



Петро СКОП

## СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ МИСТЕЦЬКОГО СТИЛЮ МАНЬЕРИЗМ В САКРАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ ПОЧ. XVII ст. ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Стаття присвячена проблематиці стилєвих трансформацій у сакральному малярстві Галичини поч. XVII ст. — часу, що передував епосі бароко. На підставі наукових спостережень над групою пам'яток іконопису робляться авторські узагальнення щодо характерних тенденцій у зміні стилєвої парадигми малярського письма. Стверджується, що наявність конкретного кола ікон, близьких за трактуванням пластичної форми, можна вважати ознакою наявності «львівської школи малярства» відповідного історичного періоду. Спеціальна увага приділена творам Ф. Сеньковича, М. Петраховича-Мораховського. Наводяться можливі аналогії ключових творів малярства цього часу.

**Ключові слова:** маньєризм, мистецький стиль, сакральний живопис, іконопис, трансформація зображення, портретне малярство, іконографічні сцени, маньєристичні елементи.

© П. СКОП, 2011

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 1 (97), 2011

З кінця XVI ст. та протягом XVII ст. посилюються тісні торгівельно-економічні контакти між Україною та країнами Західної Європи, що стало вагомим чинником у розвитку суспільства та, безперечно, основною причиною появи великої кількості західноєвропейських мистецьких пам'яток на території Західної України. В той час італійські зодчі будують костели, завозяться картини, ікони, друковані видання із західної Європи. Багато художників, архітекторів мають змогу навчатися у видатних мистецьких школах Європи. Повертаючись в Україну, ці митці не тільки переосмислюють, а й по іншому створюють нове українське мистецтво. Ймовірно, саме в час панування стилю маньєризм відбувалися чи не найбільші зміни в українському мистецтві. Ще одним фактором, що сприяло розвитку мистецтва в цей час — це зміцнення фінансового стану української еліти, яка активно фінансувала українську церкву, школи та друкарні. Збільшувалась потреба в архітекторах, друкарях та митцях.

Свій початок маньєристичне мистецтво, створене на українських землях, бере від італійських митців та митців, які навчалися у Італії, а вже згодом поступово починають проникати риси північноєвропейського маньєризму.

Прояви нової стилєвої епохи в різних видах мистецтва відбувалися різночасово. Перші стилєві елементи маньєризму почали з'являтися в графіці, а дещо пізніше в архітектурі та скульптурних композиціях, а вже потім і живописі та іконописі та тривали аж до кін. XVII ст. [1].

Консервативні традиції сакрального живопису не одразу приймали маньєристичні ідеї. Але вже у розписах, створених на поч. XVII ст., починають використовувати маньєристичні елементи, що проявляється в пишних картушах, які були навколо релігійних сцен, та зображеннях святих, а дещо пізніше у декорі, використаному на орнаментальному тлі та одязі.

Особливо цікаво простежується зображення маньєристичної архітектури, яка доволі чітко та витончено зображалась в іконописі.

Українські іконописці відтворювали у зображеннях архітектурних стафажів переважно ту архітектуру, яка їх оточувала. Тому й на іконах бачимо не тільки зображення до сих пір збереженої архітектури, а й неіснуючої або перебудованої.

В іконописі першої пол. XVII ст. активно розпочинається застосовуватись багатоплановість. Хоча

багатоплановість в іконописі була давно, проте в той час вона починає набувати інших рис.

Невеликі постаті персонажів на другому та третьому плані скрашують велику кількість багатофігурних композицій — це і чоловік, що відкрив вікно, люди які споглядають з балкона, або за сценою «Стрітення» чи «Благовіщення» на іконах іконостасу церкви св. Параскеви П'ятниці у Львові.

Особливої уваги слід приділити трансформації одягу персонажів, зображених на іконах. У XVII ст. все частіше використання класичної одягу — хітона, гіматію, мафорію замінює світський одяг, в якому були одягнені сучасники художника. Подібні застосування одягу в іконописі були присутні постійно, але як і багатоплановість саме в час існування маньєризму набула ще більшого втілення. Саме по одяжі бачимо використання моди, яка прийшла із західної та північної Європи.

