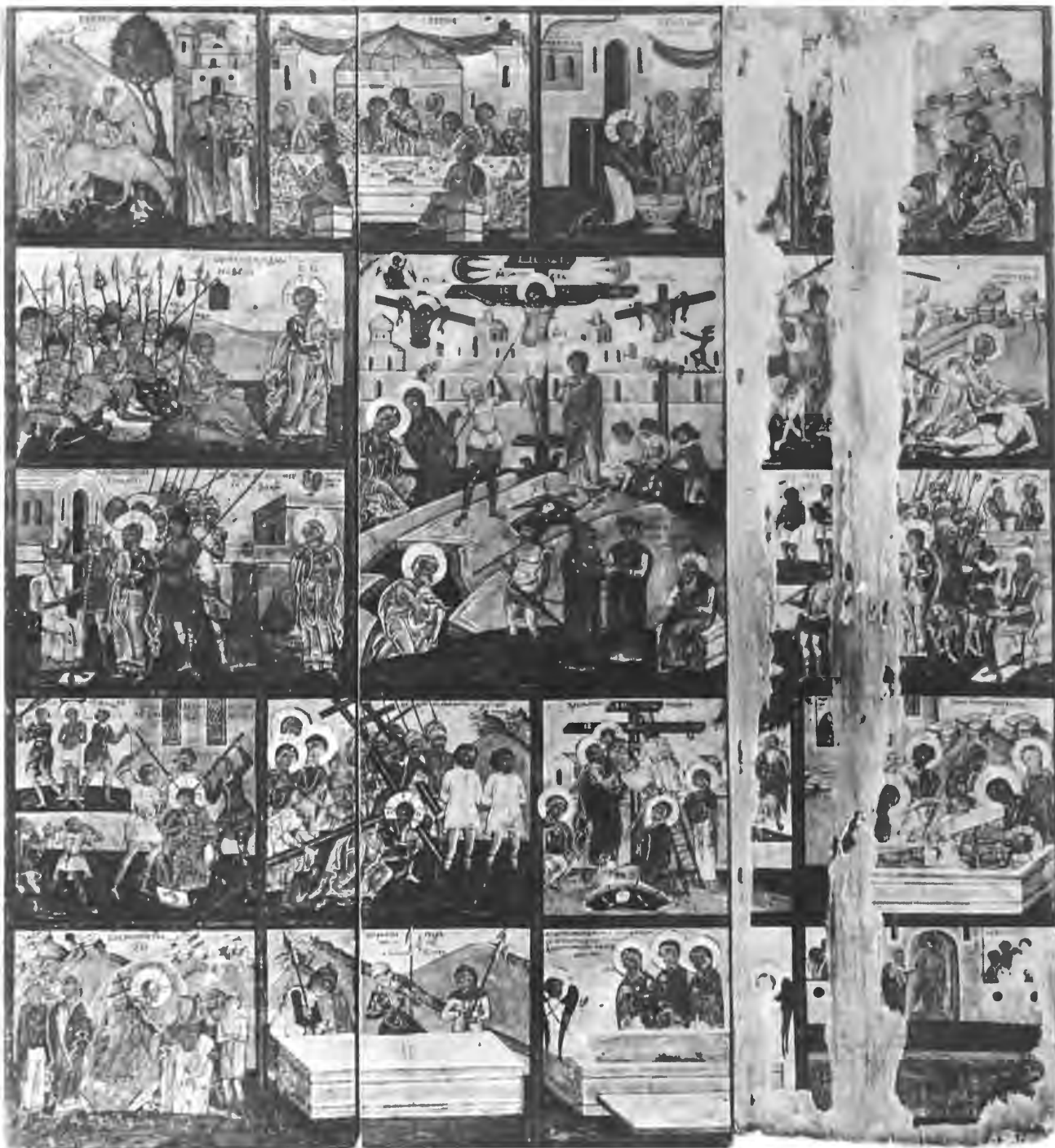


136





138





132



133



135



134







140











147



148



