

КИЇВСЬКА ПРАВОСЛАВНА БОГОСЛОВСЬКА АКАДЕМІЯ
БОГОСЛОВСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра церковно-історичних та практичних дисциплін

Ця кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису
містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають покликання на відповідне джерело

(підпис автора)

КОПИЛЕЦЬ МИХАЙЛО ВАСИЛЬОВИЧ

Магістерська робота

**«ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙ
ІКОНОПISУ (XVII – XVIII)»**

зі спеціальності 041 – богослів'я

галузі знань 04 – богослів'я

Науковий керівник:

Степовик Дмитро Власович
доктор богословських наук,
доктор мистецтвознавства,
доктор філософії, професор
кафедри церковно-
практичних дисциплін КПБА

(підпис)

«До захисту допущено»

Завідувач кафедри церковно-історичних та
практичних дисциплін КПБА

Чокалюк Святослав Михайлович,
кандидат богословських наук, доцент

«__» _____ 20__ р.

КИЇВ – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Розділ I. ДЖЕРЕЛА ТА ІСТОРИОГРАФІЯ	9
1.1. Огляд джерельної бази.	9
1.2. Історіографія проблеми.	14
Розділ II. ЗАРОДЖЕННЯ СТИЛЮ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО В ІКОНОПИСІ	19
2.1. Поняття ікони в Православній Церкві	19
2.2. Ренесансно-бароковий синтез в українському іконописі (перша половина XVII століття)	25
2.3. Джерела українського бароко	31
Розділ III. НАЙЯСКРАВІШІ ПРЕДСТАВНИКИ ДОБИ БАРОКО НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ – МИКОЛА ПЕТРАХНОВИЧ, ІВАН РУТКОВИЧ, ЙОВ КОНДЗЕЛЕВИЧ, ІЛЛЯ БРОДЛАКОВИЧ-ВИШЕНСЬКИЙ	39
3.1. Микола Петрахович – визначний львівський іконописець.	39
3.2. Іван Руткович – найбільш видатний представник Жовківської школи художників.	44
3.3. Йов Кондзелевич – український Рафаель у рясі ієромонаха.	52
3.4. Ілля Бродлакович-Вишенський – видатний галицький та закарпатський художник XVII ст.	56
Розділ IV. ІКОНОПИС СТИЛЮ БАРОКО НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ НАДНІПРЯНЩИНИ ТА СХІДНОЇ УКРАЇНИ	62
4.1. Іконопис доби раннього бароко на українських землях Надніпрянщини.	62
4.2. Розквіт українського бароко в період правління гетьмана Івана Мазепи.	67
4.3. Києво-Печерська іконописна школа як осередок українського бароко на землях Надніпрянщини та Східної України.	76

Розділ V. ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ НА ФОНІ РОСІЙСЬКОГО. ЗАСТІЙНІ І КОНСЕРВАТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РОСІЙСЬКОМУ ІКОНОПИСІ.....	85
5.1. Візантинізм в російському іконописі.....	85
5.2. Особливості російської ікони (XVII – XVIII ст.) у співвідношенні до української.....	88
5.3. Особливості української ікони (XVII – XVIII ст.).....	98
ВИСНОВКИ.....	105
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	112
ДОДАТКИ.....	122

ВСТУП

*«Звичайні люди клопочуться тільки про те,
щоб скоротати час,
а хто має який-небудь талант,
– щоб скористатися часом»*

А. Шопенгауер

Актуальність дослідження. Творчість є однією з рис Богоподібності людини. І, мабуть, кожен митець у своїй творчості робив спробу відобразити Невидиме, «Неописане Слово», та надати Йому зовнішнього вияву у формі та пластиці.

Французький художник Марк Шагал писав: «У мистецтві все можливе так довго, допоки його основою є любов – Бог». Таким чином цю любов сповідують іконописці, які присвячують своє життя Богоугодній справі – написанню ікон. Так за словами Володимира Лоського образ є одним із засобів пізнання Бога, і одним із шляхів єднання з Ним.

Ще за часів Київської Русі іконописців шанували як чудотворців. Благоговійне ставлення до іконопису склалося ще на початку прийняття Православ'я. І протягом багатьох століть і до сьогоднішнього часу ікона для українців мала надзвичайне значення не тільки в духовному житті кожної людини, але й державному. Це відкрилося, як говорить «Повість временних лет», вже при виборі віри посланців святого князя Володимира. Увійшовши до храму, зрозуміли, що «там Бог перебуває з людьми». Посли відчули в храмовому мистецтві саме найголовніше: воно було створене церквою для того щоб явити Бога та з'єднати з Ним творіння, щоб будь-яка людина, котра входить до храму, могла відчуті Його присутність всіма своїми почуттями. І головне місце в цій художній містерії відводиться іконопису.

Але в наш час ікону почали сприймати, швидше за все, як дань традиції і вона поступово перетворюється в храмову «декорацію». Древні ікони вивчені і класифіковані по століттям і школам, але вони залишаються незрозумілими не

тільки багатьом іконописцям, а й деяким служителям Церкви, котрі бачать в них лише певний жанр живопису.

Актуальність дослідження ґрунтується на тому що за часів отримання Незалежності України почало стрімко розвиватися іконописне мистецтво, що було зумовлено активним будівництвом нових храмів та поновлення іконостасів та настінних розписів колишніх. Також важливою подією для Православних Українців стало отримання Томосу від Вселенського Патріарха Варфоломія 6 січня 2019 р. Після цих подій для українських вірян та духовенства стало актуальним питання українського стилю іконопису, оскільки ми повинні пам'ятати про свою самобутність та тяжіти до витоків українського іконописного мистецтва та відкидати так званий стиль «чорних дощок».

Українські християни потребують правдивих зображень святих зі словянською зовнішністю, а не змінених прихильниками «псевдо-візантійського» стилю, та нав'язаного нам, українцям, найгіршого варіанту російського візантинізму – так званого москово-суздальського «стилю», який відрізнявся від українського темними беземоційними ликами, зворотною перспективою. Себто те, що далі від нас – більше. І навпаки: те, що ближче до нас (до мирського) – менше. Прихильники її стверджують що по волі цього художника перенесені в інший вимір, з якого і споглядаємо наш колишній, такий звичний і зрозумілий світ.

Тож не дарма доктор богослів'я Вільям Фредерік Фаррар у своїй книзі «Жизнь Иисуса Христа» описуючи за переданням зовнішність Господа нашого Ісуса Христа цитує лист Публія Лентула адресоване римському сенату, в якому йдеться про те що Ісус Христос був красивим за зовнішністю [С. 632, Фаррар, Жизнь Ісуса Христа].

Також і Святі отці писали що Христос в свої земних рисах відображав привабливу красу Давида, свого великого пращура. Блаженний Ієроним і Августин надавали перевагу додавати до Нього слова Псалмоспівця Давида: «Ти прекрасніший за синів людських, виливається благодать (Пс. 44:3)». Цей погляд знайшов прихильність у митців – Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Тиціана,

Фра Анжеліко, Микель Анджело – і послужив для них основою для зображень Ісуса Христа, а також тих ідеалів, які наповнені синтезом величі та ніжності в обличчі (настільки прекрасному, що навіть смуток, який затьмарює його, робить цей смуток більш прекрасним ніж сама краса – це ми бачимо в знаменитих картинах вищезгаданих майстрів) [С. 94, Фарар, Життя Ісуса Христа].

Отже, із вище сказаного випливає, що наукове осмислення історії іконопису в культурному і духовному житті України винятково важливим і актуальним завданням української культури і історії. Щоб не забувати свою культурну спадщину і надалі творити і розвивати український іконопис. Посприяти його розв'язанню і покликана ця наукова праця.

Мета та завдання роботи. Метою даної роботи є – на базі наукових праць, які зазначені в роботі, проаналізувати іконопис в Україні в XVII – XVIII століттях і на основі цього зробити обґрунтовані висновки щодо ролі іконопису у культурному житті України. На базі попередніх досліджень визначити особливості українського іконопису на фоні російського. Визначити внесок іконописців Західноукраїнських земель у процес національно-культурного відродження українського народу.

Це зумовлює виконання наступних **завдань**:

- 1) проаналізувати ренесансно-бароковий синтез в українському іконописі (перша половина XVII століття);
- 2) дослідити причини зародження стилю українського бароко в іконописі;
- 3) зробити обґрунтовані висновки щодо ролі західноукраїнських іконописців (Миколи Петраховича, Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Іллі Бродлакович-Вишенського) у культурному житті України;
- 4) охарактеризувати іконопис стилю бароко на українських землях Наддніпрянщини;
- 5) прослідкувати значення для культурного і духовного життя України Києво-Печерської іконописної школи;

б) на базі попередніх досліджень проаналізувати та визначити особливості естетичних рис українського іконопису на фоні російського.

Об'єктом дослідження є особливості української та російської традицій іконопису (XVII – XVIII)

Предметом наукового аналізу є простеження особливостей українських та російських ікон у стилістичному аспекті.

Методологічною основою дослідження є історико-хронологічний, проблемний. Принципи пізнання: об'єктивності, історизму, взаємозв'язку внутрішніх і зовнішніх чинників у розвитку іконопису. Теоретичні – за допомогою аналізу, і вивчення та узагальнення відомостей, за допомогою яких з'ясовано стан досліджуваної проблеми; порівняльний методи розгляду досліджуваного матеріалу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому що в даному дослідженні на основі наукових праць, які зазначені в роботі, проаналізовано особливості українського іконопису на фоні російського, визначено внесок іконописців Західноукраїнських земель (Миколи Петраховича, Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Іллі Бродлакович-Вишенського) у процес національно-культурного відродження українського народу.