Ще однією із рис, притаманних українському маньєризму, є доволі вільне трактування композицій. Нові композиції набувають не тільки світського характеру, до прикладу можна навести Страсті Христові із Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (НМЛ) поч. XVII ст., а й зміна світлотіньової градації. Якщо в іконописі XVI ст. не було певної точки освітлення в композиції ікони, то в іконописі часу маньєризму бачимо дещо інший підхід.

В іконах трансформується не тільки архітектурний стафаж, а й з'являється доволі своєрідне зображення природного пейзажу, як правило на багатьох жанрових сценах. Там, де ще іконописці в XVI ст. використовували позолочене або посріблене тло-світ, за часів маньєризму буде заповнене архітектурним стафажем, пейзажем. Такий відхід від площинності ікони та декоративності бачимо на непоодиноких прикладах. Саме в час маньєризму українську ікону почали зближувати із західноєвропейськими картинами. Чим ближче до кін. XVII ст., то художники дозволяли собі все більше вольностей, як в трактуванні тілесних партей, так й у вирішенні цілих композицій.

Ідеологічна програма маньєризму перш за все базувалась на вільнодумстві та на ідеях ідеалізації побаченого — його удосконалення та перебільшення. Таким чином, розвиток мистецтва української ікони докорінно змінюється.

Одним з перших художників, який підбив підсумки іконопису XVI ст. та створив нову концепцію українського мистецтва, був Федір Сенькович.

Про його найраніший підписний твір — ікона «Богородиця з похвалою» 1599 р. с. Ріпнів — можна згадати словами В. Вуйцика: «Саме ця ікона стала еталоном чи відправною точкою для атрибуції інших творів малярства львівського кола, чи львівської школи малярства, яка, поза всяким сумнівом, існувала. І нарешті ця ікона внесла корективи на погляди українського малярства др. пол. XVI ст. — пер. пол. XVII ст., маючи конкретну дату виконання, вона показала, що перехід до нових форм живопису, тобто формування в ньому «нового стилю», який виник із злиття двох культур — візантійської іконографічної схеми з європейським моделюванням форми — тобто у др. пол. XVI ст.» [2].

Слід також сказати, що на цей час тільки в іконописі Ф. Сеньковича з'являються нові форми, а інші тогочасні митці ще активно працюють у традиціях XVI ст., тому вважаємо, що саме від Ф. Сеньковича беруть початок традиції європейського маньєризму в українському іконописі.

Реалістичне малярство ликів та їх ідеалізація, впровадження нових пластичних засобів (світлотінь, об'єм) і нові живописні матеріали — олійна фарба, покладена на жовтковий підмальовок, сприяє ускладненню психологічного образу.

Ріпнівська Богородиця та час її створення дає право говорити, що Ф. Сенькович, очевидно, навчався в прозахідній школі живопису, можливо у Львові, а, можливо, в одному із європейських міст. Відповідно популярний на той час у центральній Європі, а особливо в Польщі, маньєризм не міг не відбитись на творчості Ф. Сеньковича. Можна також сказати, що Ф. Сенькович, окрім малярства для церков, мав замовлення і для костелів, тобто для католицької церкви, яка на той час вимагала, щоб ікони були мальовані по чеських, німецьких та італійських зразках.

Безсумнівно, в Ріпнівській іконі відчутний вплив портретного малярства, в якому на зламі XVI—XVII ст. присутня певна двоїстість — декоративно-площинне з загальною умовною застиглістю трактування постаті і реальним виразом обличчя [3], що могло свідчити про добре знання портретного малярства Сеньковичем.

