

**THE ROLE OF DRAWING IN THE RECONSTRUCTION OF WALL PAINTINGS**

*Victor Sukhenko, Lyudmila Vovchok*

**Annotation.** The article focuses on the importance of training the artist-restorer for academic drawing, because the wall paintings in the temples to create a master high-level academic school drawing.

**Key words:** temple painting, painting of loss, subject composition, academic drawing, fragment, traced cardboard, restoration of wall paintings.

УДК 7.046.3:271.2-523.4

**Вікторія Мазур**

*кандидат мистецтвознавства,  
доцент НАКККІМ*

**Художня манера майстрів-іконописців  
іконостаса Успенської церкви у Львові**

**Анотація.** Проведено мистецтвознавчий аналіз художньо-стильових манер майстрів іконопису Успенського іконостасного ансамблю першої половини XVII століття. Виявлено особливості почерку авторів пам'ятки — Ф. Сеньковича та М. Петраховича. Спростовано теорію про наслідування стилю Федора Сеньковича Миколою Петраховичем.

**Ключові слова:** іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства, художньо-стильова манера авторів пам'ятки Ф. Сеньковича та М. Петраховича.

**Постановка проблеми.** Іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові (1629–1638) є вагомою пам'яткою сакрального мистецтва України й національної культурної спадщини, виразником самобутності манер майстрів – представників тогочасної львівської мистецької школи. З історією створення іконостасного ансамблю пов'язана доля видатних творів живопису, а саме ікон іконостаса, авторами яких були знані українські іконописці Федір Сенькович та Микола Петрахович. Іконописці та майстри сницарства змогли поєднати у величній пам'ятці українського мистецтва провідні стилістичні та естетичні погляди нової образної системи. Таким чином, природно виникає питання про художньо-стильові риси пам'ятки, пов'язані з особливостями іконостасів досліджуваного періоду.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.**

Питання про авторство ікон з іконостаса Успенської церкви неодноразово порушувалося в дослідницьких роботах відомих вітчизняних та закордонних вчених. Хронології створення ікон та іконостаса, його образно-стильовій характеристиці присвячено низку праць історика В. Александровича [2, с. 141–148; 18, с. 791–816], вченого-реставратора В. Вуйцика [5, с. 2–5; 7, с. 141–143], вченого-мистецтвознавця В. Овсійчука [11, с. 291–328], науковця В. Свенціцької [13, с. 26–28; 14, с. 90–95]. Усі свідчення, які є в нашому розпорядженні показують, що не завжди автори виходили у своїх міркуваннях з того комплексу ікон, які були розкриті та створювали єдину стилістично споріднену групу пам'яток, і водночас були елементами монолітного іконостасного ансамблю. Дані, що використовувалися у цьому дослідженні (отримані завдяки наявності ікон, котрі були розкриті та відреставровані В. Вуйциком [5, с. 2–5]), дали нам можливість визначити основні риси авторської манери ікон іконостасного ансамблю й, тим самим, доповнити розвідки вчених своїми міркуваннями – перш за все, в частині визначення основних положень стилістичних і малярських особливостей.

**Виклад основного матеріалу.** Застосування порівняльного мистецтвознавчого аналізу образно-стилістичних характеристик ікон та індивідуальної манери іконописців дозволяє нам спростувати або підтвердити гіпотезу про наслідування Миколою Петраховичем стилістики рисунка та живопису Федора Сеньковича.

Як відомо, іконографічні особливості ікон чину Страстей Господніх іконостаса Успенської церкви у Львові полягали у повному або фрагментарному характері запозичення з гравюр братів Віріксів [19, с. 231–244], що було типовим для ікон страсного та празничного чинів українського іконостаса першої половини XVII століття. Можна сказати, що завдяки запозиченням місцева малярська школа опанувала уроки Північного Відродження та маньєризму, але умовним залишається золоте тло на іконах, яке маляр використовує як в інтер'єрах, так і в зображеннях пейзажів. Тобто іконописець надавав певної умовності образів, незважаючи на застосування ним західноєвропейських гравюр як зразків – джерелом світла на всіх іконах страсного чину залишається постать Ісуса. Важливим є те, що образи на іконах набули конкретних життєвих реалій, котрі стали відображенням художньо-стильових змін в іконописові першої половини XVII століття, які здійснювалися завдяки проникненню зразків західноєвропейського мистецтва. Елементи подібних змін відбулися ще в XVI столітті.