Апобація результатів роботи

Хронологічні межі дослідження визначені його тематичною спрямованістю і охоплюють період поч. XVII – поч. XVIII століття – від періоду іконопису ренесансно-барокового стинтезу до барокового стилю. Такий хронологічний підхід дозволяє виявити основні особливості української ікони та прослідкувати деякі відмінності з російською іконою аспекти ролі іконопису в українській культурі та мистецтві, зокрема в релігійному.

Географічні межі. Західна Україна в складі Речі Посполитої (Львів та Львівщина), Гетьманщина – Правобережна Україна, зокрема м. Київ (з 1654 р. під протекторатом московського царя як гетьманська держава), які були іконописними осередками.

Теоретичне значення праці полягає у комплексному визначенні ролі українського іконопису у духовно-культурному житті України. Оскільки ведеться на теренах України будівництво нових храмів, поновлення іконостасів та колишніх настінних розписів, ми повинні пам'ятати про свою самобутність та тяжіти до витоків українського іконописного мистецтва, яке було сплюндроване Московією. Пам'ятати історію та творити її, відкидати так званий стиль «чорних дощок», продовжувати його творити та розвивати. Практична цінність визначається виявленням ролі української ікони у релігійно-духовному житті України, що сприятиме поглибленню вивчення історії українського іконопису та використання його досвіду в сучасних умовах національного відродження.

Структура магістерської роботи зумовлена загальною метою та конкретними завданнями дослідження. Дослідження складається зі вступу, п'яти розділів, які діляться на підрозділи, висновків (основний текст 111 стор.), списку використаних джерел і літератури (102 позиції на 10 стор.) та додатків (43 стор.). Загальний обсяг магістерської роботи – 163 сторінки.

Розділ I. ДЖЕРЕЛА ТА ІСТОРИОГРАФІЯ

1.1. Огляд джерельної бази

Джерельну базу роботи складають насамперед твори іконопису XVII – XVIII з музейних збірок Києва, Львова та Івано-Франківська що зазначені в додатках роботи. Окрім того до розгляду залучені твори церковного мистецтва, українського походження що знаходяться в музейних колекцій Москви, Санкт-Петербурга. Також твори святих отців, які писали на захист іконошанування.

Торкаючись питань іконошанування ми не можемо обійтися без Біблії, в якій міститься Богооткровенна істина дана нам Господом. Тож я використовую в своїй роботі Священне Писання Старого і Нового завітів у перекладі Святейшого патріарха Київського і всієї Русі Філарета виданого у 2004 р.

Користуючись Священним Писанням, соборними рішеннями та творами святих отців, преподобний Іоан Дамаскин в своєму творі «Точний виклад Православної віри» торкається питань іконошанування, розтлумачує заповідь Господню «не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі вгорі, і що на землі внизу, і що у воді нижче землі; не поклоняйся їм і не служи їм, бо Я Господь, Бог твій, Бог ревнитель, що карає дітей за провини батьків до третього і четвертого роду тих, які ненавидять Мене» (Вих. 20:4-5). Далі в своїй праці преподобний Іоан пише про помилковість вчення іконоборців, та засуджує їх.

Інший святий Отець Феодор Студит пише у своєму творі «Нравственно-аскетические творения. Догматическо-полемические творения. Слова. Литургико-канонические творения» що ікона є образом іпостасі, так він говорить, що «будь-яке зображення людини є зображенням не загальної людської природи, а конкретної особи, іпостасі.

Найбільш ціннішим для нас щоденник сирійця архідиякона Павла Алеппського «Путешествие антиохийскаго патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским». В цьому творі описана його подорож по Україні в середині XVII століття, з якої

ми можемо виробити собі доволі ясне уявлення про тогочасний мистецький рух в Україні, зокрема земель Наддніпрянщини.

Про зовнішність Ісуса Христа ми черпаємо з книги доктора богослів'я Ф.В. Фаррара «Жизнь Ісуса Христа», в якому автор цитує лист Публія Лентула адресоване римському сенату, в якому йдеться про те що Ісус Христос був красивим за зовнішністю. Ця вказівка суперечить Московській традиції іконописання.

Двадцять століття дало науці плеяду знавців української ікони. Зокрема це Іларіон Свеніцький та Михайло Драган. Перший, працюючи багато років у львівських музеях, обійшов з фотоапаратом майже всю Галичину і зібрав чимало цінних матеріалів з історії українського мистецтва.

У книзі Михайла Драгана «Українська декоративна різьба» широко представлено творчість українських різьбярів, яка міцно зв'язана з традиціями народного мистецтва і водночас зі здобутками світової художньої культури. Зокрема в розділах: «Різьба раннього барокко» є чимало цікавих фактів з українського малярства та іконопису.

Стаття Т. Отковича «Періодизації творчості Йова Кондзелевича» дала змогу прослідкувати періоди творчості Йова Кондзелевича. Було охарактеризовано його стиль іконопису.

Павло Жовтовський, який є доктором мистецтвознавства, відомим вченим присвятив свою монографію «Монументальний живопис на Україні» дослідженню монументального живопису України XVI – XVIII століття. Розглядаються основні групи настінних прописів пов'язані з різними соціально-культурними сферами українського суспільства, зокрема розписи в кам'яних спорудах Наддніпрянщини, в дерев'яних церквах Західної України та Закарпаття. Аналізується іконографічний зміст розписів, їх зв'язок з художньою культурою стилю бароко.

В книзі «Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст.» дослідник П. Жовтовський на базі літературних джерел та архівних матеріалів дає ґрунтовну характеристику значенню художників в тогочасному суспільстві та описує їх

біографію. У документах він знаходить цікаві відомості про матеріальні умови життя художників, про оплату їх праці, розподіл функцій між окремими виконавцями художніх творів. Як приклади в роботі наводяться витяги з контрактів між малярами та їх замовниками. XVII століття на Україні було перехідним періодом від навчання малюванню шляхом учеництва в монастирських художників та цехових майстрів до виникнення художніх шкіл. Перша «малярня» (іконописна школа) зі своєю системою художнього навчання з'явилася в Києво-Печерській лаврі. В цей час іконопис як предмет входить до програми навчання в Київській академії та в Харківському колегіумі.

В мистецтвознавчому виданні Віри Свеніцької та Олега Сидора «Спадщина віків» аналізуються твори українського малярства XVII – XVIII століть, які зберігаються у музеях Львова. Їх значні за кількістю колекції мають виняткову історико-культурну та мистецьку цінність. Багато творів іконопису із львівських збірок (у першу чергу Львівського музею українського мистецтва) – шедеври світового значення. У книзі розповідається про творців окремих пам'яток, цілих їх комплексів та відомих художників – Миколи Петраховича, Івана Рутковича, Йова Кондзаревича, Василя Петрановича.

Цінною в мистецтвознавчому колі є монографія Віри Свеніцької «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.», в якій дослідниця описує біографію Івана Рутковича, його творчу спадщину.

Фундаментальним дослідженням є праця Володимира Овсійчука «Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття», в якій відображений важливий етап історії українського мистецтва від початку його зародження до часу його високих досягнень, пов'язаних з визвольною боротьбою українського народу 1648 – 1654 рр. Художній процес прослідковується на прикладі розвитку архітектури, скульптури, живопису та графіки.

У монографії Овсійчука В. «Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок» досліджуються ідейно-художні та стильові особливості українського мистецтва другої половини XVII – першої половини XVIII

століть. Приділяється увага творчості Йова Кондзелевича, барвам «Козацького бароко» (яке описується у роботі автором). Характеризується колір і світло в живописі Миколи Петраховича.

У книзі «Українське бароко та європейський контекст» висвітлюються проблеми становлення української національної культури в епоху бароко у контексті європейських художніх течій. Розглядаються ідейна спрямованість мистецтва бароко, його поетика, стильові та жанрові особливості. Досліджуються художні явища образотворчого мистецтва періоду бароко.

Вагомим доробком у царині іконографії, малярства та сакрального мистецтва є праці відомого вченого-мистецтвознавця, професора Дмитра Степовика. Він видав низку фундаментальних робіт, що стосуються іконопису барокового стилю, який процвітав на теренах України.

В «Історія української ікони Х – ХХ століть розкриваються особливості розвитку української ікони від хрещення Київської Русі до нашого часу. Але для роботи з книги було опрацьовано розділ, в якому описується період бароко в українському іконописі.

В книзі «Іконологія й іконографія» висвітлюється перебіг характерні риси української ікони, які відрізняють її від російської.

В дослідженню «Українська графіка XVI – XVIII століть» аналізуються особливості малюнку, композиції, трактуванню часово-просторових співвідношень. Детально розглядається жанрова структура – портрет, іконографія.

В праці «Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко» розглядається розквіт українського бароко в період правління гетьмана Івана Мазепи, та описуються основні 10 прикмет українського бароко, які були з одного боку зближені із загальноєвропейським і світовим бароко, з іншого – чисто український характер.

У книзі А. А. Жаборюка «Український живопис доби середньовіччя» простежується процес розвитку мистецтва живопису в Україні в добу феодалізму, починаючи з настінних монументальних розписів часів Київської

Русі і кінчаючи 18-м століттям. На відповідному історичному та історико-культурному тлі розглядаються основні жанри середньовічного живопису: монументальне малярство, іконопис, давній портрет, народна картина.