Наступною великою роботою Ф. Сеньковича є іконостас для церкви Успіння Богородиці у Львові. А саме в цей час Львівське братство, яке було при Успенській церкві, неабияк розвинулось, та було доволі впливовим. Тому й братство, провівши велику кількість добудов в ансамбль церкви, а саме вежу Корнякта та каплицю трьох святих, могло собі дозволити іконостас за доволі значну на той час суму у пошанованого художника Федора Сеньковича, який він закінчив до освяти храму в 1629 р.

Але невдовзі пожежа в храмі пошкодила іконостас, і тому братство замовляє в учня Ф. Сеньковича Миколи Петраховича-Мораховського поновити іконостас. Петрахович працював над іконостасом аж до 1638 р. і закінчив його вже після смерті свого вчителя.

За твердженнями мистецтвознавців іконостас Успенської церкви в неповному стані був проданий в кін. XVIII ст. до с. Грибовичі Львівської обл., де він знаходиться й понині. Двоє одвірків царських врат цього іконостасу зараз у власності НМЛ ім. А. Шептицького. На даний час в церкві Успіння знаходяться тільки Страсний цикл з іконостасу, але й то на бокових стінах.

Великого поступу в українському малярстві бачимо саме на зображеннях святих Івана Златоустого та Василя Великого. Ці постаті трактовані доволі схематично, а одяг їх вже реалістичний. Сама композиція є симетричною, що можливо ще є відгомном іконопису XVI ст. Найбільшу увагу автор приділяє ликам святих. Саме лики є основним акцентом композиції ікон — це виражені обличчя, з яскраво вираженими характерними рисами. Гра світла й тіней на тілесних партіях та анатомічна правильність ще раз доводить про доволі професійну школу Ф. Сеньковича.

Страсний цикл цього ж іконостасу викликав цікавість у мистецтвознавців ще у XIX ст. Сильові та формальні ознаки, а також техніка виконання цих ікон вносили певну загадковість, а іноді вводили в оману дослідників, які шукали авторства навіть у західних майстрів. Тому й не дивно, що І. Шараневич з приводу археологічно-бібліографічної виставки Ставропігійського інституту у 1888 р. зараховує Страсні до старої голландської школи.

Страсні складаються із двадцяти сцен: три з яких, очевидно, були мальовані Ф. Сеньковичем, чотир-

надцять — М. Петраховичем-Мораховським, а три вже доповнені в кін. XVIII ст. [4], що могло свідчити про добре знання портретного малярства Ф. Сеньковичем.

Ті сцени, які малював Ф. Сенькович, мають ще старі традиції — один змістовий центр, акцент на головній фігурі, та більш формально виконаний архітектурний стафаж. В сценах, мальованих М. Петраховичем, видно багато новаторських прийомів, притаманних маньєризму — він поглиблює композицію застосуванням контрастних смислових центрів, тобто на іконі відбувається декілька незалежних подій. Зникає акцент на головній фігурі. Таке вирішення бачимо як в картинах Тінторетто, так і в творчості художників північного маньєризму.

Саме в багатьох сценах, мальованих М. Петраховичем, зокрема: «Поцілунок Юди», «Зняття з хреста» — передано динамізм і драматичну напруженість. Колорит ікон барвистий, насичений. Обладунки воїнів, які присутні у більшості сцен, декоровані золотим асистом. Важливе місце в декількох іконах Страсей займає пейзаж, де нарівні використані традиційні лежачки, які є відгомном більш старших іконографічних сцен, художник вводить цілком реальні пейзажні мотиви з натуралістичною передачею трави, дерев, листя.

Цікавою є також сцена «Пилат умиває руки»: тут на фоні міського пейзажу на троні, декорованому маньєристичними елементами, сидить Пилат. Його фігура зображена в профіль, а внизу біля його ніг стоять євреї, протягуючи руки, просять засудити Ісуса. Всі постаті зображені півмісяцем, за спинами яких стоїть солдат, фігура, яка непропорційно вища до фігур євреїв. Таке розташування персонажів та їх пропорції додає ще більшого динамізму та драматизму композиції.