152





154



155



149



150



151



156

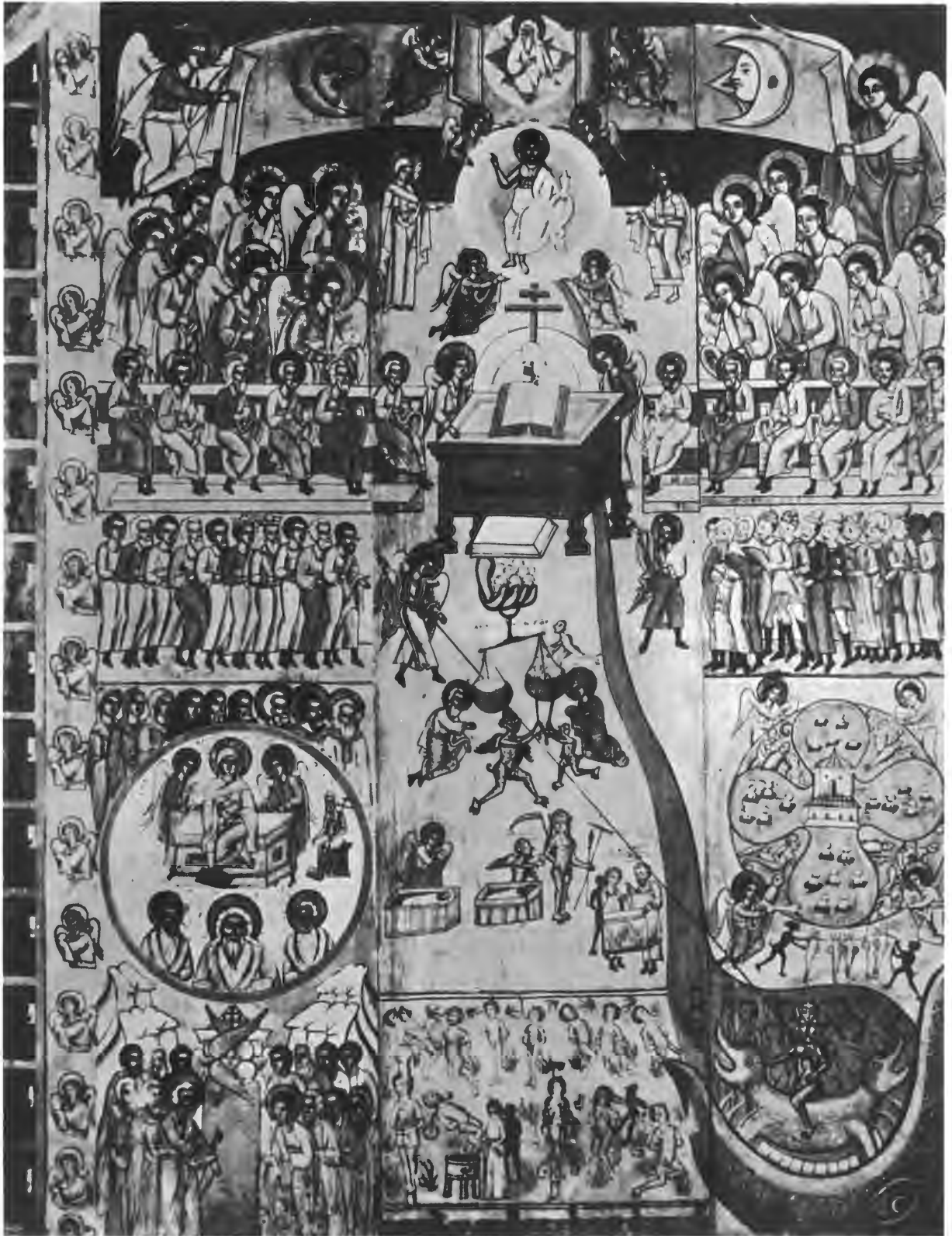




158



159





161



162