У другому томі «Історії української культури» висвітлюється розвиток культурно-національного відродження XVI – XVII століть, розглядається процес формування культури бароко. Визначено місце України в міжнародних зв'язках, внесок українського народу в скарбницю світової культури.

На особливий погляд заслуговує монографія І. Марголіни «Київська обитель Святого Кирила», де вперше представлена повна історія Кирилівської обителі упродовж XII – XVIII ст. На підставі новознайдених архівних документів детально змальовано духовне та побутове життя монастиря – його ігуменів, братії. В роботі також звернена увага на іконописця Алімпія Галика, та його мистецьку діяльність в Кирилівському монастирі.

Стаття Александровича В. «Малярі у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI – XVII ст.» у львівському науковому товаристві «Записки Наукового Товариства Імені Шевченка» дала змогу прослідкувати роль майстрів малярства у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI-XVII ст.

Важливою працею Д. Ліхачьова є «История русской литературы X – XVII вв.», оскільки ми черпаємо з неї інформацію про те що в Московському царстві в окремих формах літератури та мистецтва бароко східних слов'ян узяло на себе функції ренесансу. Ще цікавим є той факт що в Росії не було Ренесансу, а бароко було штучно запозичене.

Джерелами, які були використані у роботі для подання ілюстрацій, слугують: монографія Тимківа Богдана «Мистецтво України та діаспори: дерево-різьба сакральна й ужиткова», альбом «Церква Святого Духа в Рогатині», праця Міляєвої Л. С. «Стінопис Потелича: визвольна боротьба українського народу в мистецтві 17 ст.», каталог-альбом «Український портрет XVI-XVIII століть», книга Логвина Г.Н. «Украинские Карпаты», четвертий том «История русского искусства: [у 13 томах]», праця Свенціцької В. І. «Спадщина

віків: Укр. малярство XIV – XVIII ст. у музейних колекціях Львова», «Українське мистецтво: навчальний посібник: у 3 час.», а також праця Антонової В. та Мнєвої Н. «Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в.в.», стаття із ілюстраціями В. Овсійчука «Ренесансне малярство.

Сьогодні гостро назріває необхідність збереження істотних знань про художні особливості, традиції мистецької спадщини минулого, зокрема стилю бароко, яке мало як прихильників так і супротивників; про шляхи розвитку і взаємозв'язку мистецтва іконопису України як у духовно-сакральному, так і в побутовому контекстах національного життя.

Як свідчить огляд літератури, основні напрацювання у вивченні іконопису досліджуваного періоду торкаються його стильової, стилістичної та образної характеристики. В огляді джерельної бази описані ті джерела і література, які є основними.

1.1. Історіографія проблеми

Провідні мистецтвознавці ХХ ст. приділяли особливу увагу дослідженні проблемам іконопису стилю бароко на теренах України. Раніше цей стиль, що склав цілу епоху в історії українського мистецтва, трактувався як відступ від естетичних норм.

Сам термін «бароко» був уведений у XVIII столітті, причому не представниками цього мистецького напрямку, а їхніми супротивниками – «класицистами», які в мистецтві бароко вбачали цілком негативне явище. «Побутувала, введена в обіг теоретиками класицизму думка, ніби доба бароко – це непорозуміння в мистецтві, півтора сторічне панування несмаку; нібито бароко зруйнувало культуру Відродження» [с. 5, Степовик Д.В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко].

Зміна поглядів на мистецтво бароко відбулася лише в останніх десятиліттях ХІХ ст. Саме в цей час з'являються перші серйозні дослідження в історії мистецтва ХVІІ ст., і, зокрема, стилю бароко: «Історія стилю бароко в Італії» К. Гурлітта (1887), «Веласкес і його століття» К. Юсті (1888),

«Зародження стилю бароко в Римі» А. Рігеля (1903) та ряд інших. На особливу увагу серед праць, опублікованих у цей період, заслуговують монографії швейцарця німецького походження Г. Вьольфліна «Ренесанс і бароко» (1888) [Вёльфлин Генрих. Ренессанс и барокко] та «Основні художньо-історичні поняття» (1915). Після появи цих праць була переглянута і рішуче відкинута як абсолютно безпідставна негативна оцінка бароко. «Також бароко почали розглядати не як відгалуження від Ренесансу, а як самодостатнє художнє явище зі своїми закономірностями, завданнями і методами» [С. 5, Жаборюк А. А. Бароко (доба, людина, стиль, художній світ)].

У ракурсі вивчення українського бароко XVII – XVIII століть, деякими вченими розглянуто мистецтво іконопису (П. Жолтовський, В. Свенціцька, В. Откович, Г. Логвин, Л. Міляєва, та інші), але за роки радянської влади опрацювання сакрального мистецтва було дещо секуляризованим.

Нерідко взагалі відкидалася сама можливість існування цього напрямку в українській літературі, а барокове іконописання сприймалося як єретичне, «фряжське», тобто католицького письма.

З кінця XX століття українськими вченими досліджено іконопис з інших позицій, українську ікону виокремлено як окремий тип ікони (В. Овсійчук, С. Гординський, В. Александрович та інші).

Хоча стиль бароко в іконописі України не був відступом від православних православ'я, якщо його розуміти в контексті Біблії і Семи Вселенських соборів. Але на превеликий жаль, використання цінностей православ'я деспотичними тоталітарними режимами, а саме, деякими візантійськими імператорами й московськими царями не пішли на користь православ'ю і в очах багатьох віруючих людей зробили це поняття синонімом крайнього консерватизму та фанатизму.

Значний внесок у вивчення розвитку православної ікони стилю бароко в Україні у 1910 – 1930-тих рр. зробили українські науковці-мистецтвознавці. Їм належать праці з історії українського іконопису (І. Свенціцький, М. Голубець, Д. М. Антонович), згодом їхню працю продовжили учені В. Свенціцька, П.

Жолтовський, П. Білецький, М. Драган, Г. Логвин, В. Овсійчук, Л. Міляєва, В. Откович, О. Сидор, В. Александрович, Д. Степовик, та багато інших.

Вони написали цілу низку ґрунтовних досліджень, які, безумовно, заклали фундамент для створення узагальнюючих праць, що лягають в основу концепції розвитку іконопису.

Про визначальний вплив бароко на сьогоднішній день вдало висловився польський літературознавець Ю. Книжановський: «Бароко завершило ту справу, що не була доведена до кінця Відродженням, а саме – воно гуманізувало культуру всієї Європи й усупереч перешкодам, породжуваними політичними й релігійними суперечками, створило спільну інтелектуальну й духовну культуру, чиє значення починає належно розуміти й оцінювати тільки сьогочасна наука» [Наливайко Д. Українське бароко: типологія і специфіка, с. 8].

Цей стиль мав вплив на всю українську культуру – літературу, а також мистецтво. Для України значення бароко визначається і тим, що радянська наука всіляко намагалася, якщо не уникати вивчення, то очорнити дану культурну епоху, побоюючись високого суспільного і мистецького резонансу, який мав би вагомий вплив на національно-визвольний і культурний рух в Україні.

На превеликий жаль, наукова робота плеяди учених творилася в умовах жорсткого атеїстичного тиску радянських часів, що змушувало їх уникати розгляду кола важливих питань, які торкалися духовно-теоретичного обґрунтування іконописної традиції, її сакральної символіки і, зрештою, основи писання православної ікони. Це сприяло утвердженню науково-дослідницької практики в межах історико-мистецької атрибуції, застосування ж у процесі вивчення української ікони тієї ж методології, що практикується і для дослідження західноєвропейського мистецтва, зумовило відсутність чіткості у висвітленні питання відмінності між православною іконою і секулярною картиною. Українській іконі стилю бароко була дана характеристика як «католицька ересь».

Також у радянських мистецтвознавчих публікаціях дослідження історії українського іконопису було штучно злокалізовано в рамках регіональної проблематики, як наслідок, у незначній мірі приділялась увага аналізу розвитку української ікони у контексті світових мистецьких процесів.

В працях представників української діаспори, а саме мистецтвознавця С. Гординського «Українська ікона XII – XVIII сторіччя» спостерігалися спроби подібного аналізу. У пострадянський період принципових змін у дослідженні української ікони ще не відбулося.

Великий масив українського іконопису досліджується в історичному, мистецтвознавчому та філософському аспектах. Вивченню українського іконопису були присвячені роботи провідних фахівців цієї галузі. Одним із них був П. Жолтовський, який у своїх працях «Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст.», та «Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII століть» порушує процес поступового відмирання середньовічних естетичних понять, народження нового світосприйняття з його реалістичними тенденціями.

Найрозгорнутіша характеристика іконопису другої половини XVI – XVII ст. подається у працях В. Свеніцької (1967, 1989, 1990). У них окреслюються основні стилістичні групи та напрями, робиться висновок про провідну роль львівських іконописців, аналізується творчість окремих майстрів. Дослідниця визначила і частково опрацювала ряд важливих положень основних тенденцій розвитку іконопису XVII століття.

Мистецтвознавче видання Віри Свеніцької та Олега Сидора «Спадщина віків» є аналізом творів українського малярства XIV-XVIII століть, які зберігаються у музеях Львова. Їх значні за кількістю колекції мають виняткову історико-культурну та мистецьку цінність. Багато творів іконопису із львівських збірок (у першу чергу Львівського музею українського мистецтва) вважаються шедеврами світового значення.