Багато маньєристичних елементів — покручених S-подібних форм, бачимо на обладунках воїнів, декорі архітектури. Між тим, доволі динамічний є рух багатьох постатей, лики та лиця в релігійних персонажах сповнені характерного перебільшення. Лики святих більш ідеалізовані ніжністю, красою, а лиця воїнів та первосвященників з грубими деформованими обличчями. Художник, таким чином, хотів показати глядачеві негативних та позитивних персонажів. Подібні перебільшення доволі часто викорис-

товували у європейському маньєризмі, а започатковані вони ще в італійському.

Коли говорити про стиль Страстей, то тут явно відчувається вплив західноєвропейської гравиюри епохи маньєризму. В багатьох композиціях можна знайти відгомін багатьох графічних взірців з лицьових біблій Пискатора, Герарда де Йоде, що цілком закономірно для художників другої пол. XVII ст.

Перенесення зі стін в іконостас пасійних сцен можна пояснити тим, що 1629 р. київський Собор благословив чин «пасій», які відправлялись під час Великого посту. Тому й в Успенському іконостасі був, а П'ятницькому іконостасі до сих пір є Страсний цикл [5].

Слід згадати дещо ранішу ікону «Страсті Христові» 1620 р. невідомого художника з с. Раделичі. Ця ікона намальована невідомим художником, який за своєю манерою відрізняється від Ф. Сеньковича та М. Петраховича. В цих Страстях хоч іще зберігаються архаїчні традиції, проте видно велику зміну, порівнюючи із малярством XVI ст. Відчуваються також певні готичні прояви, особливо у зображеннях воїнів, бо, як відомо, маньєризм мав у собі певні готизовані засади.

Дані композиції сповнені динамізму постатей: рух фігур — це манірні жести, подеколи певна застиглість, подеколи вони немов у повітрі. Змінюється психологічний образ персонажів: постать Іуди, на відміну від ікон XV ст., де Іуда був зображений карикатурно-гротесково, — тут він молодий юнак із привабливими рисами обличчя та фігури, що свідчило про дещо змінений погляд на зображення негативних осіб. У сцені «Вручення Іуді тридцять срібників» він стоїть збоку і в беземоційному жесті бере гроші. Ця сцена позбавлена центристської композиції [6].

Великого значення автор надає костюмам — Пилат та його радники одягнені як правителі, вельможі. Художник зобразив Кайяфу у турецькій одежі із чалмою на голові. Саме над постаттю Кайяфи зображено портал будинку, де фронтон має маньєристичне завершення із двома S-подібними формами. Торгаші, які рахують гроші для Іуди, мають одяг тогочасних купців — євреїв. Таким чином, автор ікони ілюструє одяг, який був популярним тоді різних прошарків населення та націй як на теренах Галичини, так і поза її межами.

Порівнюючи Страсті Христові з Успенського собору з іконою зі с. Раделичі, можна помітити суттєву різницю: перший твір більш сповнений реалістичного мистецтва, а другий формального. Проте побудова композицій та вирішення постатей там і там сповненні маньєристичного мистецтва.

Пізніше малярство XVII ст. буде розвиватись саме в двох напрямках більш архаїзоване та готизоване — як Страсті зі с. Раделич, та більш реалістичніше, як творчість Ф. Сеньковича та М. Петраховича. Ймовірно, на це впливав різний спосіб традицій шкіл.

Вернувшись до Успенського іконостасу, перш за все хтілося згадати ікону «Різдва Богородиці». Ця ікона намальована на прямокутній дошці. Дія відбувається в інтер'єрі. Композиція ікони умовно по діагоналі ділиться на дві частини. У лівій верхній частині зображена на ложі Анна, біля неї дві служниці. Праворуч від ложі сидить на кріслі Яким. А в нижньому лівому куті струнка постать служниці, яка в руках тримає таріль.

