

**Мазур В. П.**

здобувач кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ

## ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОСТАСНОГО АНСАМБЛЮ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У ЛЬВОВІ

*Анотація.* Іконостас Успенської церкви у Львові (1616-1638) є винятковою пам'яткою українського мистецтва, автори його ікон прославлені майстри-іконописці першої половини XVII століття Федір Сенькович та Микола Петрахович.

**Ключові слова:** іконописець, Федір Сенькович, Микола Петрахович, іконостас, Успенська церква у Львові.

*Аннотация.* Мазур В.П. Художественно-стилевые особенности иконостасного ансамбля Успенской церкви во Львове. Иконостас Успенской церкви во Львове (1616-1638) уникальный памятник украинского искусства, авторами икон которого являются Федор Сенькович и Николай Петрахович.

**Ключевые слова:** иконописець, Федор Сенькович, Николай Петрахович, иконостас, Успенская церковь во Львове.

*Annotation:* Mazur V.P. Artistic-stylish features of iconostasis band of the Uspenskaya church in Lviv. Fedir Senkovich was an artist of the transitional period. Mykola Petrakhovych additions to the iconostasis of the Church of the Assumption did not imitate the work of his teacher.

**Keywords:** the iconostasis of the Dormition Church in Lvov (1616-1638), artist, painting.

**Проблематика.** Метою нашого дослідження є аналіз художньо-стильових особливостей ікон іконостасу Успенської церкви у Львові (1616-1638) пензля Федора Сеньковича та Миколи Петраховича, визначення індивідуальних манер іконописців, з'ясування відмінностей та проведення аналогії мистецьких засобів малярів в рамках іконостасного ансамблю. Отже, спростування або підтвердження гіпотези про наслідування Миколою Петраховичем живописних прийомів Федора Сеньковича.

Ікони іконостасу Успенської церкви у Львові (1616-1638) становлять важливу віху у формуванні нової мистецької традиції іконопису, що панувала в першій половині XVII століття у львівському середовищі. Питання авторства ікон з іконостасу Успенської церкви висвітлені у дослідницьких роботах відомих вітчизняних та закордонних вчених, як В. Александрович [1, с.791–816], В. Вуйцик [3, с. 141–143; 4, с. 2–5], А. Гронек [5, с. 231–244], Л. Міляєва [6, с. 38–42], В. Овсійчук [8, с. 291–328], В. Свенціцька [9, с. 26–28; 10, с. 208–275] та інші. Втім увага науковців не була сфокусована на дослідженні комплексного підходу вивчення пам'яток іконопису, саме з врахуванням мистецтвознавчого і систематично-порівняльного аналізу стилів ікон і манер майстрів у рамках іконостасу Успенської церкви у Львові.

Наявність ікон, що були «розкриті» та відреставровані В. Вуйциком [4, с.2-5] авторства Федора Сеньковича і Миколи Петраховича в складі іконостасу Успенської церкви у Львові, дає можливість спростувати чи навпаки ствердити гіпотезу про наслідування Миколою Петраховичем малярського вміння у Федора Сеньковича. Незважаючи на те, що саме він успадкував майстерню після смерті Федора Сеньковича, різниця між творчими почерками майстрів іконостасу Успенської церкви є яскраво вираженою.

Для малярської манери Федора Сеньковича характерне творення сакрального простору, яскраве й розвіяне світло, продумане розміщення фігур в композиції, урівноважені ритми постатей людей, наслідування художніх прийомів мініатюриста. Тракткування сакрального образу набуває гуманістичних спрямувань, лики та постаті мають об'ємне моделювання форми. В мистецтві майстра відображена сакральність образу, що поєднується з реальністю та зразками західноєвропейського мистецтва.

Художній почерк Миколи Петраховича відрізняється сміливими колористичними вирішеннями, подекуди поєднанням протилежних за суттю кольорів. В мистецькому спадку маляра відчутний вплив маньєризму [8, с.298], який виявляється у підкресленні драматизму сюжету за допомогою ліній драперій, кольору й вигинів тіл персонажів, але в рамках композиції сакрального образу, тобто з урахуванням певних стилістичних і іконографічних прийомів, традиційних для православ'я. М. Петрахович надає зображенням обличчя на іконах індивідуальних ознак, негативні підкреслює за допомогою м'ясистих рис, кремезних тіл, змальовує їх зменшеними за пропорціями, що було відгомонам попередніх століть. Майстер по-своєму тлумачить гравюру, поєднуючи її образи з культурним середовищем Львова першої половини XVII століття.