У дослідженнях В. Овсійчука «Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору» (1996), «Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок» (1991), «Українське мистецтво другої пол. XVI першої

половини XVII століття» (1985) основний акцент робиться на розкриття образної змістовності ікон, прослідковується глибинний зв'язок мистецького процесу з суспільними процесами. Вперше здійснена характеристика ікон з погляду колористичних особливостей.

Професором Д. Степовиком досконало простежено та визначено характерні особливості українського бароко; приділено увагу питанню утвердження реалістичних тенденцій у мистецтві XVIII століття; розглянуто специфічні особливості бароко в українській гравюрі; досліджено історію української ікони X – XX століть; розкрито особливості розвитку мистецтва української ікони й запропоновано своєрідну періодизацію історії іконопису, зважаючи на стильові особливості та характерні ознаки української ікони. В працях ученого висвітлено індивідуальні риси розвитку іконописного мистецтва України в тісному зв'язку із народними живописними традиціями, розкрито самотність і ненаслідувальний характер іконописних шкіл та осередків. Науковцем виявлено спільне та відмінне в історії української ікони, ікон Візантії, Балкан та Росії.

До теми іконопису XVII ст. звертаються також В. Откович (1990), В.Александрович (1994, 1996, 2000), І. Марголіна (2005).

Вивчаючи іконопис, учені, головним чином, досліджували мистецтво ікони західних земель України (від Волині на півночі, до Закарпаття й Буковини на півдні) та центральних наддніпрянських районів. Іконопис східних земель розглядали лише деякі з науковців, проте, в основному, ікони Придніпров'я майже не потрапляли у дослідницьке поле, а якщо й розглядалися, то здебільшого у мистецтвознавчому ракурсі.

Розділ II. ЗАРОДЖЕННЯ СТИЛЮ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО В ІКОНОПИСІ

2.1. Поняття ікони в Православній Церкві

Ікона має довгу, складну та цікаву історію, вона пройшовши крізь призму часу, а саме в період іконоборчих ересей не була знищена.

Слово ікона походить від грецького εἰκωνή – ікона, зображення, подоба. Початково так називають будь-яке священне зображення, незалежно на чому і яким способом виконане (мозаїка, фреска – на стіні чи темперою на дошці) [Овсійчук, 2000, с. 13].

Священні зображення з'явилися досить рано. Але вони пройшли чималий відрізок часу до появи власне ікони як такої. Православна Церква навчає, що першою іконою Спасителя був Його Нерукотворний Образ, надісланий самим Господом князю месопотамського міста Едесси Авгареві.

Про це, зокрема, згадується у текстах служби Нерукотворному Спасу 16 серпня – стихира 8 гласу на вечірні: «... Пречистаго Твого лица зрак изобразив,/ Авгарю верному послал еси,/ возжелавшу Тя видети, / по Божеству Херувимы невидимаго, / яко Твой образ зряще, / нас ради воплощагося и пострадавшего волею./ К Твоей любви распалеемся,/ юже на нас излия великия ради Твоей милости» [Минея, 2002, с. 106]; стихира 4 гласу на утрні: «... темже и ко Авгарю богоначертанна письмена послав, просящему спасення и здравия сему» [Минея, 2002, с. 119].

Едеський князь Авгар, будучи хворим на проказу послав свого слугу до Спасителя з проханням прийти і зцілити його. На той випадок, якщо Христос не зможе прийти, Авгар просив слугу написати Його портрет і принести йому (слуга був живописцем). Одержавши лист князя, Христос взяв чистий білий плат, умив лице і витер його платом, на якому з'явилося зображення Його лику. Нерукотворний образ Христа протягом багатьох століть зберігався в Едесі. На честь цієї події імператор Костянтин VII склав похвальне слово і встановив щорічне святкування 16 серпня, яке звершується донині. Під час пограбування Константинополя хрестоносцями в 1204 р. образ був, ймовірно, втрачений,

оскільки ніяких згадок про його місцезнаходження після цього часу немає [Лларіон Алфеев архієп., 2009, с. 153].

У першій книзі Церковної історії Євсевій, єпископ Кесарії згадує опис листування Ісуса Христа з Авгарем – як Ісус позбавив його хвороби [Євсевій Кесарійський, 2013, с. 59-63], але автор нічого не згадує про Нерукотворний Образ. Проте історик Євагрій Схоластик у 4 книзі своєї «Церковної історії» згадує про Нерукотворний Образ, називаючи його Богом даною, нерукотворною, святою іконою [Євагрій Схоластик, 2010, с. 313-314].

Про цей образ, як нерукотворний, згадує папа Григорій II (VIIст.). У своєму посланні до імператора Лева III Ісаврянина. Він говорить про нього як реально існуючого, до якого стікаються люди і перед яким християни возносять свої молитви [Галич, 1993, с. 47].

У своєму курсі лекцій по догматичному богослів'ї протоієрей Олег Давиденков зазначає що священні зображення в християнській Церкві існували в апостольські часи. В підтвердження цього говорить, що місто Помпея в Італії було знищене виверженням вулкану в 79 році після Р. Х., тобто ще в апостольський час. При розкопках у цьому місті були знайдені молитовні приміщення християн, в який були настінні зображення, в тому числі і зображення хреста [Олег Давыденков прот., 2016, с. 529].

Ми бачимо що і в апостольський час тогочасні християни шанували священні зображення, в тому числі і хрест. Підтверджуючи цей факт варто звернутися до Священного Передання, яке твердить що першу ікону зобразив апостол і євангеліст Лука.

Незважаючи на існування ікон у Церкві з глибокої давни в різні епохи виникали течії проти шанування ікон. У VII-VIII століттях вони переросли в іконоборчу єресь, засуджену VII Вселенським Собором. Головним звинуваченням іконоборців проти іконошанування в усі часи було звинувачення в ідолопоклонстві, а основним аргументом – старозавітна заборона на зображення Бога [Лларіон Алфеев архієп., 2009, с. 154].

Перша заповідь Мойсеєвого Декалогу свідчить: «Не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі вгорі, і що на землі внизу, і що у воді нижче землі; не поклоняйся їм і не служи їм, бо Я Господь, Бог твій, Бог ревнитель (Вих. 20:4-5). Ми бачимо що заповідь ця спрямована проти ідолів та кумирів, що існували в язичницьких народів, які й поклонялися їм. Автор Второзаконня роз'яснює, про яких кумирів йде мова: «Щоб ви не розбестилися і не зробили собі статуй, зображень якого-небудь кумира, що представляють чоловіка або жінку, зображення якої-небудь худоби, що на землі, зображення якого-небудь птаха крилатого, який літає під небесами, зображення якого-небудь [гада,] що плазує по землі, зображення якої-небудь риби, що у водах нижче землі; і щоб ти, глянувши на небо і побачивши сонце, місяць і зірки [й] усе воїнство небесне, не спокусився і не поклонився їм і не служив їм, оскільки Господь, Бог твій, віддав їх усім народам під усім небом» (Втор. 4:16-19) [Іоан Дамаскин преп., 2010, с. 258-259].

Архієпископ Волоколамський Іларіон (Алфєєв) коментуючи цей стих наголошує: «Будь-яке зображення невидимого Бога було б плодом людської фантазії і неправдою проти Бога; поклоніння такому зображенню було б поклонінням творінню замість Творця. Проте це не означає, що в старозавітному культі не було взагалі ніяких зображень: «Бог велить Мойсеєві спорудити скинію і в ній зробити золотих херувимів» (Вих. 25:18-20) [Іларіон Алфєєв архієп., 2009, с. 155].

Яків Креховецький акцентує увагу на тому що іконографія не постала з порожнечі, а розвивалася у певному історичному, культурному та релігійному середовищах, пройшовши нелегкий шлях: у періоди запеклої боротьби – під час іконоборчих ересей зіткнулися погляди «за» і «проти» щодо шанування ікон. Тоді не раз у дискусію втручалися імператорська влада й увесь державний апарат. Передовсім треба зазначити, що боротьба точилася не тільки навколо питання про дошки, фарби, фрески й мозаїки. Основоположною проблемою, яка спричинила цю бурю в Церкві, була дилема: ким був і ким є Христос? Чи

був Він справжньою людиною, залишаючись при цьому справжнім Богом у повному значенні цих двох природ? [Креховецький, 2002, с. 10].

На захист іконошанування прп. Іоан Дамаскин наводить такі аргументи: «Оскільки деякі засуджують нас за те, що поклоняємося і віддаємо шанування зображенню Спасителя і Владичиці нашої, а також і інших святих і угодників Христових, то нехай почують вони, що Бог на початку сотворив людину «за образом Своїм» (Бут. 1: 26). Звідси, хіба не ради того ми, які сотворені за образом Божим, кланяємось один одному? Бо, як свідчить богонатхненний і багатообізнаний у божественних речах св. Василій, шана, яку віддаємо образу, переходить на первообраз [Іоан Дамаскин преп., 2010, с. 258-259].

Інший святий Отець Феодор Студит пише що ікона є образом іпостасі, так він говорить, що «будь-яке зображення людини є зображенням не загальної людської природи, а конкретної особи, іпостасі, тобто Петра, Павла, чи Івана, а його особа, Яка описувана не за Божественною природою, якої ніхто не бачив, а за людською природою, яка стала видима через Особу Сина...» [Феодор Студит прп., 2001, с. 300].