Враховуючи результати дослідження живописної манери іконописця Ф. Сеньковича на перший погляд видається, що постать городянина намальована іншим митцем, але її було запозичено з гравюри і лише потрактовано майстром на його власний смак. Варто відзначити, що майстер за допомогою прагнення передати вираз облич, зосередив увагу глядача на правій частині композиції, де зображено збуджених подією городян, котрі реагують на чудо

воскресіння Лазаря (що, безсумнівно, було новим в українському сакральному малярстві). Художник, вдаючись до майже натуралістичного прийому, зобразив обличчя Лазаря та його руки, підкреслюючи анемічність цієї, вже просякнутої тлінням, плоти Лазаря, що воскрес. На іконі «Воскресіння Лазаря» окремої уваги заслуговує ефект падаючої тіні від постаті Ісуса Христа. Слід визнати, що перші такі зображення виявляємо лише в першій половині XVII століття в іконі «Благовіщення» з іконостаса церкви Спасо-Преображення у Любліні.

Очевидно, що особливості моделювання ликів на іконі «Воскресіння Лазаря» (іл.1) Ф. Сеньковича мають яскраво виражені риси минулої епохи, що й проявилось в протиставленні світлих білильних (виточених) мазків вохристому колоритові тону й півтону; узагальненні великих площин локальною плямою кольору; джерело світла залишається символічним, воно поєднане з принципами вирішення зворотної перспективи. Питання формування просторового сприйняття знаходить своє трактування в теоретичних працях Е. Панофського [12, с. 63].

Загальноновизнано, що ікона «Вхід Господній до Єрусалима» вирізняється впевненою організацією просторового середовища композиції. Щоб надати зображенню глибини, маляр зобразив частину арки міської брами, у якій стоять люди [10, с. 46].

На основі мистецтвознавчого аналізу ікони «Зішестя в пекло (Воскресіння)» можна стверджувати, що її іконографія наслідує традиційну схему. Постаць Ісуса міститься на центральній осі композиції ікони. Графічне начало виражене в акцентуванні контурної лінії й моделюванні форми. Основою колористичного вирішення є золоте тло, якому підпорядковані відтінки коричневого, золотавого, вохристого з зеленим, що бере витoki в традиціях українського іконопису XV–XVI століть, а також досить активним є червоний. Концепція В. Овсійчука дає уявлення про малярську манеру майстра, вчений визначає відсутність кольорового попарного контрасту [11, с. 306]. На іконі «Зішестя в пекло (Воскресіння)» Христос стоїть на вратах пекла, що вже втрапили символічну умовність і є натуралістичним зображенням з окуттям, при-



Іл. 1. Ф. Сенькович.  
Воскресіння Лазаря. Поліптих із стін  
Успенської церкви Ставропігійського  
братства у м. Львові. Дошка липова,  
левкас, темпера, золочення

таманним львівським брамам. Таким чином, майстер розвиває та продовжує традицію іконопису другої половини XVI століття, якому властиві зародки проникнення в ікону життєвих реалій [8, с. 31]. Це одна з основних ознак нової образної системи в українському мистецтві, яка виражена через розуміння натуралістичної матеріальної ролі деталі в іконній композиції.

Усім трьом іконам празничного чину авторства Федора Сеньковича притаманна своєрідна мініатюрність, що вирізняє його мистецький талант з-поміж інших тогочасних майстрів.

У результаті проведеного мистецтвознавчого аналізу було встановлено, що відмінними за художньо-образними характеристиками, живописною манерою та малюнком є ікони святих Іоанна Златоуста та Василя Великого. Вочевидь, порівняно з іконами празників, вони мають ознаки монументальності, завдячуючи, перш за все, висоті свого формату – 2,10 см, що є у пропорційному співвідношенні більшим за висоту натури. Іконописець мав зобразити постаті відповідно до конструктивно-іконографічних особливостей розташування ікони в іконостасному ансамблі, а саме – в лутках царських врат. На відміну від ікон великих празників, вони виконані іконописцем жовтковою темперою з додаванням олійної, використання якої було викликане тим, що в цей період зароджувався жанр українського портрета. Посилаючись на архівні документи [1, с. 115–116], дослідники вважають Федора Сеньковича ще й портретистом [3, с. 43; 4, с. 133; 16, с. 119]. На іконах святих іконописець вдало зблизив вимоги канону ікони з відтінками портретного живопису, трактуванням пластичної анатомії. Святителі набувають рефлексії образу конкретної людини, але в зображеннях дотримано традиційної схеми іконографії, характерної для історичних постатей святих. У зв'язку з цим необхідно відзначити, що вчені вбачають у зображенні сучасників маляра членів братства [15, с. 28].