Предметом дослідження авторства Федора Сеньковича є три ікони з празничного чину «В'їзд

Надійшла до редакції 04.12.2012

Господній в Єрусалим», «Воскресіння Лазаря», «Зішестя до пекла, Воскресіння», що знаходяться в Успенській церкві у Львові, та дві ікони святих з лютук Царських врат «Василь Великий» і «Іоанн Златоуст», що зберігаються у Національному музеї А.Шептицького.

За документальними джерелами виявлено, що у майстерні Миколи Петраховича було створено чотирнадцять ікон: «Умовіння ніг», «Христос з апостолами і тайна вечеря», «Моління про чашу», «Поцілунок Іуди», «Христос перед Анною», «Христос перед Каяфою, відречення Петра», «Христос перед Каяфою II», «Христос перед Іродом», «Христос перед Пілатом», «Бичування», «Коронування», «Пілат умиває руки», «Несення хреста», «Зняття з хреста». Ці пам'ятки є на зберіганні в складі диптихів обабіч вітваря Успенської церкви у Львові.

Страсні ікони в першій половині XVII століття і до часу продажу пам'ятки в село Великі Грибовичі на Львівщині були чином іконостасного комплексу Успенської церкви у Львові та розміщувались над апостолами, як у іконостасі П'ятницької церкви. На думку вченої Л. Міляєвої, іконографія страсного чину розвивалася на основі композиції Дуччо ді Буонінсеня «Маеста» [7, 44].

На нашу думку, іконописна творчість Федора Сеньковича знаменує початковий період утвердження в українському мистецтві «нового шляху» (за В. Свенціцькою), який ще зберіг зв'язок з традиціями іконописного живопису колишніх століть.

На основі мистецтвознавчого аналізу ікони «Зішестя в пекло», можна стверджувати, що в її зображенні майстер використовує традиційні художні прийоми уживання золота для відображення умовності та святості ікони, де графічне начало виражене в акцентуванні контурної лінії та декоративному трактуванні форми. В колориті застосована традиційна коричнево-вохриста гама з відтінками зеленого та досить активними червоними акцентами.

В іконних образах святих «Іоанна Златоуста» та «Василя Великого» тло ікони має гравірування, що є традиційним для української ікони переломного з періоду XV–XVI століть, але поряд з цим, цілком очевидно, що ікона «Воскресіння Лазаря» Федора Сеньковича була інспірована із західноєвропейських гравюр [5, с.231-244], завдяки чому в зображенні фігури, на відміну від сакральних образів попередніх століть, набувають об'ємного вирішення й нового трактування форми [12, с. 92]. Джерело світла залишається символічним в поєднанні із принципами вирішенням зворотньої перспективи. Ікони Федора Сеньковича наслідують художньо-стильові риси минулої епохи – прийом узагальнення великих площин (локальною червоною плямою, плащі городян, жінок та апостолів на іконі «Воскресіння Лазаря»). Індивідуальну манеру написання ликів майстром виявляємо за допомогою протиставлення світлих білих мазків вохристу колірному тону і півтону, з кіноварними вкрапленнями на обличчях персонажів, всі ці мистецькі засоби спрямовані на підкреслення анатомічних форм обличчя. Натомість в трактуванні складок одягу відчутні характерні для гравюри штрихи, одяг городянина поряд з Ісусом у сцені «Воскресіння Лазаря». Звернемося до ікони «Воскресіння Лазаря», де по центру композиції, виділеної за допомогою колористичного і тонового

вирішення, зображено постать Ісуса. Плоска червона пляма, яка змодельована малярем з ритмів та площин одягу присутніх персонажів, стала тлом й своєрідною основою для зображення основного сюжету ікони «Воскресіння Лазаря». Засобами малюнку, колориту, кольору іконописець досить натуралістично зобразив тіло й обличчя воскреслого Лазаря, що різниться від живих людей коричнево-зеленим відтінком шкіри. На відміну від традицій попередніх століть, в яких диво, зображалося поза часом на іконі Ф. Сеньковича подія має характер, наближений до реальності, хоча маляр не полишає стилістичних особливостей іконного образу, притаманних іконам першої половини XVII століття львівської школи. Він вміло відобразив раптові психологічні реакції людей: засмученість облич Марфи і Марії, здивування городян. Майстер розпочинає сюжетну лінію іконного образу від постаті, яка зображена в глибині композиції, закривши ніс рукою. Сцена є ілюстрацією до Євангелія від Іоанна (11:39) і завершується найвищим піднесенням та драматизмом в сцені воскресіння Лазаря. Конкретність мислення майстра на цій іконі свідчить про нову добу з іншим сприйняттям містики ікони.