163



164



167

168



180

169





170

181



165





174



175



176



171



172



173



177



178

179



180



187



181



182



183

189



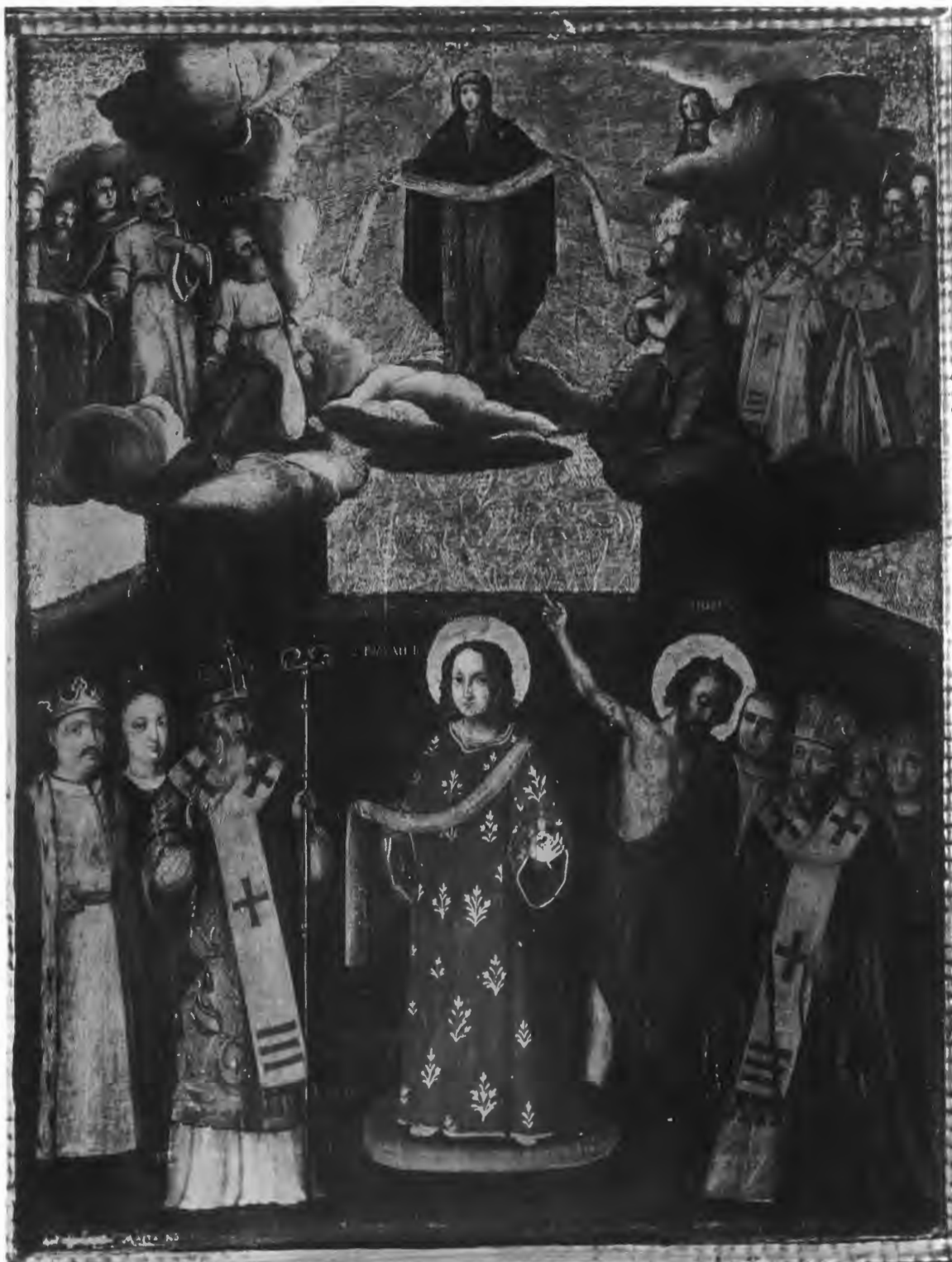


185

191







188



189



190

195



191