У нижній лівій частині служниці омивають Богородицю. Права служниця зображена з рушником, а ліва розгойдує дитяче ліжко. У верхній правій частині зображена ще одна служниця, яка виходить з дверей. Автор цієї композиції знав вправно перспективу — він діагональність композиції підкреслює плиткою, яка зображена в шахматному порядку. Ложе Богородиці та крісло Якіма теж розташовані паралельно осі. Щоб доповнити діагональність розподілу композиції, художник використовує положення рук персонажів та динаміку одягу — накидки в служниць, складки їхнього одягу. Звисаючі накидки служниць художник зображає динамічно, ніби вони від вітру утворюють S-подібні форми. Майже усі деталі композиції художник прив'язав до діагональної осі: перспективне скорочення художник підкреслює внизу високою служницею, а завершує на останньому плані маленькою фігурою служниці. Говорячи про побудову композиції, слід сказати, що автор був не тільки добре ознайомлений із західними зразками, а й знав перспективу, що ще раз нашттовує на думку про його навчання однієї із європейських шкіл живопису, у якій навчився і перспективи, і законів композиції, та, перш за все, професійного виконання як тілесних партій, так і

трактування одежі. Особливої уваги заслугове трактування ликів — вони витончені, ніжні, з доволі сильно ідеалізованими формами, немовби художник хоче показати ідеальне обличчя, що було притаманне саме маньєризму.

Особливо цікаво на цій іконі зображена служниця у правому нижньому куті. Вона тримає в руках розгорнуте простираadlo, а обличчя в фасовому положенні, її погляд спрямований на глядача, вона немов зупинилась, щоб поглянути на художника. Ще одна служниця, яка укладає колиску, є більш скромною, сором'язливішою, вона погляд відвертає додолу. Поява цих певних манірних рис, звичайно, була породжена актуальністю тогочасного європейського мистецтва.

Малярство цієї ікони можна провести багато паралелей із живописом польських художників — маньєристів, таких як Герман Ган, Лукаш Пренбіус.

Багато дослідників вважають автором цієї роботи Ф. Сеньковича, що є не тільки документально, а й за стилістикою малярства цілком оправдано.

Слід згадати ще одну ікону — «Різдво Богородиці» (НМЛ), яка походить з П'ятницької церкви у Львові. Вона малювалась для неіснуючої львівської церкви Різдва Богородиці.

В цій іконі дія відбувається в інтер'єрі, а композиція кардинально відрізняється. За словами В. Свенціцької, композиція цієї ікони побудована за поширеною в XVII ст. схемою, яка перебуває в деякому зв'язку із мініатюрною гравюрою на цю ж тему в Молитослові, виданому 1547 р. сербом Віценцом Вуковичем у Венеції. Мініатюрні, дереворитні ілюстрації цього видання, могли схилити й українських граверів і живописців до більш реалістичної інтерпретації стародавніх іконографічних сюжетів, зокрема сцени «Народження Марії» [7].

Відгомін стилю маньєризм бачимо на цій іконі в положеннях постатей фігур: Яким правою рукою тримає книгу, а на ліву оберся головою, споглядаючи сумним поглядом на новонароджену дочку. На останньому плані видно двох служниць, одна з них у вишуканому одязі споглядає на іншу, яка в більш скромнішій одежі. Ще одна манірна постать — це служниця, яка тримає в руках рушник. Вона злегка нахилила голову до новонародженої. Риси її обличчя, як і інших служниць, як і в попередній іконі, — ніжні ідеалізовані. Анна на

другому плані лежить на розкішному, декорованому маньєристичними елементами, ложі.

Порівнюючи обидві картини, бачимо, що обидва художники користувались різними першовзорами — друга ікона більше створена під світську картину й позбавлена динаміки композиції, як на першій.

Проаналізувавши ці дві ікони, можна сказати, що львівські художники переживали певну еволюцію, і створювали відмінні від інших як композиції, так і спосіб малярства, що показує неабиякий розвиток оригінальності та неповторності кожного художника того часу.