Павло Євдокимов зазначає: «Біблійні підстави ікони ґрунтуються на створені людини за образом Божим, що являє визначену відповідність між божественним і людським і пояснює єдність двох природ у Христі. Бог може дивитись на себе у людині і відображатись у ній як у дзеркалі, так як людина створена за Його образом. Бог розмовляє людською мовою. Він також має людський вигляд. І, зрозуміло, найкраща ікона Бога – це людина; так, під час богослужіння священник вітає кадінням віруючих, як і тих, хто зображений на іконах – Церква віддає честь образу в людині» [Євдокимов, 2012, с. 310].

«У Старому Завіті ікони не вживались. Але оскільки Бог зі Свого милосердя для вашого спасіння воістину став людиною, жив на землі, і спілкувався з людьми, творив чудеса, постраждав, був розіп'ятий, воскрес, вознісся; і все це було насправді, бачене людьми і описане для нагадування нам і для повчання тих, що ще не жили тоді, щоб ми, не бачивши, але почувши й

увірувавши, досягнули блаженства з Господом. Але оскільки не всі знають грамоту і можуть читати, то отці вирішили, щоб все це, подібно до того, як деякі (славні) подвиги, намалювалися на іконах для короткого нагадування. Без сумніву, часто, не маючи думок про страждання Господа, при вигляді зображення розп'яття Христа, ми згадуємо спасительні страждання і, впавши, поклоняємось не речі (предмету, матеріалу), але зображеному (на ньому)» [Іоан Дамаскин преп., 2010, с. 259].

Остаточну крапку в іконоборчих суперечках поставив згодом Сьомий Вселенських Собор (787 р.), прийнявши догмат про іконошанування: «Не вводячи нічого нового, ми недоторканими зберігаємо всі церковні передання, утвержені письмово чи не письмово, звідки й зображення іконописні, як ті, що не суперечать проповіді Євангельській, є корисними і служать нам утвердженням в істинному, а не в уявному втіленні Бога Слова... Тому що шанування, яке образу ми віддаємо, до первообразу переходить, і хто іконі поклоняється, поклоняється істоті, яка зображена на ній. Таким чином утвердиться вчення святих отців наших, котре виражають передання Кафоличної Церкви, Яка від краю й до краю землі проповідує Євангеліє» [Книга правил святих апостолів, 2008, с. 5].

Вселенський Патріарх Варфоломій описуючи вчення про ікони зазначає: «Тож від витоків християнства, а особливо після Сьомого Вселенського Собору святі ікони є особливим, видимим і публічним ствердженням догмата про Божественне Втілення, а також засобом освіти православних християн у питаннях віри. Цю істину не лише спеціально проголошують у церквах – нею живе кожна православна домівка. Сьогодні, ведучи мову про ікони, православні християни мають на увазі широке коло релігійних предметів: переносні образи, писані на дереві, фрески, мініатюри, зображення на розмаїтих матеріалах та начинні. Важливим є не стільки матеріал, на якому написано ікону, скільки її зв'язок із небесним прототипом. Саме це, зрештою, не дозволяє православному шануванню ікон перетворитися на ідолопоклонство. Адже поклоніння для християнина можливе лише в одному випадку – якщо це поклоніння Творцеві.

Створіння в жодному разі не розглядається як самодостатнє. Однак через духовне життя святих та священну красу самого творіння можна досягти Творця та поклонитися Йому» [Вселенський Патріарх Варфоломій, 2011, с. 99].

Ми повинні пам'ятати що ікона нів'якому разі не має на меті розчулити віруючого. Її мета полягає не в тому щоб викликати в нього те чи інше людське переживання, а втому щоб направити на шлях преображення людських почуттів, так як і наш розум і всі інші властивості людської природи. Ікона, таким чином, і шлях, і засіб; вона – сама молитва. Преображення людини сповіщається всьому його оточенню, бо властивість святості – освячення всього оточуючого. Воно має значення не тільки особистісне, а й загальнолюдське, та космічне. Тому весь світ, який є зображеним на іконі, змінюється, стає праобразом єдності всього творіння, Царства Духа Святого [Настольная книга священнослужителя, 2006, с. 184].

Православне богослів'я твердить, що живий Бог долає свою власну трансцендентність, щоб відкритися у людській особі. «Тільки лик Божий у людині дозволяє нам розгадати лице людини у Бозі» [Клеман, 2004, с. 51].

Цей факт чітко можна прослідкувати у кондакові на «Горжесво православ'я», яке святкується у першу неділю Великого посту: «Неописане Слово Отцеве від Тебе, Богородице, тіло прийнявши, описаним стало і, віддавна осквернений образ відтворивши, з Божественною добротою з'єднало...» [Тріюдь Постова, 2002, с. 249].

Тобто Бога можна зображати, оскільки він став людиною і зодягнувся у плоть. «Втілення не лише Бога зробило видимим, але і людей – боговидцями» [Кураев диак., 1995, с. 275].

Таким чином, питання шанування ікон – це не просто питання релігійного мистецтва, а питання втілення Сина Божого, людського спасіння, спасіння всього матеріального світу. Бог прийняв матеріальне тіло і тим самим показав, що матерія може бути викуплена.

2.2. Ренесансно-бароковий синтез в українському іконописі (перша половина XVII століття)

Щодо перехідного періоду від стилю ренесансу до бароко є цікавою думка дослідника Д. Степовика. Він говорить що «зустріч» стилів ренесансу та бароко на Україні не були копіями західних зразків, а були сильно забарвлені народним мистецтвом і місцевим візантинізмом. Тобто відбулося взаємопроникнення ряду визначальних рис форми, або, як вживає автор термін із фізики, дифузії стилів [Степовик, 1996, с. 51].

Дмитро Лихачов стверджує що бароко східних слов'ян узяло на себе функції ренесансу [Лихачев, 1979, с. 458], але той факт що в Росії не було Ренесансу [Лихачев, 1979, с. 450], а бароко було штучно запозичене, наштовхує на думку що це не стосується України. Бо як ми знаємо період ренесансу на її теренах зайняв період більший за століття і був природно прийнятий нашими митцями, а стосується ж безпосередньо Московського царства в окремих формах літератури та мистецтва.

Що ж до зіткнення в мистецтві та архітектурі західноєвропейських країн, то воно не було таким взаємопроникним як в Україні. А навпаки відбулося заперечення і відкидання ренесансної праці майстрами бароко. Це в повній мірі прослідковується в тогочасній Італії.

Мистецтвознавець Генріх Вельфлін так коментує зустріч двох стилів в Італії – ренесансу та бароко: «Словом «бароко» прийнято позначати стиль, в якому розчинився ренесанс або, як нерідко говорять, в який ренесанс переродився. Це перетворення стилю мало для мистецтва Італії зовсім інше значення, ніж на Півночі. Цікавий процес, який можна спостерігати в Італії, був переходом від строгого – до «вільного і мальовничого», від закінченого – до безформного. Північні народи не досягли такого рівня розвитку. Архітектура ренесансу не створила у них настільки досконалі, чисті і закономірні форми, як на Півдні; вона завжди перебувала в більшій чи меншій залежності від довільності мальовничого і навіть від декоративного. Подібне явище пропонує нам історія античного мистецтва, де поступово з'являється поняття химерного,

барочного. Античне мистецтво «вмирає» з тими ж симптомами, що й мистецтво ренесансу» [Вельфлін, 2004, с. 52].

Аналізуючи слова мистецтвознавця Генріха Вельфліна помічаємо що процес «зустрічі» ренесансу та бароко в Італії пройшов фатально. Перший був повністю замінений, без всяких запозичень з попереднього, стилем бароко. Чого не сталося в Україні, а навпаки відбулося взаємопроникнення визначальних форм стильових ознак, оскільки наше мистецтво бароко та ренесансу було забарвлене народним мистецтвом та місцевим візантинізмом. Також не помічається підміни одного стилю іншим.

Думки про заміну Ренесансу стилем бароко притримується й Дмитро Антонович: «Цей стиль бароко не вніс з собою в мистецтво власне нових, своїх особистих архітектонічних форм, він тільки змінив зовнішність форм ренесансу. Бароко через мистецтво проходить наче судорога; ясні форми ренесансу збито, покручено, поламано, у формах втрачено всяку логіку будування і у зовнішності відкинено умотивованість декорації... в скульптурі присутня торжественність, величність напоказ або пересаджений викрутас; в малярстві, або «биття» по нервах – представлення сцен страждання, мучення та катування святих, або торжества – «гойні» установи таїнств і церковних парадів, портрети в тяжких імпазантних париках і мантиях, або рекламою торжествуючої Церкви. У всьому панує пафос і прагнення до зовнішньої декораційності» [Антонович, 1923, с. 103-104].

Прослідкувавши що на наших теренах не було підміни одного стилю іншим, варто встановити приблизні роки перехідного періоду від ренесансу до бароко. Так дослідник Дмитро Степовик з цього приводу пише: «В Україні то перша половина XVII століття. У цей період, від Берестейської Унії 1596 року до українсько-польської війни за незалежність України 1648 – 1654 років, були створені чудові ікони й цілі іконостаси ренесансно-барокового характеру [Степовик, 1996, с. 51-52].

Битинський Микола прихід стилю бароко датує початком XVII століття: «Бароко прийшло в Україну на самому початку XVII століття безпосередньо з

Італії через барокових митців архітектури, що вже працювали в Києві і в Західній Україні; і це властиво тоді, коли в глухих провінціях європейських ще тримався готичний стиль» [Битинський, 1970, с. 16].