193



194

195



196



197



199



198



199



200

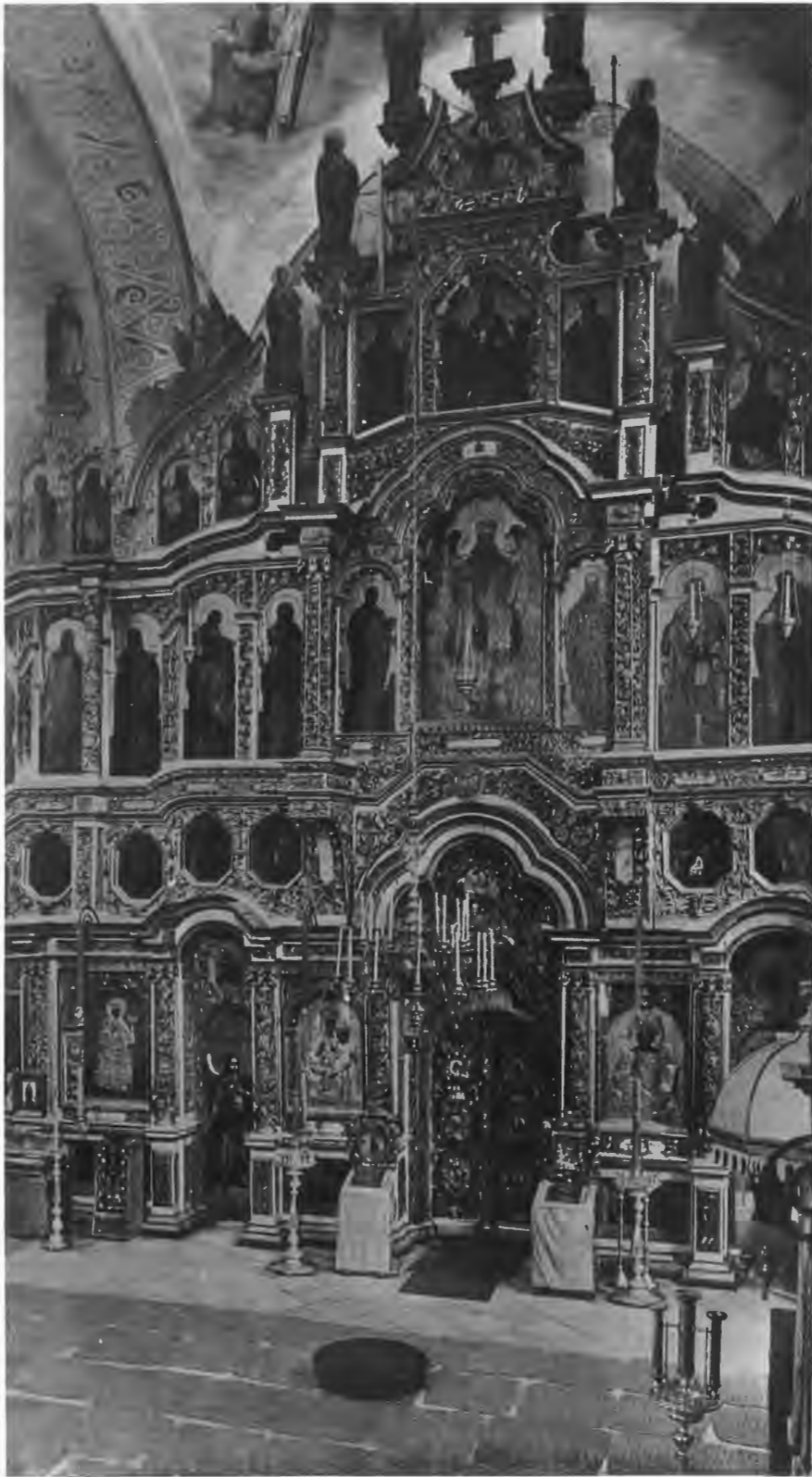