На нашу думку, Федір Сенькович, був іконописцем, який мав не тільки добру фахову підготовку, внутрішню духовність, глибоку віру, а й певну залежність до вираження творчої фантазії, хоча й у рамках традицій іконного образу з цілісного іконостасного ансамблю, що також визначало певну семантику образу.

Перейдемо до розгляду ікони «В'їзд Господній в Єрусалим», у якій майстер відобразив піднесений настрій людського натовпу, який чекає зустрічі з Ісусом Христом та встелює його шлях пальмовими гілками, вигукуючи «Осанна», коли Ісус з тріумфом в'їжджає в місто. Хотілось наголосити на впевненій організації просторового середовища композиції. Щоб надати глибині композиції безкінечності, маляр зобразив частину арки, в якій стоять люди. Постать Ісуса перебуває у двох вимірах: небесному – це в зображенні німба і позолоті тла та реальному: в постатях людей, апостолів, частині пейзажу, зображенні гір та дерев. Маляр прозорим лісируванням вохри за допомогою вибілювання, малює по золотому тлу архітектурні обриси. На композиції яскраво відчутні дві природи світла, перша, це – сам Христос, що випромінює сяйво; друга – джерело світла за горою, що утворює сакральний простір між горою та натуралістичною архітектурою першого плану. Отже, майстер за допомогою цього стилістичного прийому використовує фізичний і містичний характер освітлення.

В іконі «Зішестя до пекла» композиційне вирішення бере витоки з традиційної візантійської схеми з витягнутими стрункими пропорціями людей. Постать Ісуса знаходиться на центральній осі композиції ікони. Він тримає в руці знамення Воскресіння, чим вказує на символічний аспект основного дійства, тобто переможне Воскресіння Христове. Колористичне вирішення ікони має витоки також із візантійської мистецької традиції й акцентує увагу на символічному значенні тріумфальності події «Воскресіння Христа». Поєднання колористичної гами коричневого та зеленого (мандорла й гіматій Ісуса) є нагадуванням про традиції українського іконопису XV–XVI століття. Золотаві асисті на шатах

Ісуса додають події урочистості. Христос стоїть на вратах пекла, які вже втратили символічну умовність й є реалістичним зображенням з окуттям, притаманним львівським брамам. Відсіль впливає висновок про відбитки мистецтва нового часу, через розуміння ролі деталі в іконі. Майстер впевнено застосовує прийоми пластичної анатомії в малюнку рук та ніг Ісуса, що виділяються живописними засобами в натуралістичних зображеннях ран від цвяхів, стигматів.

Постать Ісуса є джерелом світла, втіленням святості, спасіння. Ідея підкреслена відповідними композиційними та художніми засобами. Ісус тримає за руку Адама, який зворушує своєю життєвістю на фоні ще мертвої Єви. Більш за все, маляр прагнув підкреслити цей догматичний аспект спасіння Адама та Єви, відповідно і надії на спасіння усього людства.

Іконам празничного чину авторства Федора Сеньковича притаманна мініатюрність та витонченість у трактуванні облич, фігур постатей, одягу, значну увагу майстер приділяє деталям. Іншими за характером малюнка, живописно-манерою іконостатів «Іоанна Златоуста» та «Василя Великого». В. Александрович визначив ці ікони як творчу спадщину Миколи Петраховича [2, с. 99]. Художник мав зобразити постаті відповідно до гармонійного співвідношення розмірів дошки, постаті та зазначеного місця розташування іконостасі. На відміну від ікон великих празників, вони намальовані жовтковою темперою з додаванням олійної, використання якої, ймовірно було викликано, тим що Федір Сенькович міг бути портретистом. В іконах святих спостерігаємо віяння нової епохи гуманізму в художньому прийомі трактування форми ликів святих, вчені вбачають зображення сучасників маляра, членів братства [13, с. 28].