Слід також відзначити, що на іконі Василя Великого лик модельований вохренням. Відмінною рисою зображення є майже психологічна проникливість характеру, очі святого темні, лише відблиск світла оживляє глибину його погляду, помітною є зацікавленість маляра пластичною анатомією (відтворення слюзника). Водночас зберігається певний баланс із площинним вирішенням всієї постаті святого на іконному тлі. Світло й тінь на іконі мають самостійний характер, на наш погляд – єдиний випадок використання такого контрасту у творчості маляра Федора Сеньковича. Раніше ми відзначали, що це твердження базується, перш за все, лише на розкритих реставраторами на сьгодні іконах з іконостаса.

На іконі святих Іоанна Златоуста лик написано менш суворим, ніж у Василя Великого, що є його іконографічною особливістю. Градації тіней менш активні. Вони, як і загальний колорит, теплі. Іконописець домігся тонких переходів світлотіні на засадах основ пластичної анатомії, він відмовився від «проблів» та «движків», притаманних його манері ще на іконі «Воскресіння Лазаря». У творчій манері Ф. Сеньковича спостерігаємо характерне намагання

зобразити форму руки залежно від характеру персоналії, пам'ятаючи про образ святителя в цілому, що буде властиве мистецькій традиції пізнішого часу.

Акценти у вирішенні площинної форми на іконі, ймовірно, пояснюються місцем розташування в іконостасному ансамблі — на північній лутці царських врат, бо саме на цей образ падало світло з вікон церкви. Невипадковим є і той факт, що ікони та розпис церков, які знаходились на північній стіні, були світлішими, ніж на південній, — вірогідно, тому досить активним за кольором є червоний сакос святителя, на тлі якого проступає темно-червоний орнамент зі стилізованих квітів та квадрифоліїв. Майстер зобов'язаний був зробити їх досить площинними, але водночас виразними, саме для того, щоб образи не загубилися на тлі пишної оздоблених царських врат. Вартий уваги той факт, що в іконостасах ці зображення сприймалися мирянами та служителями церкви лише збоку.

Усе це дозволяє зробити висновки, що художник Федір Сенькович, як маляр перехідної доби, залишає за собою право трактування ікони як сакрального об'єкта, і вводить до неї елементи, характерні для доби, початок якої ми умовно відраховуємо від часу появи ікони Богородиці Одигітрії з Ріпнева (1599), підписаної майстром Федором зі Львова. Слід зазначити, що вчені В. Вуйцик [6, с. 28–29] та В. Ярема [17, с. 345–350] зарахували ікону з Ріпнева до творчої спадщини Федора Сеньковича, з приводу чого розгорнувся науковий дискусус. Але така атрибуція ікони, на нашу думку, а саме — зарахування її до творчої спадщини Ф. Сеньковича, не видається можливою, оскільки відсутні належні реставраційні роботи над відповідною іконою з іконостаса Успенської церкви у Львові, що дало б змогу атрибутувати ікону Богородиці Одигітрії з Ріпнева та підтвердити, або, навпаки, спростувати припущення щодо авторства.

Вартий уваги й той факт, що художник М. Петрахович фактично першим в українському мистецтві дозволив собі порушити традиційну манеру іконопису живописними прийомами, що більше притаманні маньєризмові. Маляр суттєво переосмислює гравюру, сухий штрих замінюється на живописне трактування складок та одягу. Його живописній манері притаманна експресія, він фактично малює кольором (що характерне для живописної манери М. Петраховича), при цьому не порушуючи «іконності» образу, а навпаки, надаючи йому своєрідної містичності.

У низці ікон присутній відгомін рисунка гравюри (штриха) у драперіях одягу, в зображенні обладунків воїнів (їхніх шоломів та щитів), елементів посуду (глек і таріль, що їх служник подав Пілатові на іконі «Пілат умиває руки»). Графічна основа цієї ікони виявляється також у деталях архітектури в глибині композиції.