Розглядаючи іконостас Успенської церкви, можна помітити, що він мальований двома майстрами. Старшому належать ікони нижніх рядів — намісний із додатковими сценічними зображеннями, а молодшому — верхня частина з празниками апостолами та пророками [8].

Багато ікон цього іконостасу, які за іконографічно-малярською схемою, ймовірно, є одними із найстарших, є еталоном малярства цілого XVII ст.

Намісні ікони «Богородиця Одігітрія» та «Христос Пантократор» виконані по усталеній іконографічній схемі, проте застосування нових технологій, нових живописних прийомів робить їх тип доволі самотньо новими на першій пол. XVII ст.

«Богородиця Одігітрія» — це півфігурне зображення Богородиці, яка на лівій руді тримає Ісуса, а правою вказує на нього. Мафорій Богородиці складного темно-червоного кольору із яскраво червоними світлами складок. Христос одягнений у білий хітон, підперезаний червоним поясом, та в темно-вохристій гіматії із золотими асистами. Технологія асистів використовувалась ще здавна, проте в XVII ст. її будуть використовувати й надалі. Найбільш привертають лики як Богородиці, так і Ісуса. Лик Богородиці — це витончене доволі значно ідеалізоване обличчя молодої жінки, з великими очима, подовгуватим носом та делікатно промальованими червоними губами. Півтінь від скули до шиї має ніжну світлотіньову градацію. Шия в Богородиці ледь видовжена, що додає їй ще більшої привабливості. Погляд її звернений на глядача, вказуючи на Ісуса, правою вона немов запрошує увірувати в нього. Лик Христа, як і в Богородиці, доволі сильно ідеалізований — це лице молодого хлопчика, намальоване доволі ніж-

но та витончено. Він, як і Богородиця, злегка усмішений. Слід згадати, що подібну ідеалізацію лиць бачимо на картині італійського маньєристичного художника Парміджаніно «Мадонна з довгою шиєю» (1534—1540) та на полотнах голландських художників кін. XVI — поч. XVII ст.

З часом неодноразово художники цей тип тілесних виконання будуть використовувати. Як приклад хоча б можна назвати ікони «Богородиця Одигітрія», 1642 (НМЛ) з Рогатина, та «Богородиця-Одигітрія» пер. пол. XVII ст. з церкви св. Миколая м. Львова, які, ймовірно, належать цьому ж майстрові або його колу.

Цікавими також в плані як іконографії, так і в мистецькому, — багатофігурні сцени невеликого розміру на цьому іконостасі. Зокрема, ліворуч та праворуч ікони «Різдво Богородиці» зображені в овалах. На клеймі «Звернення ангела до Якіма» на передньому плані зображено на коліні Якіма, який звернув погляд на небо, де ангел, тримаючи хустину, повідомляє про те, що Анна буде мати дитину. На другому плані зображено овечок, які пасуться, а на третьому — двох лежачих пастухів, які дивуються від побаченого. Уся дія відбувається на фоні пейзажу, який намальований реалістично, в темній гамі. Ймовірно, художник, зображуючи темний фон, хотів підкреслити фігуру Якіма, а ангел зображений на золотому фоні. Поява багатоплановості у пейзажах також підкреслює неабияку ерудицію в мистецтві. А на композиції «Поклін пастухів», автор взагалі відмовляється від золотого фону, він зображає небо синім кольором. Цікавою з іконографічної точки зору є композиція празничка. В правій частині зображено вертеп, в якому Богородиця та ясла з Ісусом. По центру Йосип, який запрошує пастухів, а ліворуч від Йосипа, які зображенні в доволі динамічному русі, вони йдуть поклонитись. За пастухами розпочинається пейзаж, де є зелена гора та панорама міста на останньому плані. На тлі гори відбувається ще інша дійова композиція — ангел сповіщає пастухам про прихід народження Спасителя. Пастухи в залякломому стані лежать на фоні гори, а на фоні синього неба в червоних тонах ангел. Подібне трактування цієї дії чи не вперше виконано в яскравих тонах, співвідношення яких ще раз вказує на готичні відгуки в час маньєризму.