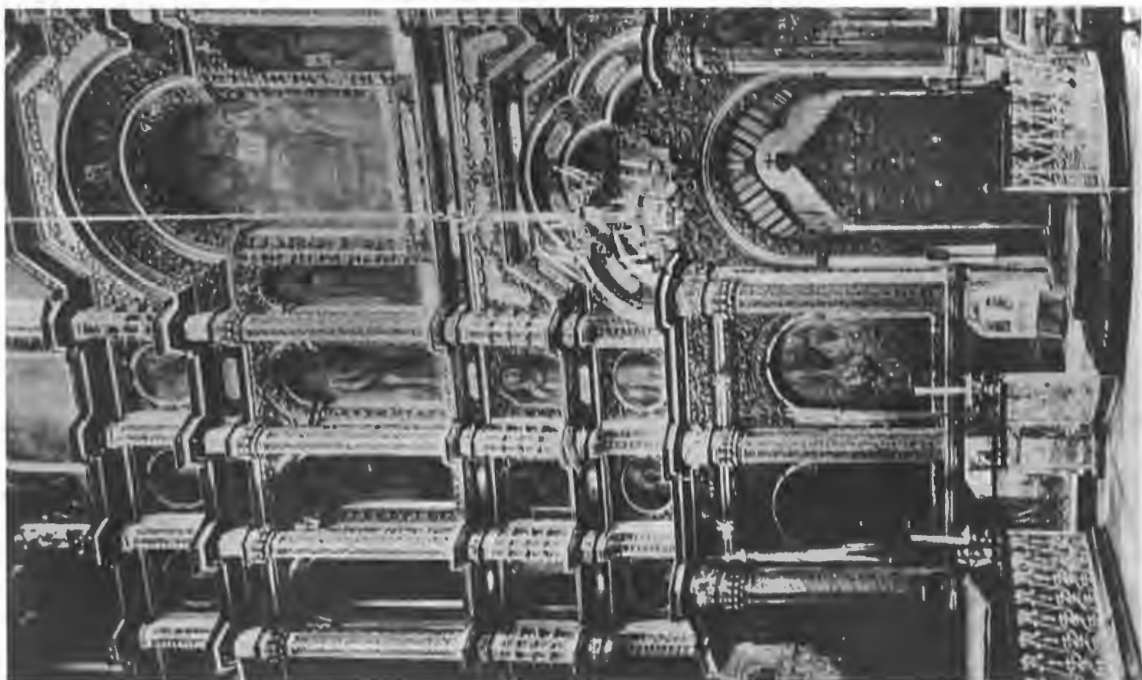
201



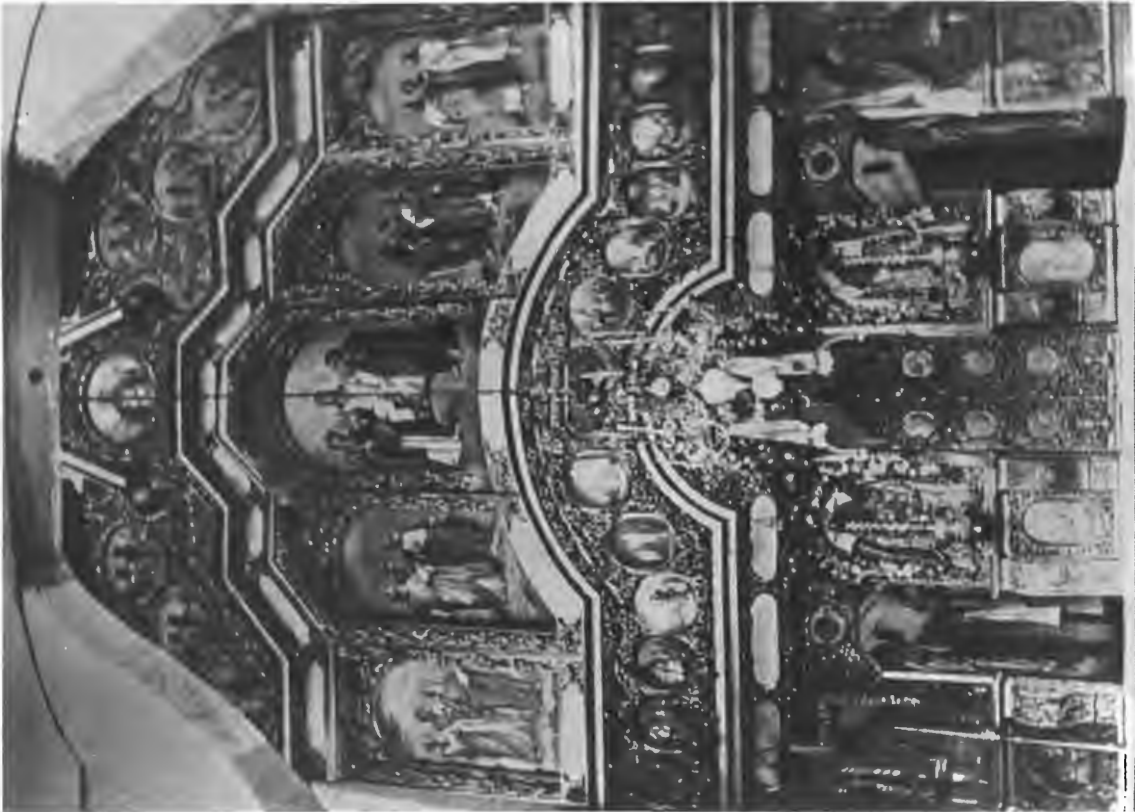


203

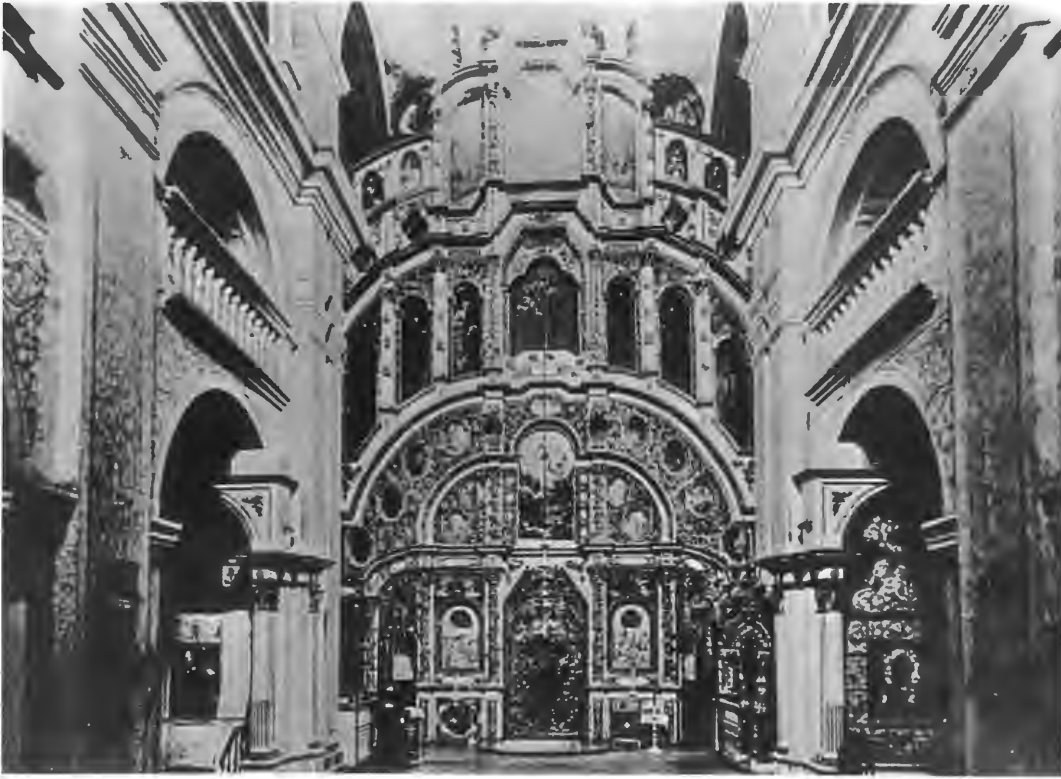