Микола Петрахович виражено підходить до вибору євангельських текстів, на що вказують сюжети в чині: «Христос перед Іродом» та «Христос перед Пілатом». Майстер зображує постать Христа на іконі «Христос перед Пілатом», одягнувши в білі шати, про що згадується лише в Євангелії від Луки. При цьому слід підкреслити, що гравюра не дає відповіді на вирішення ікони в кольорі —

тобто майстер повинен був сам інтерпретувати сюжет ікони, іконографічну сюжетну лінію всього чину Страстей Господніх.

Необхідно зазначити, що на іконі «Христос перед Пілатом» (іл.2) все витримано в мажорній, водночас трагічній червоній гамі. Червоний колір у мистецтві Миколи Петраховича став фактично домінуючим, можливо, це викликане тематикою ряду Страстей Господніх іконостаса Успенської церкви. Колір на іконах Миколи Петраховича визначає драматургію сюжету, маляр використовує експресію форм та кольору тканин, щоб підкреслити свій власний задум, тобто відтворити свої власні відчуття. Ідея знайшла вираження у подібному художньому прийомі (експресія кольору) і повториться у творчості майстра І. Рутковича. Художник сміливо малює хітон Ісуса, його шати протиставляє важким драперіям одягу Пілата з досить натуралістичним хутром, яке маляр намалював тонким пензлем, що є відгомонам штриха гравюри. Він навмисно підкреслив багатство одягу прокуратора Іудеї і його оточення. Сильні кремезні постаті воїнів контрастують на іконах Миколи Петраховича з тендітною фігурою Ісуса. Постаць Христа світиться особливим внутрішнім сяйвом, на протигагу зображенню мучителів, що вирішують його долю.



Іл. 2. М. Петрахович (Мороховський).  
Христос перед Пілатом.

Поліптих (частина) зі стін Успенської церкви  
Ставропігійського братства у м. Львові.

Дошка липова, левкас, темпера, олія, золочення

Характерними рисами ікони «Зняття з хреста» є драматичність вигину тіла Ісуса Христа, неприродність поворотів постатей, надумана конструкція з драбин та хреста, що є інспірацією гравюри, підкреслена навмисно контрастом червоного та білого кольорів драперії, що зосереджують увагу глядача на неживому, змученому, біло-сірому тілі Ісуса.

Досить важливим чинником є амплітуда виразних художніх засобів майстра – широка, вона майже не знала меж. Так, у сцені «Бичування Христа» іконописець підкреслює м'язи бичувальників та тіла Ісуса

Христа, виявляючи добре знання пластичної анатомії. Тіло Ісуса у сцені вигнуте спіралеподібним вигином, що є традиційним для мистецтва маньєризму. У зв'язку з цим необхідно відзначити, що на іконах майстер намагається відтворити типовий для маньєризму прийом, а саме – опору ноги на носок («Бичування Христа» та «Христос перед Анною»). В. Вуйцик припускає зацікавлення Миколи Петраховича холодною зброєю [5, с. 3], адже на більшості ікон майстер зображує зброю, характерну для доби Середньовіччя та Ренесансу [9, с. 430–433].

У його манері подекуди можна помітити контрверсійний прийом, тобто абсолютне нехтування анатомічними особливостями людини, як, приміром, у зображенні голови, що розвернута на 180°, й непомірне її збільшення («Христос перед Пилатом», «Пилат умиває руки»). Використання зворотної перспективи надало іконі умовності. Перспектива залишається умовною, але наявні деталі (зображення підлоги та фасади будівель) підкреслюють класичну лінійну перспективу. Ікона «Пилат умиває руки» вказує на спробу маляра зобразити також і повітряну перспективу.

Традиційно у зображенні Страстей Господніх, особливо в другій половині XVI століття, в царині українського іконопису художники багато уваги приділяли негативним персонажам. У творчості Миколи Петраховича – ціла галерея таких образів, у кожному з них акцентована та чи інша риса характеру, але один персонаж виділяється з-поміж усіх – це портрет шляхтича («Христос перед Пилатом»). Манера та досконалість виконання, з якою він написаний, дозволяє припустити, що в особі художника слід вбачати майстра високого обдарування та зарахувати до його творчості ще й портретний жанр.