Ймовірно, останньою великою роботою Федора Сеньковича (помер в 1631 р.) був саме Успенський іконостас.

Створивши цей іконостас та його мистецьку програму, Сенькович вносить великі зміни в розвиток українського іконопису та мистецтва взагалі — новаторські вільні композиції, подеколи відкриті кольори, спосіб виконання тілесних партій та одяжі, по іншому використанні як архітектурного стафажу, так і пейзажу.

Саме Ф. Сенькович ввів традицію європейського стилю маньєризму у багатьох його проявах. Він, повністю не відкинувши іконографічні схеми, створює нове та актуальне на той час мистецтво.

1. Скоп П. Традиції європейського стилю маньєризму у живописі Йова Кондзелевича на прикладі іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста із Скиту Манявського : зб. наук. текстів Львівського філіалу ННДРЦ України. Бюлетень 7. — Львів, 2006. — С. 107—109.
2. Вуйцик В. Доля ікони «Похвала Богородиці» з Ріпнева / Вуйцик В. // Родовід. Українська ікона. — К., 1994. — № 8. — С. 26—29.
3. Овсійчук В. Українське мистецтво др. пол. XVI — пер. пол. XVII ст. / Володимир Овсійчук. — К., 1985. — С. 128.
4. Вуйцик В. До питання про авторство ікон страсного циклу Успенської церкви у Львові : зб. наук. текстів Львівського філіалу ННДРЦ України. Бюлетень 4. — Львів, 2001. — С. 107—109.
5. Міляєва Л.С. Українська ікона XI—XVIII ст. / Людмила Міляєва. — К., 2006.
6. Овсійчук В. Українське мистецтво... — С. 128.
7. Свінцицька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / В. Свінцицька. — К., 1966. — С. 37.
8. Там само. — С. 28.

*Petro Skop*

#### ON FORMATION OF TRADITIONS OF MANNERIST ART STYLING IN THE SACRAL PAINTING OF WESTERN UKRAINE AT THE EARLY XVII c.

The article deals with a set of problems as for stylistic transformations evident in the sacral art of Galicia at the early XVII c., i.e. period that had preceded to epoch of Baroque. On a basis of observational research-works in a group of artifacts of icon-painting the author has suggested his generalized conclusions concerning some characteristic tendencies in alteration of stylistic paradigm of painting manner. He also states that the presence of certain number of icons treating their plastic forms in a quite close way may be considered as manifestation of Lviv school of painting in a correspondent historical period. Special attention

has been paid to creations by F. Senkovich and M. Petrakhovich-Morakhovsky. Possible analogies of key-works in then-a-day painting have been mentioned.

**Keywords:** mannerism, artistic style, sacral painting, icon painting, transformation of image, portrait painting, iconographical scenes, mannerist elements

*Петро Скоп*

СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ  
ЖИВОПИСНОЙ СТИЛИСТИКИ  
МАНЬЕРИЗМА В САКРАЛЬНОЙ  
ЖИВОПИСИ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ  
НАЧ. XVII в.

В статье рассматривается проблематика стилистических трансформаций в сакральной живописи Галиции нач.

XVII в. — времени, предшествующем эпохе барокко. На основании научных изысканий в группе произведений иконописи выдвигаются авторские обобщения относительно характерных тенденций в смене стилистической парадигмы живописного письма. Утверждается, что наличие конкретного круга икон, близких в трактовке пластической формы, можно считать признаком «львовской школы живописи» соответствующего исторического периода. Особое внимание уделено произведениям Ф. Сеньковича и М. Петраховича-Мораховского. Указываются возможные аналогии основоположным произведениям живописи данного времени.

**Ключевые слова:** маньєризм, художественный стиль, сакральная живопись, иконопись, трансформация изображения, портретная живопись, иконографические сцены, маньєристские элементы.