Ікони є одними із найвдаліших та знакових шедеврів майстерної спадщини Ф. Сеньковича й мистецтва початку XVII століття. Підтвердження чому знаходимо у архівних джерелах, а саме у братських архівах, де йде мова про уміння маляра Федора, а саме «Умиленно намальовану...» [4, с.4]. Тло образів, які були частиною іконостасу, гравіроване рослинним орнаментом, позем ікон однаковий за вирішенням темновохристо-зеленого кольору. Живописне моделювання форми тендітне, тональна градація яскраво виражена. Головним принципом для визначення стилю ікон святих «Іоанна Златоуста» та «Василя Великого» є поєднання іконографічної системи старої традиції та нових принципів моделювання форми ликів. Майстер зобов'язаний був зробити їх досить площинними, натомість не декоративними, саме для того, що образи не загубилися на тлі пишної оздоблених Царських врат. У зображенні святих майстер вдало поєднав вимоги канону з відтінками портретного живопису, трактуванням пластичної анатомії. Він зображує натуралістичні руки, портретне зображення має вилиці, очі трактовані за анатомічними особливостями, але не зважаючи на досить реалістичні деталі у цих іконах, для відображення шат святих Іоанна Златоуста, які лягають суцільною плямою з візерунком на тлі різьблення ікони, майстер залишає декоративне начало. Пластичне зображення вирішене та стримане в кольорі, – графічним за характером є рішення плями білого омофора й чорних активних за малюнком хрестів на ньому. Зокрема, це стосується фелону, у який вдягнений Василь Великий, що має графічні

акценти на тлі білої тканини традиційно відображені чорні хрести. Умінням маляра досягнуто те, що у декоративності тканини відчутний внутрішній рух, на сіро-блакитному підризнику святих є дивовижною прозорість світла з активними зелено-синіми тінями. Світло і тінь мають самостійний характер саме в рамках силуету постаті святих Василя Великого. Можливо, це єдиний випадок використання такого контрасту в творчості маляра Федора Сеньковича. На тлі досить складної за трактуванням фелоні, зображений білий омофор з трьома чорними хрестами, епітрахіль коричневого кольору, китицями та зображенням серафимів [11, I-997] має завершений декоративний характер. Очевидну подібність за кольором знаходимо у відображенні палиці та поручів, – згадані деталі вбрання підкреслені низкою білих перлів. Лик святих обрамлений бородою та волоссям. Обличчя намальоване реалістично, з витонченою сформованою пластикою, тверда впевнена лінія окреслює вуста, очі та ніс, м'які власні тіні на лику святих. Обличчя, моделюване вохренням, зображене з додаванням світлої вохри, білил та кіноварі на носі, воно різне за характером на щоках та чолі. Холодний відтінок, дає змогу виділити форму носа. Використане лесування, як білильне, так і в тінях, розмита грань переходу від обличчя до бороди, що виконана, фактично декоративно, та являється мотивом, що вдало поєднує декоративність фелоні та перехід від реалістичного трактування форми обличчя. Вражає майже психологічна проникливість характеру, очі святого пройняті чорною глибиною, лише відблиск світла оживляє безодню погляду святого, на носі проблеск світла від нього опускається прозора вимальована лесуванням тінь. Чоло має моделювання вохренням, маляр вималював навіть зморшки. Зображені іконописцем носогубні складки, свідчать про те, що майстер моделює форму лику, посилаючись на засади пластичної анатомії. Одночасно зберігається певний баланс с площинним вирішення всієї постаті святого на іконі. Світло-тепло-вохристе лесування над верхніми повіками додає червоного відтінку, що підкреслює губи та додає образу життєвості. Подібними мистецькими засобами намальовані руки святого, привертають увагу витягнуті, витончені пальці, що підкреслює загальний характер фігури святих.

Ікона святих Іоанна Златоуста має й інші акценти у вирішенні площинної форми, чим завдячує досить активному за кольором червоному сакоосу, на тлі якого темно-червоний орнамент зі стилізованих квітів та квадрифоліїв [11, I-998]. По краю рукавів орнамент, омофор білого кольору з чорними хрестами на зразок зображенню ікони Василя Великого, де святий зображений у білому підризнику з коричневим обрамленням, де з-під сакоосу проглядає епітрахіль коричневого кольору з китицями [11, I-998]. В обох іконах умовне зображення одягу, але обличчя та руки мають засади анатомічного моделювання. Незважаючи на те, що святих зберігають рефлексії образу конкретної людини, та в них свято дотримано традиційну типологію. Лик святих менш суворий ніж у Василя Великого, градації тіней менш активні, вони, як і загальний колорит, – теплі. Основними акцентами є темно-коричневі лінії брів, вік та темні очі зображеного, він має широкі вилиці, прозору шкіру, клиновидну бороду. Обличчя змодельовано тендітним золотавим вохренням. Волосся святого є темно-