Слідом за думкою Битинського Миколи йде дослідник Дмитро Антонович: «У Києві початок бароко асоціюють з діяльністю італійця Себастьяно Брачі, що у 1613 р. відбудував церкву Пречистої на Подолі. Але ще перед тим князь Януш Заславський фундував у 1602 – 1603 рр. бернардинський монастир і церкву св. Михайла в Зяславі» [Антонович, 1923, с. 105-106].

Але вони нічого не говорять про перехідний період від стилю ренесансу до бароко. Чи можемо ми піддати сумніву думку дослідника Дмитра Степовика стосовно цього періоду? Чи можливо бароко відразу витіснило ренесанс без всякого взаємопроникнення?

Він наводить беззаперечний факт: «З кінця 20-х і впродовж 30 – 50-х років XVII століття спостерігаємо в київській гравюрі збільшення барокових ознак, наприклад, у зображенні руху, змалюванні напруженості, а також у застосуванні нової декоративності – значно пишнішої, ніж раніше. Отже, близько 1625 – 1630 років у мистецтві Києва відбувся якийсь перелом, котрий у подальшому чимраз відчутніше спрямовував увесь потік українського мистецтва близьких до Києва придніпровських земель до бароко. Тут же слід зазначити що цей перехід не був раптовим і різким, він відбувався поступово: такі риси ренесансної образної системи, як сувора симетрія, точна пропорційність, гармонія цілого й деталі, тихо відходили, поступаючись місцем асиметрії (спочатку у вигляді асиметричної симетрії), бурхливому рухові з його порушенням пропорцій, виділенню деталей і багатьох прикрас. Обидва стилі добре використовуються в одному творі, або в одному циклі, де одні гравюри ближчі до ренесансного стилю, інші – до бароко [Степовик, 1996, с. 52].

Українській культурі початку XVII ст. був характерний так званий синкретизм – поєднання середньовічної культурної спадщини з елементами ренесансної культури й культури, типової для Реформації. На території України ще не закінчився процес утвердження ренесансних впливів, а суспільний

розвиток почав набувати істотних рис бароко. Перші його вияви можна датувати кінцем XVI – початком XVII ст., а із 30-х рр. XVII ст. бароко стає провідним напрямом українського мистецтва, культури й ментальності. Можна стверджувати, що в Україні існував синтез середньовічних і ренесансних чинників, на які вплинули барокові моделі західної Європи та водночас затвердилася власна «модернізована» модель бароко на основі власних суспільних відносин, соціальної реальності та національної культури [Білякович, 2008, с. 194].

Найвизначніші цикли спостерігаємо в гравюрах ренесансно-барокового синтезу до «Тріоді пісної» (1627р.), «Тріоді Квітної» (1631 р.) та «Єванглії учительної» (1637 р.). Формальні ознаки обох стилів присутні у цих гравюрах порівню у тісному взаємозв'язку, що й виключило грубий еkleктизм. Так, у композиціях переважає ренесансний принцип рівноваги, застосування так званих «геометричних схем» при зображенні людей, елементів пейзажу» [Степовик, 1996, с. 52].

Також Анатолій Жаборюк говорить про переважання ренесансових форм у П'ятницькому іконостасі у Львові [Додаток 1], але який не є суто ренесансним, а більшою мірою належить до бароко, точніше сказати, ренесансно-барокового синтезу: «Дуже цікавою пам'яткою іконопису є П'ятницький іконостас, в якому теж спостерігаємо спроби реалістично зобразити людину в побутовому оточенні, надати образам святих характеру національного українського типажу. Впадають у вічі індивідуалізовані обличчя канонічних персонажів, позначені до того ж виразними рисами портретності. Для більшості композицій характерний чіткий ритм, зокрема в розміщенні постатей та елементів архітектурного стафажу, в якому явно переважають ренесансові форми. Майстерно вирішений П'ятницький іконостас і щодо колориту. Ясні, насичені, вміло поєднані між собою сині, червоні, блакитні й білі кольори створюють справжню кольорову симфонію, яка надає твору життєдайного звучання» [Жаборюк, 1978, с. 108].

«Глянувши на П'ятницький іконостас, – як зауважує Микола Голубець, – ми ні на хвилину не заважаємося, разом з Лозиньським, назвати його «найкращим твором церковного мистецтва, збереженим у Львові». Зароджений з духа україно-візантійських іконописних традицій, творить він один із завершених етапів в розвитку українського малярства, яке на львівському ґрунті зустрілось із впливами західної Європи. В порівнянні з Богородчанським [Додаток 15.] та Рогатинським [Додаток 3] іконостасами, наш іконостас зберігає ще багато чистоти рисунку, декоративності та монументального трактування постатей. Архаїзм деяких іконографічних мотивів, підпорядкування декоративних рамок іконам, чого не побачимо на пізніших барокових іконостасах, все це вирізняє нашу пам'ятку серед попередників і наступників» [Голубець, 1925, с. 33].

Давнє й нове єдналися на основі ренесансу вмілою рукою. Цілком можливо, що над П'ятницьким іконостасом працювали відомі львівські майстри Лаврентій Пухало та Федір Сенькович. Такі іконостаси, як Успенський у Львові [Додаток 2] і Святодухівський у Рогатині [Додаток 3] – віддзеркалюють подальший розвиток стильового синтезу «ренесанс-бароко» з поступовим перенесенням центру уваги ікономалярів до виражальних рис нового стилю. Автором малярської частини Успенського іконостасу був Федір Сенькович, але йому не судилося домалювати цей іконостас, оскільки він помер в 1631 році. Його роботу закінчив його учень Микола Петрахович. Уся нижня частина іконостасу – намісний ярус, свята, пророки, а також царська брама й дияконські двері – то твори Сеньковича; Петрахович же доповнив горішні яруси – страсті Христові й постаті апостолів; для намісного ярусу він наново змалював Христа й Богородицю. Перший з малярів більшою мірою був зорієнтований на ренесансне малярство, а другий, молодший, – на барокове, яке ще не мало багато «генетичних» рис візантинізму та ренесансу. Зберігши свої особисті манери й стильові уподобання, вони – як учитель, так і учень домоглися дивовижної симфонії [Степовик, 1996, с. 57].

Рогатинський іконостас був створений заходами і коштом рогатинських братств: Старшого при церкві Різдва Богородиці та Молодшого

(дочірнього) при церкві Св. Духа, очолюваних на той час старшим братчиком з характерним козацьким прізвиськом – Яковом Волове Око, про що сповіщає напис на іконостасі під іконою «Старозавітна Трійця». Іконостас складається з п'яти горизонтальних ярусів: предели, намісного, святкового, апостольського та пророчого [Церква Святого Духа в Рогатині, 1991, с. 33].

Анатолій Жаборюк так описує іконостас Святого Духа що у Рогатині: «Справжньою перлиною українського монументально-декоративно станкового живопису середини XVII ст. є іконостас Святого Духа в Рогатині (датований 1649-1650 рр.), який характеризується не лише світлотіньовим, об'ємним моделюванням форми, а й винятково майстерним колоритом. Особливою красою і пластикою образу відзначається зображення Богоматері на одній з ікон намісного ряду. Богоматір на цій іконі трактується майже реалістично і являє собою сповнений справжньої чарівності образ молодої жінки-українки, що перебуває в полоні глибокого, радісного, ніжного почуття. Іконостас прикрашений багатою різьбою, виконаний в дусі народних мистецьких традицій орнаментом [Жаборюк, 1978, с. 108-109].

Першою ознакою бароко в усіх видах мистецтва і в усіх країнах – це збільшення масивності зображення, а природа ікони у мистецтві, як ми знаємо є зображення легкості та одухотвореності. Тож іконописець стилю бароко стикався з такою проблемою: не втратити такого відчуття, при цьому намагатися збільшити масивність, та монументалізм образу.

Але, як зазначає Д. Степовик що Петрахович зумів справитися з цією проблемою – це демонструє кожна написана ним ікона. Якщо лики зберігають у собі силу духовного, молитовного навіювання, то малюнок постаті в образах вражає фізичною снагою (взято до прикладу головні ікони намісного ярусу Христа і Богородиці). Петрахович розділяє тканину одягу Христа та Богородиці численними різнобіжними складками: це певний спосіб дати глядачеві відчуті пружність форми, та надати масивності (такий приклад бачимо в античному мистецтві, де за допомогою міради дрібних складок надавали пружність форми та масивності). «Загалом створюється барокове

сприйняття образу: посилюється декоративна насиченість, масивність – при одночасному збереженні зовнішньої іконної непорушності, стильова зміна проходить на рівні нюансів, на тлі поступових зрушень форми, тонкої інтерпретації руху, маси чи кольору» [Степовик, 1996, с. 59].

Роблячи підсумки даного підрозділу показовим є те, що на відміну від західноєвропейських країн «зіткнення» в мистецтві та архітектурі не було таким взаємопроникним як в Україні. А навпаки відбулося заперечення і відкидання ренесансної праці майстрами бароко, як зазначає італійський мистецтвознавець Генріх Вельфлін. Аналіз мистецьких творів даного періоду дає можливість побачити що на Україні обидва стилі ренесансу та бароко добре використовуються в одному творі на принципі взаємодоповнення та симфонії. Подекуди одні ближчі до ренесансного стилю, інші – до барокового. На початку XVII століття помічається переважання ренесансних форм, приклад П'ятницького іконостасу у Львові. Пізніше, до прикладу Успенський іконостас у Львові, а особливо іконостас Святого Духа в Рогатині, вже чітко помітне переважання барокових форм. Найяскравішими прикладами стильового синтезу в іконописі можна з упевненістю назвати двох майстрів: Сеньковича, який є майстром ренесансного стилю, хоча зробив перші кроки до бароко; Петранховича, який вже впевнено крокував до стильових барокових засобів. Це прослідковується у іконах Успенської церкви – плавність та м'якість переходу від одного стилю до іншого.