Деякі ікони, в яких зберігається манера малярства Миколи Петраховича, водночас позначені майже спрощеними пропорціями постатей («Омовіння ніг») – ймовірно майстер працював з учнем. Постаті зі спрощеними пропорціями також виявляємо на іконі «Христос з апостолами після Тайної вечері».

Мистецтвознавчий аналіз художньо-стилістичних і малярських особливостей ікон Успенського іконостаса пензля Федора Сеньковича та Миколи Петраховича дозволяє стверджувати, що Федір Сенькович – майстер, в мистецтві якого перетнулися традиції з пошуками власної творчої індивідуальності, відповідно до стилю епохи. З'ясовано, що його твори мають перехідний характер і гармонійно поєднують традиції українського іконопису попередніх століть з художньо-стильовими особливостями нової образної системи. Золоте тло межує із зображенням пейзажу, досконале життєве моделювання форми перебуває на межі з умовністю іконного образу. На іконах Федора Сеньковича яскрава структура сповнена кольором, що досягалося кропітким нашаруванням фарб. Найпомітніший вплив західноєвропейського мистецтва спостерігається у композиції ікони «Воскресіння Лазаря» Ф. Сеньковича, що комплексно інспірована із західноєвропейського взірця. Проте особливості моделювання ликів на його іконах мають і яскраво виражені риси минулої епохи, що проявилось в протиставленні світлих білильних мазків вохристуму

колоритові тону й півтону. Джерело світла на іконі залишається символічним, воно поєднане з принципами вирішення зворотної перспективи. Характерною особливістю творчості іконописця є прийом узагальнення великих площин локальною плямою кольору. Поєднання протилежних за суттю кольорів не було притаманне мистецтву Ф. Сеньковича, що прагнув довершеного моделювання форми, надаючи іконі своєрідної мініатюрності в обробці форми ликів та одягу.

З'ясовано вплив техніки живопису Миколи Петраховича на нову стилістичну концепцію іконопису. Визначено, що використання іконописцем поєднання олійної і темперної фарб на іконах страсного чину зумовило своєрідність колористичного вирішення живопису. М. Петрахович фактично першим у львівському іконописі того часу дозволив собі порушити традиційну манеру письма живописними прийомами, що більшою мірою притаманні маньєризму. Його манері властива експресія, він фактично малює кольором, при цьому не порушуючи «іконності» образу, а лиш надає йому своєрідної містичності.

**Висновки.** На підставі здійсненого порівняльного аналізу образно-стилістичних характеристик ікон та індивідуальної манери іконописців з'ясовано багатогранність талантів майстрів іконостаса, й спростовано теорію наслідування Миколою Петраховичем стилістики рисунка та живопису Федора Сеньковича. Очевидно, що за манерою моделювання, письма та хронологічними рамками створення пам'яток – це, безумовно, різні майстри, але сформовані на спільних засадах львівської мистецької школи першої половини XVII ст.

Таким чином, усі факти підтверджують думку, що іконостас Успенської церкви у Львові (1629–1638) є частиною встановленої нової системи тогочасного львівського іконопису та унікальною пам'яткою в історії українського сакрального образотворчого мистецтва першої половини XVII століття, де поєдналися провідні стилістичні та естетичні погляди мистецтва того часу.

1. *Александрович В. С.* Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра [Текст] / Володимир Александрович // Вісник Львівського університету. Сер. історична. – Спец. вип. : Львів: місто, суспільство і культура. – Львів, 1999. – С. 44–117.
2. *Александрович В. С.* Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові [Текст] / В. С. Александрович // Українське бароко та європейський контекст / упорядник О. Федорук. – К., 1991. – С. 141–148.
3. *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. [Текст] / Платон Белецкий. – Л. : Искусство, 1981. – 258 с. : іл. – (Из истории мирового искусства).
4. *Возницький Б.* Олеський замок [Текст] / Борис Возницький. – Львів : Каміньяр, 1977. – 138 с.
5. *Вуйцик В. С.* До питання про авторство ікон страсного циклу Успенської церкви у Львові [Текст] / Вуйцик В. // Бюлетень Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Львівська філія. – Львів, 2001. – № 4. – С. 2–5.