коричневого кольору з характерними м'якими контурами на переходах до обличчя, натомість досить активною є лінія на межі зі тлом. Руки Іоанна Златоуста з короткими пальцями відрізняються від рук Василя Великого своїм вохристо-жовтим кольором. За нашими спостереженнями наявні вірогідні намагання маляра зобразити руки залежно від характеру персоналії, пам'ятаючи про образ святителя в цілому, що стане притаманне пізній мистецькій традиції.

Підсумовуючи, слід указати, що знаходимо багато спільних рис в зображеннях святителів, а саме: лєсируванням маляр підкреслює вилиці, нижню губу, підочні тіні, форму вуха; очі святого мають анатомічну будову, сяючі білки, проникливий погляд.

Спостерігаємо, що нові риси відсутні в іконах попередніх століть. Ікони святителів в міру декоративні: так, постаті обрамляє лінія, що відокремлює їх зображення від тла іконної дошки. Вони мають яскраво виражені деталі, що є досить реалістичними за характером а саме: обличчя, руки, та в деяких випадках навіть тканини, котрі маляр залишив орнаментальними. Іконописець прагнув відобразити постаті людей з характером та життєвістю, натомість він не забуває проте, що то є містичні персоналії, й надає їм цю характеристику, виписавши їх у рамках умовної перспективи та освітлення. Тим самим, художник Федір Сенькович, як маляр перехідної доби, залишає за собою право трактування ікони як сакрального об'єкту, й натомість вводить до неї елементи, характерні для доби, яку ми умовно починаємо з ікони «Богородиці Одигітрії» з Ріпнева (1599), підписаною майстром Федором зі Львова.

У малярській традиції Миколи Петраховича, порівнянно з Федором Сеньковичем, спостерігаємо більш яскраве обдарування колориста, він оперує навіть в межах малого розміру ікон великими злагодженими площинами кольору. Висока живописна майстерність М. Петраховича, схильна до чистих життєвих кольорів, енергійну манеру живопису якого підкреслює монументальність образів. Його пензель вмє відтворювати матеріальність тканини й певної реалії – люстри, жбана, прозорої тканини одягу і важких шат намісника Римської імперії. Не чуже для майстра запозичення спіралевидних вигинів тіл через складну гру поворотів та ракурсів в іконі «Поцілунок Іуди» в постатях воїнів.

Для ікон цього страсного чину є характерним запозичення композицій з гравюр братів Віріксів [5, с. 231-244], що було типовим для українського мистецтва першої половини XVII століття. Завдяки чому «львівська школа» опанувала уроки стилю Північного Відродження, а в наступному, й маньєризму, але умовним все ж таки залишається золоте тло на іконах використане малярем, як у інтер'єрі, так й у зображенні пейзажів, викликане прагненням майстра надати іконі сакрального характеру. Освітлення є умовним, хоча іконописець лишає на роботах зображення світильників, вікон, запозичених з гравюри.

В ряді ікон присутній відгомін рисунка гравюри як у зображенні драперій одягу, обладунків воїнів, їх шоломів та щитів, елементів посуду: глека і таза, що служник подав Пілату; графічна основа виявляється в деталях архітектури, а саме: в глибині іконної композиції «Пілат умиває руки».

За нашими спостереженнями, колір у Миколи Петраховича визначає драматургію сюжету він

використовує виразність форм та забарвлення тканин, щоб підкреслити власний задум. Розглянемо ікону «Зняття з хреста», що є інспірацією гравюри братів Віріксів драматичність вигину тіла Ісуса неприродність поворотів постатей, що знімають мертве тіло з хреста підкреслена кольоровими площинами білих та червоних драперій, багатством і гармонійністю вишуканих кольорових співвідношень. Всі ці художні засоби зосереджують увагу глядача на основному дійстві на іконі. Подібний художній прийом в запозиченні досить експресивного червоного характерний для творчості майстра послідовника І. Рутковича [9].