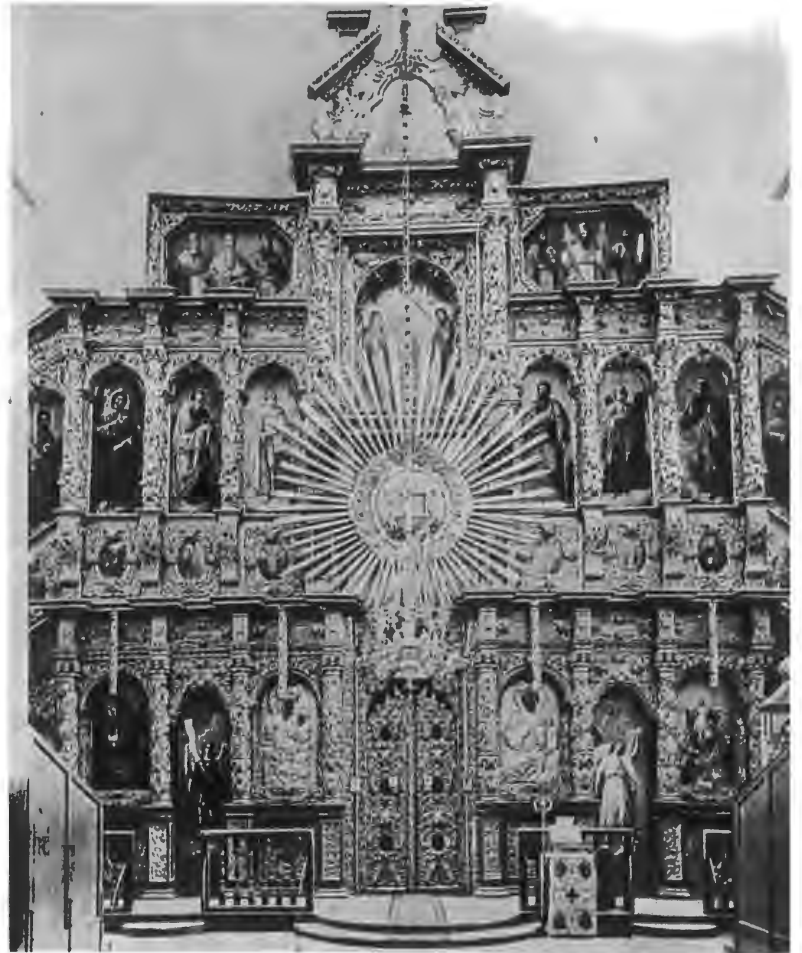
205



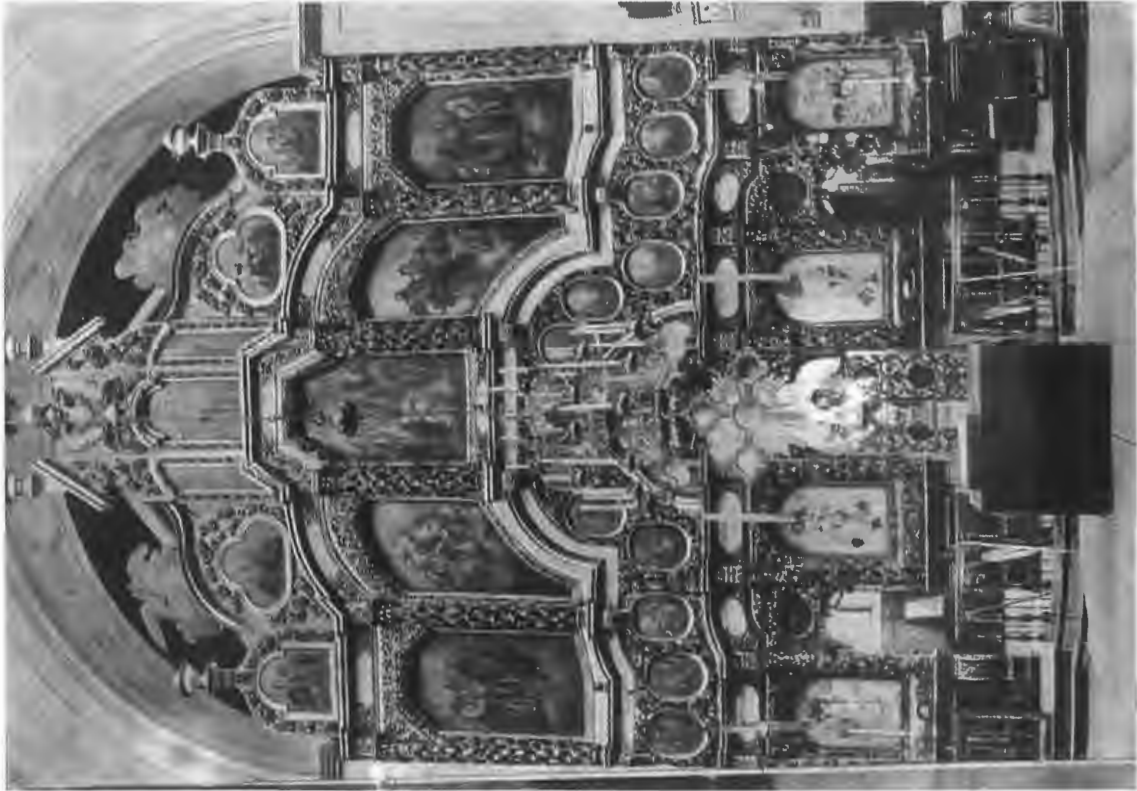
206



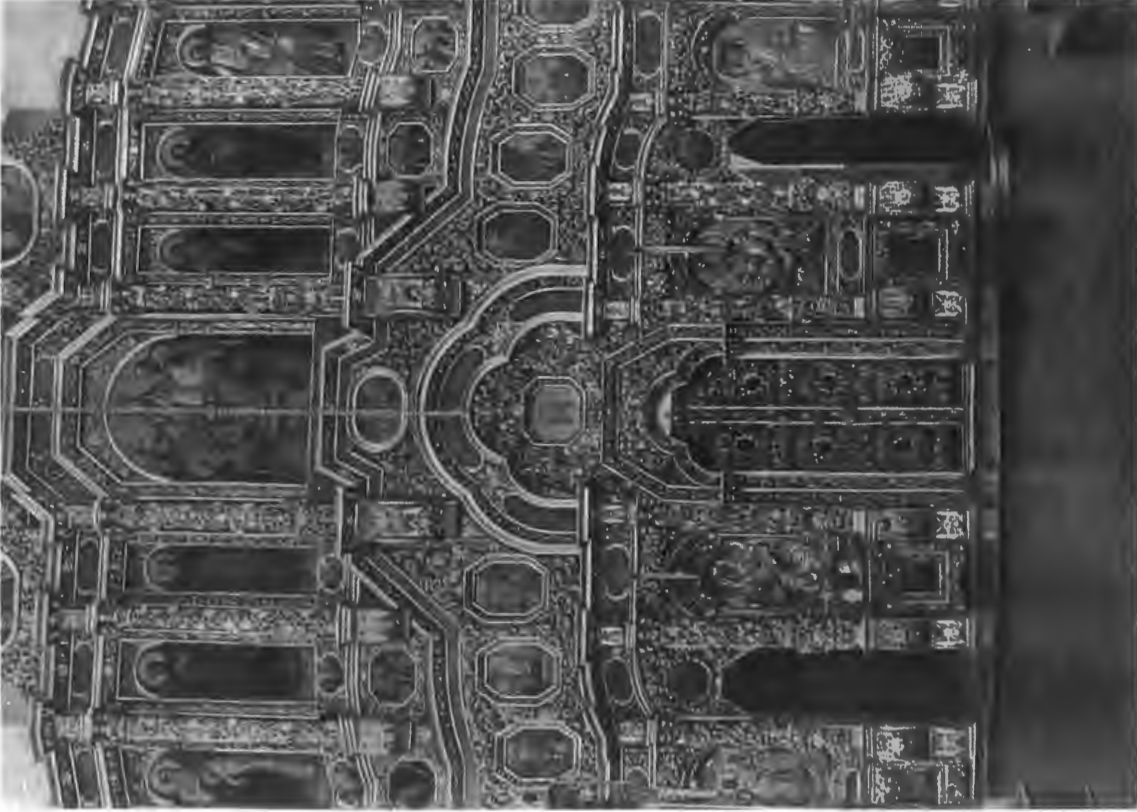