6. *Вуйцик В. С.* Новознайдений твір Федора Сеньковича [Текст] / В. Вуйцик // Образотворче мистецтво. — 1972. — № 1. — С. 28–29.
7. *Вуйцик В. С.* Федір Сенькович в контексті стильової еволюції живопису східнослов'янських народів на переломі XVI–XVII ст. [Текст] / В. С. Вуйцик // Прогресивна суспільно-політична думка в боротьбі проти феодальної реакції та католицько-уніатської експансії на Україні : тези республік. науково-теорет. конф., 20–22 квітня 1988 р. — Львів, 1988. — С. 141–143.
8. *Гелитович М.* Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького [Текст] / Марія Гелитович. — Львів : Свічадо, 2010. — 239 с.
9. *Дурдик Я.* Доспехи и оружие [Текст] / Ян Дурдик, Мирослав Мудра // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. — Прага : Артия, 1980. — 496 с.
10. *Кос Г.* Вулиця Руська у Львові [Текст] / Ганна Кос, Роман Федин. — Львів : Центр Європи, 1996. — 89 с.
11. *Овсіччук В. А.* Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору [Текст] / Володимир Овсіччук ; НАН України, Ін-т народознавства. — Львів : [б. в.], 1996. — 480 с. : іл.
12. *Пановський Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика [Текст] / Э. Пановский ; пер. с нем. : И. Хмелевских, Е. Козиной ; пер. с англ. Л. М. Житковой. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 336 с. — (Художник и знак).
13. *Свенціцька В. І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. [Текст] / Віра Свенціцька. — К. : Наукова думка, 1966. — 152 с. : іл.
14. *Свенціцька В. І.* Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко [Текст] / В. І. Свенціцька // Українське бароко та європейський контекст / упорядник О. Федорук. — К., 1991. — С. 90–95.
15. *Сидор О. Ф.* Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть [Текст] / О. Ф. Сидор // Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. — Львів, 1990. — С. 20–40. : іл.
16. Український портрет XVI–XVIII століть [Образотворчий матеріал] : каталог-альбом / Національний художній музей України ; кер. проекту А. Мельник ; упорядники : Г. Белікова, Л. Членова. — 2-ге вид. — К. : Галерея : Артанія Нова, 2006. — 352 с.
17. *Ярема В.* Автор ікон львівського Св.-П'ятницького іконостасу [Текст] / прот. В. Ярема // Православний вісник. — Львів, 1970. — № 11. — С. 345–350.
18. *Aleksandrowycz W.* Cykl Pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania [Text] / W. Aleksandrowycz // Przegląd Wschodni. — Warszawa, 2001. — Т. 7, zeszyt 3 (27). — S. 791–816.
19. *Gronek A.* Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i 'Świętych Piatnic we Lwowie [Text] / Gronek A. // Ars Graeca Ars Latina / studia dedykowane Profesor Annie Różyckej Bryzek. — Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001. — S. 231–244.

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАНЕРА МАСТЕРОВ-ИКОНОПИСЦЕВ ИКОНОСТАСА  
УСПЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ВО ЛЬВОВЕ**

*Виктория Мазур*

**Аннотация.** Выявлены особенности художественно-стилистической манеры мастеров – создателей памятника. Федор Сенькович – мастер, в искусстве которого совместились традиции с поисками выражения собственной творческой индивидуальности в соответствии со стилем эпохи. Использование сочетания масляных красок с темперой на иконах страстного чина Николаем Петраховичем было одним из факторов, обуславливающим колористические особенности живописи.

**Ключевые слова:** иконостас Успенской церкви Ставропигийского братства, художественно-стилевая манера авторов памятки Ф. Сеньковича и Н. Петраховича.

**THE ICONOGRAPHER TOUCH BY CREATORS OF THE DORMITORY  
CHURCH ICONOSTASIS IN LVIV**

*Viktoriya Mazur*

**Annotation.** Particularities of the artistic-stylistic manner of monument's masters are revealed. The fundamental tendencies of the Ukrainian high iconostasis genesis of the first half of the XVII of century are examined. The stylistic peculiarities of the icons in the ensemble of iconostasis by F. Senkovych and M. Petrakhnovych (Morokhovsky) are defined.

**Key words:** Stavropegial Brotherhood's Assumption Church, artistic and stylistic mannerisms by Fedir Senkovych and Mykola Petrakhnovych, authors of the masterpiece.