Для мистецтва Миколи Петраховича є характерним те що він був добре обізнаний на біблійній тематиці, при виборі сюжету майстер мудро підходив до зображення Євангельського текстів на, що вказують ікони та їх послідовність в страстному чині: «Ісус перед Іродом» та «Ісус перед Пілатом». М. Петрахович на іконі «Ісус перед Пілатом» зображає постать Христа одягну в білі шати, про що згадується у Євангелії від Луки (23:11). Слід підкреслити, що гравюра не дає відповіді на вирішення ікони в кольорі, тобто майстер повинен був сам інтерпретувати сюжет ікони. Що доводить невинуватість нашого судження про високу освіченість маляра в царині Євангельських текстів та його обережність при виборі й трактуванні сюжету в чині. В іконостасі П'ятницької церкви у Львові в чині Страстей Господніх, маляр не наголошує на прикметах євангельського тексту сцени «Христос перед Іродом» та наступної «Ісус перед Пілатом».

Допускаємо припущення, що Микола Петрахович мав на меті виокремити та водночас поєднати основні сюжетні лінії циклу ікон Страстей Господніх. Так, яскравою червоною плямою багрянці акцентовано фігуру Ісуса в сюжеті «Коронування Ісуса» і відповідно в чині. В подальших сюжетах чину таких як: «Пілат умиває руки», «Несіння хреста на Голгофу» колір багрянці стає темно-вишневим, що акцентує силует Ісуса на фоні яскравості, різнобарв'я одягу нагопту, архітектури та пейзажу зображених на іконах. Цей художній прийом повторився в останній сцені чину Страстей Христових «Зняття з хреста», але вже у постаті Марії, чий темний мафорій має тотожну ступінь обробки форми кольорову та тональну градацію.

Використовуючи гравюри братів Віріксів до антверпенського видання Біблії Ієроніма Наталіса (1593) [1, с. 794; 5, с.231-244;], маляр опанував прийоми пластичної анатомії до певної міри, але не порушив умовності іконного образу. На іконі «Пілат умиває руки» майстер зображає поворот голови воїна, незважаючи на анатомічні особливості людини. На іконі «Бичування» він навпаки умисно виділяє анатомію тіла, яка слугує йому для визначення драматизму та напруги сюжету. Тіло Ісуса в сцені «Бичування» вигнуте спіралеподібним звивом, характерним для мистецтва маньєризму. В цій іконі майстер намагається відтворити типовий для манери маньєризму прийом, а саме опора ноги на носок, який не одноразово повторюється в його іконних композиціях: постать що бичує Христа; особа, що намагається вдарити Ісуса; в образах варти й воїнів, їх списи, обладунки та зброя, що вказують на основну частину дійства, а саме Поцілунок Іуди, тобто зраду.

В іконі «Ісус перед Пілатом» постать Христа світиться особливим внутрішнім сяйвом, на протистав

його мучителям, що вирішують його долю. Сильні широкоплечі персонажі воїнів контрастують на іконах Миколи Петраховича з досконалою фігурою Ісуса. Досить придивитися як майстер сміливо малює тонкий хітон Ісуса. На іконах зберігається манера малярства, в той же час наявні позначені з народного мистецтва, як зображення постатей апостолів на іконі «Умовіння ніг». Ці дані служать достатньою підставою для висновку, що з митцем над цією іконою працював інший маляр – його учень, що не суперечило традиціям початку XVII століття. Цілком очевидно, що це викликано місцем знаходження сюжету в іконостасі, а саме на бічних стінах нави [9, с.142]. Ікони Миколи Петраховича, відрізняються від творчості Федора Сеньковича ознаками маньєризму, його мазок більш експресивний, що персонажі мають кожний свій характер, хоча в більшій кількості вони є інспірацією західноєвропейської гравюри, майстер наділив їх своєю особистою манерою, письма ликів та трактування образу, одаровуючи подекуди навіть гротескними рисами негативних персоналій, що було відгомном традиції XVI століття, але вже в іншій формі, так маляр виказав особисте відношення до подій що відбуваються. В архітектурному стафажі відображення дійсності львівського середовища з елементами фантазії, що характерно для творів тогочасних художників [9, с.31]. В пейзажах показано середовище наближено до природи, що оточувала майстра на іконі «Поцілунок Іуди».

На іконі «Христос перед Пілатом» та «Христос перед Анною» натуралістичне зображення в одному випадку консольної арки в іншому ганку зі східцями з реалістичним світильником, що вказує на основу частину дійства, а саме на постать Анни та Ісуса, перспектива залишається умовною, але наявні деталі, що підкреслюють лінійну перспективу, такі як підлога та фасад будівлі на іконі «Христос перед Анною» урахування повітряної перспективи на іконі «Пілат умиває руки».