207



208



209



210



213



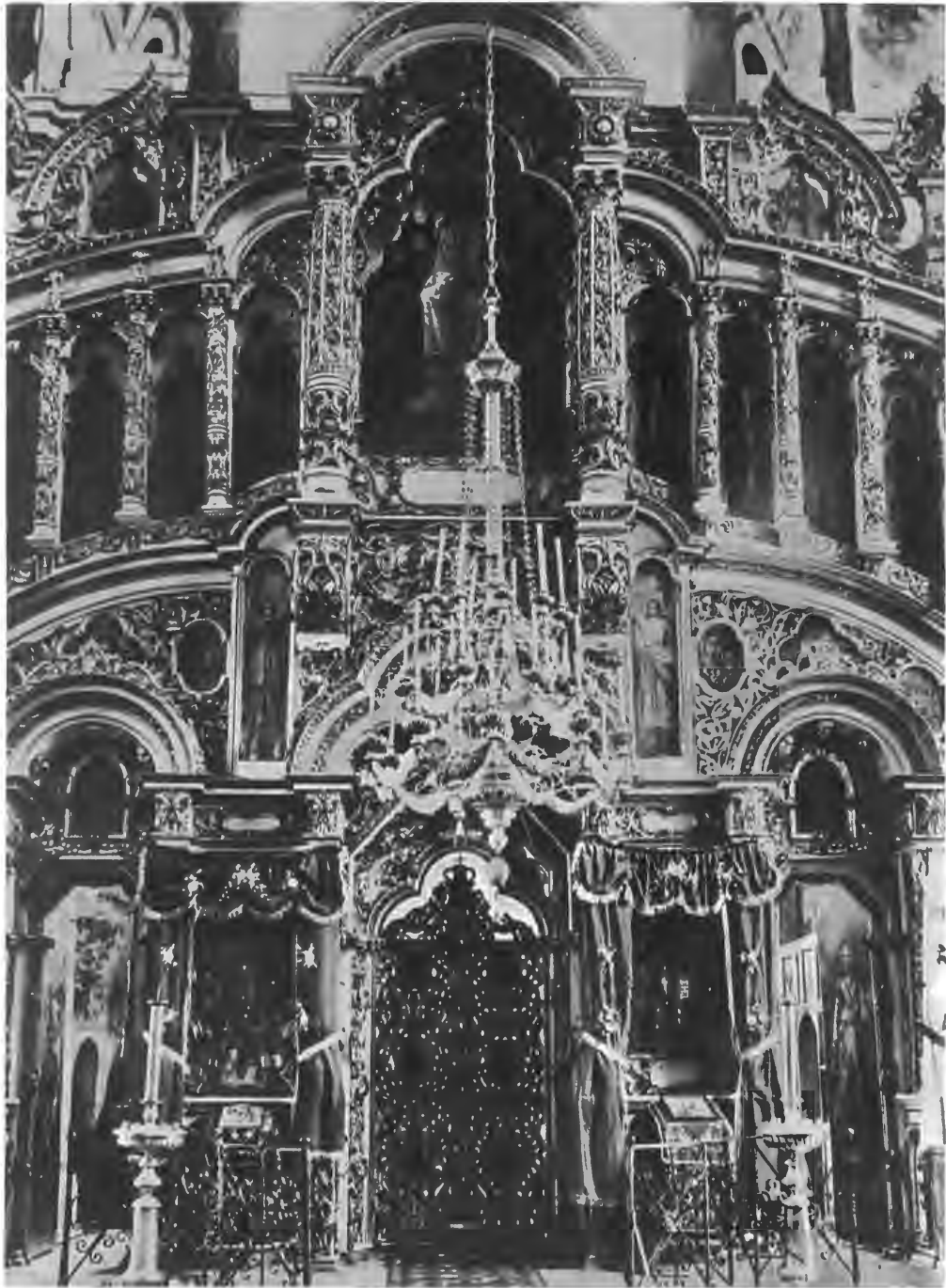
214



215



216



211



212



217