2.3. Джерела українського бароко

Розвиток барокового стилю у різних країн Європи відзначився значною неодноразністю. Хронологічні межі нового стилю в слов'янському світі були розмиті межами двох століть, переплітаючись з давніми, ренесансними, і новими класицистичними формами. Нова культурно-історична епоха набула поширення в різний час, але в масштабах Європи, та й не тільки Європи, вона отримала яскраве художнє вираження. Але кожний народ приніс у стиль нові

риси, і ці видозміни склали суму його загальних рис, не виняток складає український народ [Українське бароко та європейський контекст, 1991, с. 6-7].

Стиль бароко в Україні припадає на другу половину XVII – XVIII. На ці роки припадає відновлення державності в Україні, тому й не дивно що культура у вільній козацькій державі на чолі з найкращими гетьманами Богданом Хмельницьким та Іваном Мазепою починає розвиватися, і доходить апогею у так званому «козацькому» бароко.

В Енциклопедії українознавства бароко характеризується наступними словами: «На Україні стиль бароко припадає на добу козацької державності, набрав своєрідних, оригінальних рис і тому у світовій літературі здобув назву окремого українського або «козацького» бароко (кінця XVII ст. – початку XVIII ст.). Також великого розвитку набуло граверство (безпосередньо пов'язане з іконописом), що користується складною символікою, алегоріями, геральдичними знаками, пишним орнаментом» [Енциклопедія українознавства [у 11 т.] Т. 1., 1955, с. 94-95].

Віра Свенціцька дає таку характеристику цього мистецького періоду: «Українське малярство другої половини XVII – XVIII ст. віддзеркалює в собі ідейно-естетичну проблематику епохи бароко. Властиві для Європи історично зумовлені тенденції в українській іконі набувають своєрідного національного забарвлення. Художники, реагуючи на суспільні та культурні потреби епохи, зуміли поєднати їх із споконвічними традиціями власне давньоукраїнського малярства, досягаючи при цьому не крихкого компромісу, а органічного глибокого синтезу. Тому епоха XVII – XVIII ст. займає особливе місце в історії українського малярства як час якісно нового етапу еволюції, час осягнень і в сфері ідейно-змістової насиченості, і засвоєння окремих формотворчих засобів та прийомів мистецтва Європи при неодмінному збереженні своєї національної специфіки»

Краєзнавець та мистецтвознавець Микола Голубець характеризує XVII століття: «XVII століття зазначило себе як велетенським національним підйомом, полишило по собі цілий ряд величавих пам'ятників мистецтва, в

формі іконостасів, стінопису, портретного та побутового малярства» [Голубець 1918, с. 28].

Тобто ми бачимо що національно-визвольна боротьба наштовхнула тодішніх політичних діячів, які прагнули до красивого, запросили з Італії майстрів до України.

Про це пише і представник української діаспори – мистецтвознавець С. Гординський: «З початком XVII століття мистецтво повертається на східну Україну, це було зумовлено із культурним зростом, що мав свої основи у розвитку нової української військової сили – козаків» [Гординський, 1973, с. 19].

Перші вияви мистецтва бароко на Україні, як зазначає дослідник Дмитро Антонович належать італійцям, поруч з італійцями заносили форми бароко на Україну і німці. Ті і інші заносили два типи барокового стилю: італійські майстри приносили тип «єзуїтського бароко» зимної базиліки, німецькі майстри – химерний тип «князівського бароко» з цибулястими банями. Перший тип більше проявлявся в старіших церквах і костелах, другий ближче підійшов до українських традицій і зреформувався на Україні в тип «козацького бароко». У Києві початок бароко асоціюють з діяльністю італійця Себастьяно Брачі, що у 1613 р. відбудував церкву Пречистої на Подолі. Але ще перед тим князь Януш Заславський фундував у 1602 – 1603 рр. бернардинський монастир і церкву св. Михайла в Зяславі» [Антонович, 1923, с. 105-106].

Про це говорить і Битинський Микола, який прихід стилю бароко на Україну вважає безпосередньо з Італії через барокових митців архітектури, що вже працювали в Києві і в Західній Україні. В Україні барокові майстри прибули через австрійські землі суходолом і морським шляхом через Крим» [Битинський, 1970, с. 16].

Досить влучно про бароко висловився Володимир Овсійчук: «Живопис бароко продовжував тему «людина і природа», проте в глибшому розумінні їх єдності – це людина в середовищі природного, життєвого і соціального. Бароко у малярстві – епоха великих колористів у європейському й українському

мистецтві. Колір становить найзначнішу окрасу живописного твору. Саме в цей період живописність стає важливою проблемою вирішення нових засад живописного виконання та розкриття таємниці гармонії, що швидко вдосконалювалися і поширювалися [Овсійчук, 2005, с. 91].

Цікаво, що бароко порівняно із Західною Європою в Україні поширився із значним запізненням. І бачимо що прийшов він на терени нашої країни спочатку в архітектурі, й одразу припав до душі українському народові. Особливо – українській молодій шляхті з тодішнього панівного стану та ще більше гетьманам, козацькій старшині, які стали опікунами та щедрими меценатами українського мистецтва. Показним є щедрість гетьмана Івана Мазепи.

Не випадково виняткового розквіту зазнав портретний жанр, в якому постав образ людини цього неспокійного і мінливого за контрастивим розмаїттям подій, ідей, ідеалів часу. Барокове мистецтво зазнало впливу героїчної епопеї визвольної війни 1648 – 1654 рр., яка внесла у творчий потенціал епохи визначальний зміст, вирізняючись героїко-монументальним тяжінням. Однак розподіл за Андрусіївським миром (1667) на дві частини вніс суттєві зміни: східні землі «возз'єднались» з Росією, правобережні та західні залишились у складі Речі Посполитої, що позначилось на подальшому культурно-історичному розвитку обох частин [Овсійчук, 2005, с. 92].

Батьківщиною бароко вважають Італію, в якій цей стиль виник та розвинувся початку XVI століття – кінця XVIII століть (саме слово бароко від португальської – перлина неправильної форми). На своїй батьківщині бароко певною мірою являє подальший розвиток попереднього ренесансу – як зазначає Микола Битинський, але більш вірогідною є думка Генріха Вельфліна, який бароко позначає як стиль, в якому розчинився ренесанс або в який ренесанс переродився. Йому характерні такі риси як парадність, урочистість, пишність, динамічність, яскравість кольорів, екстравагантність орнаменту. Засновником бароко в Італії вважають Мікеланджело Буонарроті (1475 – 1564).

На становлення бароко в Україні вплинули демократичні сили міста і села, а також контрреформація зі шляхтою й зміцнена нова соціальна верства в особі козацької старшини. Полярна позиція цих соціальних сил відбилася на двох тенденціях бароко: аристократичній і народній, які нерідко поміж собою перехрещувалися. І хоча барокове мистецтво з'явилося на Україні зі значним запізненням порівняно з подібними мистецькими явищами Західної Європи, та все таки у живопис європейські досягнення були принесені зі столиці художнього життя Європи – Риму в найвишуканішому стильовому вираженні вихованцями академії св. Луки що в Римі – Ю. Шиминовичем та М. Альтомонте. Можна стверджувати, що ці художники принесли новий стиль у його первісному вигляді сформованому в Італії. Їхня творча діяльність у Жовкві та Львові сприяла збагаченню художнього процесу, але жодною мірою не порушувала своєрідності й самобутності українського живопису [Овсійчук, 2005, с. 92].

Безпосередніми провідниками римського бароко на український ґрунт були два живописці: Юрій Шимонович та Мартіно Альтомонте [Овсійчук, 1996, с. 361].

Шимонович-Семігіновський Георгій-Елевтер (1660 – 1771) – художник та гравер зі Львова. Жив у другій половині XVI століття. Художню освіту отримав у Римській академії [Жолтковський, 1983, с. 175].

Там навчався три роки, був учнем прославлених живописців-монументалістів Лаззаро Бальді та Карло Маратта. Два його малюнки на тему «Будівництво Вавилонської вежі», подані на конкурс після закінчення Академії, були високо оцінені. Шимоновича було відзначено не лише першою нагородою, а й званням академіка. Після повернення додому він став двірським художником, працюючи в Жовкві, Варшаві, Кракові, Львові. Прагнучи до незалежності, митець все життя намагався досягти шляхетського звання, що йому, врешті, вдалося з викупом права на шляхетство в одній із збіднілих дворянських родин. Відтоді він додавав до свого прізвища – Семигоновський [Овсійчук, 2005, с. 92-93].

Свого часу в художньому житті Польщі постать Юрія Шимоновича була піднесена до найвищих вершин. Шимонович закінчив навчання блискуче — був відзначений званням академіка. Повернувся додому разом зі своїм приятелем по Академії Мартіно Альтомонте, запрошеним до Жовкви Яном III для створення двох батальних полотен, якими прославлялися великі перемоги короля в битвах під Віднем та Парканами (Естергомом) 1683 р. Обом їм випала місія стати безпосередніми провідниками мистецтва бароко і класицизму, яке склалося у [Овсійчук, 1991, с. 361].