Головною відмінністю манери М. Петраховича від Ф. Сеньковича є сміливий колорит, так поряд зі світло рожевим насиченим вбранням Анни, майстер зобразив площину зеленого кольору, одяг одного з первосвящеників «Христос перед Анною». Пліч-опліч з жовтим досить активним плащем, одягом Іуди зображено синій гіматій Христа «Поцілунок Іуди». Червоний колір у мистецтві Миколи Петраховича став фактично домінуючим, це викликано тематикою ряду Страстей Господніх іконостасу Успенської церкви. Ікона «Христос у Пілата» витримана у червоній гамі, яка підкреслює багатство одягу прокуратора Іудеї і його оточення. Але центром є фігура Христа в тонкому золотаво-вохристому з блакитними холодними світовими акцентами хітоні. Шати Ісуса маляр протиставляє важким драперіям одягу Пілата з досить натуралістичним хутром, яке маляр намалював тонким пензлем, що є відображенням гравюри. На іконі виділяється унікальне за художнім прийомом та трактуванням обличчя з рисами індивідуальної і психологічної прикмети, більш того майстер наголошує на суспільному положенні зображеного. Так постать поряд з Ісусом, є фактично портретом шляхтича першої половини XVII століття. Зобразивши шляхтича в стані негативних персонажів маляр

підкреслив напругу в стосунках між українцями та поляками після унії на Брестському соборі (1596).

Проведений нами аналіз мистецьких манер та художньої форми іконопису іконостасу Успенської церкви у Львові (1616-1638) видатних майстрів Федора Сеньковича та Миколи Петраховича показав неординарність, широту здібностей двох майстрів. Порівняння ікон за художньо-образними та стилістичними прикметами дали змогу зробити висновок про те, що незважаючи на наслідування майстерні Федора Сеньковича, Микола Петрахович був малярем свого часу. В його мистецькій спадщині, яка перш за все проявилась в загальному задумі чину іконостасу Успенської церкви (1616-1638). Самобутні мистецькі вподобання майстра позначилося на виборі засобів мистецького вираження характерних в більшій мірі для доби маньєризму на засадах місцевої львівської іконописної школи.

#### Література:

1. Aleksandrowycz W. Cykl Pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania / Wołodymyr Aleksandrowycz; Przegład Wschodni, Warszawa, 2001. t.VII, z. 3(27), s. 791-816.
2. Александрович В. Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. / Александрович В.; Львів: місто – суспільство – культура. Серія історична. Спеціальний випуск Вісника львівського університету. – Львів-1999. -С-44-117.
3. Вуйцик В. Федір Сенькович в контексті стильової еволюції живопису східнослов'янських народів на переломі XVI-XVII ст. / В. С. Вуйцик; Прогресивна суспільно – політична думка у боротьбі проти феодальної реакції та католицько-уніатської експансії на Україні. Тези республіканської науково – теоретичної конференції 20-22 квітня 1988 р – Львів-1988,- С. 141-143.
4. Вуйцик В. До питання про авторство ікон страстного циклу Успенської церкви у Львові / В. Вуйцик // Бюлетень 4. інформаційний випуск 3(4)листопад 2001 Національний науково –дослідницький реставраційний центр України. Львівський філіал – Львів, 2001.- С. 2-5.
5. Groniek A. Recepja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piątnic we Lwowie /Agnieszka Groniek //Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Rózyckiej Bryzek, Kraków 2001, s. 231-244.
6. Міляєва Л. Стінопис Потеліча. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. / Міляєва Л. С.–К: Мистецтво, 1969
7. Міляєва Л. Росписи Потеліча. Памятники украинской монументальной живописи XVII века / Л.С. Міляєва – Москва.: Искусство, 1971.– 216 с.
8. Овсійчук В. Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996.
9. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К., – 1966. 152с.
10. Свенціцька В. Живопис XIV-XVI століть // Історія українського мистецтва в шести томах – К., 1967.– Т.2. Мистецтво XIV- першої половини XVII століття. – С. 208 – 275.
11. Свенціцька В. Науково-інвентарний опис / Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.
12. Свенціцька В. Український живопис XVI-XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. І Свенціцька // Українське бароко та європейський контекст – К., 1991, с. 90-95
13. Сидор О. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століття // Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів., 1990