З його робіт відомі: виконаний в Римі малюнок, на якому зображено спорудження Соломонового храму, та малюнок на біблійний сюжет. Крім того, відомі сім його власних гравюр та чотири гравюри, створені на основі малюнків. Був надвірним малярем короля Яна III Собеського. Виконував різні замовлення короля в замку м. Жовкви. Пензлю цього художника приписується образ св. Анни в Кракові [Додаток 4. Шимонович-Семигиновський Юрій «Діва Марія з Ісусом та Святою Анною»], св. Себастьяна в костьолі св. Хреста у Варшаві, алегоричні картини «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима», сімейний портрет королівської родини та кінний портрет королівського подружжя у віланівському палаці [С. 175, Павло Жолтовський].

Мартіно Альтамонте (1659 – 1745) німець за походженням, народився в Неаполі (згодом німецьке прізвище Гогонберг транспоноване італійською мовою), вчився у Римській Академії у Джованні Гаулі (прозваного Бачіччо) та Карло Маратта. Після закінчення навчання він був рекомендований Яну III для створення двох величезних за розміром баталій і разом з Ю. Шимоновичем прибув до Жовкви (нині Нестерів, біля Львова). Спираючись на кращі здобутки європейського батального жанру, навіть запозичуючи елементи монументальних композицій Рафаеля з Ватиканських станц, Альтомонте зобразив історичну подію – облогу Відня 1683 р. і розгром турецької армії у двох битвах: під Віднем 12 вересня і під Парканами (Естергомом) 9 жовтня. В обох творах художник, виконуючи волю замовника, намагався якомога ближче підійти до реальності й переконливої правди, хоча естетика бароко вимагала

декоративної мальовничості, ефектного видовища, а також чіткої політичної скерованості та задоволення королівських амбіцій. Майже два десятиліття Мартин Альтомонте був пов'язаний з українською культурою. Ці два твори – найславетніші, як говорить Володимир Овсійчук, у численній спадщині художника. У 1702 р. він виїхав до Австрії, де мешкав до кінця свого життя [Овсійчук, 2005, с. 92].

Кращими роботами митця, крім вище згаданих, є образ св. Мартина для кармелітського костюлу у Львові (згодом цей образ перейшов до колекції А. Ходкевича у Варшаві); образ св. Роха, намальований у 1719 р. у Відні для францисканського костюлу у Львові; образ Яна з Дуклі – для бернардинського костюлу у Львові [Жолтковський, 1983, с. 112].

Але раніше, як нам відомо, цей стиль, що склав цілу епоху в історії українського мистецтва, трактувався як відступ від естетичних норм. Побутувала думка, яка була введена теоретиками класицизму, ніби доба бароко є непорозумінням в мистецтві; начебто відбулося зруйнування культури Відродження, панування півтора сторіччя несмаку.

Роблячи підсумки даного розділу ми з упевненістю можемо стверджувати що джерела українського барокового стиль прийшли в Україну, як зазначають дослідники, на самому початку XVII століття безпосередньо з Італії через барокових митців архітектури та живопису, що вже працювали в Києві (Себастьяно Брачі) і в Західній Україні. Зокрема живописці Юрій Шимонович та Мартіно Альтомонте (німець за походженням) у Жовкві та Львові сприяли збагаченню художнього процесу, але жодною мірою не порушували своєрідності й самобутності українського живопису. Крім італійців заносили форми бароко на український ґрунт також і німці, як зазначає дослідник Дмитро Антонович.

На становлення бароко в Україні вплинула національно-визвольна боротьба що нагтовхнула тодішніх політичних діячів, які прагнули до красивого, запросили з Італії майстрів до України, також демократичні сили міста і села, контрреформація зі шляхтою й зміцнена нова соціальна верства в

особі козацької старшини. Позиція цих соціальних сил відбилася на двох напрямках бароко: аристократичній і народній, які нерідко між собою взаємодіяли. І хоча барокове мистецтво з'явилося на Україні зі значним запізненням порівняно з мистецтвом Західної Європи, та все таки в український живопис європейські досягнення були принесені зі столиці художнього життя Європи – Риму в найкращому стильовому вираженні вихованцями академії св. Луки що в Римі – Ю. Шминовичем та М. Альтомонте.

Розділ III. НАЙЯСКРАВІШІ ПРЕДСТАВНИКИ ДОБИ БАРОКО НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ – МИКОЛА ПЕТРАХНОВИЧ, ІВАН РУТКОВИЧ, ЙОВ КОНДЗЕЛЕВИЧ, ІЛЛЯ БРОДЛАКОВИЧ-ВИШЕНСЬКИЙ

3.1. Микола Петрахович – визначний львівський іконописець

Микола Петрахович (Мороховський) народився, як зазначає дослідниця Ковпаненко Наталія Григорівна імовірно, близько 1600 року – дата смерті після 1666. Жив у Львові. З 1610 навчався і працював у майстерні живописця Ф.Сеньковича, згодом став його спадкоємцем. У 1666 р. був обраний «сеньйором» – старшиною львівського малярського цеху. Перший відомий твір Петраховича – монументальна ікона Богоматері над вхідними дверима Успенської церкви у Львові (1635) [Енциклопедія історії України [у 10-ти т.] Т. 8, 2011, с. 182].

Дослідник Павло Жолтовський так описує цього майстра: «Петрахович-Мороховський Микола – визначний львівський маляр, учень та спадкоємець Федора Сеньковича» [Жолтковський, 1983, с. 153].

У 1638 р. на замовлення Львівського братства очолював проведення робіт з виконання іконостаса для братської Успенської церкви [Додаток 2]. В іконах якого помітне творче засвоєння досягнень тогочасного західноєвропейського мистецтва. Цілковито зберігся деісусний ряд, який, як вважають, 1767 р. був проданий (перенесений) до с. Великі Грибовичі (нині село Жовківського р-ну Львів. обл.) [Енциклопедія історії України [у 10-ти т.] Т. 8, 2011, с. 182].

У 1666 р. був вибраний старшиною малярського цеху на місце померлого Севастіано Корунки [Жолтковський, 1983, с. 153].

Існує припущення, що Петрахович (разом із Ф.Сеньковичем) є одним із авторів іконостаса П'ятницької церкви у Львові (1644 р.) [Додаток 1]. Живопис останнього відзначається класичною завершеністю художнього стилю, в якому органічно поєдналися традиційні наційні риси із впливом естетичних принципів Відродження. Святкова піднесеність іконопису відповідає життєствердуючим, оптимістичним настроям народу напередодні національної революції 1648 – 1676 р. Петраховичу приписують портрет

доньки старости Львів. братства Варвари Лангиш (1635) [Додаток 6], а також портрети купця К. Корнякта та його синів Костянтина і Олександра [Додаток 7] [Енциклопедія історії України [у 10-ти т.] Т. 8, 2011, с. 182].

Микола Петрахович належить до майстрів барокового стилю. А його вчитель Сенькович є майстром ренесансного стилю, хоча робив перші кроки до бароко. Цікавий феномен стильового синтезу прослідковується в іконах Успенської церкви та церкви с. Грибовичів Великих де працювали ці майстри.

Як писав Володимир Осійчук постать М. Петрановича на тлі тієї епохи є трагічною і не така цільна, як постать його вчителя Ф. Сеньковича. І все ж якраз у творчості учня повніше і сміливіше – без вага гань – втілилися започатковані його вчителем підходи до пізнання світу та людини. Віра у творчі можливості та силу розуму людини, звернення до спадщини європейського мистецтва в М. Петраховича виражені повною мірою в Успенському іконостасі [Додаток 2], який він переробив [Овсійчук, 1994, с. 98].

У парафіяльній церкві св. Косми та Дем'яна, що у селі Великі Грибовичі (Жовківського р-ну Львівської обл.) збережено шість ікон з пророками (шість овальних медальйонів, з яких два спарені та об'єднані в одному різьбленому картуші і два поодинокі). Успенський іконостас після прийняття Ставропігійським братством унії (1708) проданий у с. Великі Грабовичі, поблизу м. Львова (1767), де і є зараз у церкві Косми і Даміана [Овсійчук, 2005, с. 56].

Згідно з архівами Ставропігійського братства іконостас створювався у декілька етапів. Зараз невідомо, чи ці ікони були написані на першому етапі створення іконостасу (1631 р.) і належать пензлю Федора Сеньковича, чи на другому (1638 р.), коли працював Микола Петрахович [Мар'яна Пелех, 2013, с. 105].

Але думки мистецтвознавства різняться: дослідник Володимир Освійчук вважає, що пророчий ярус іконостасу створений на першому етапі створення іконостасу [Овсійчук, 2005, с. 56-57]., а В. Свенціцька [Драган, 1970, с. 185], В.

Александрович [Александрович, 1999, с. 45] стверджували, що пророчий ярус постав пізніше.

Документальні свідчення та сучасний стан результатів досліджень сторичного формування іконостасу Успенської церкви у Львові поч. XVII ст. дають підстави стверджувати, що остаточно не з'ясовано і не атрибутовано ікони його пророчого ярусу ні з огляду на канонічну іконографію, ні за історичною етапністю спорудження пам'ятки, ані за їх авторством. На сьогодні дослідники детально не ідентифікували медальйони четвертого ярусу іконостасу із постатями пророків [Пелех, 2013, с. 105].

Грибовицький іконостас (1638) [Додаток 5] цікавай насамперед тим, що він є одним з перших на Україні найраніше датований класичних зразків цього виду іконописного мистецтва (барокового). Про характер живопису іконостасу найповніше уявлення дає велика за розміром композиція «Народження Марії» [Додаток 12].

В іконі «Народження Марії» ми прослідковуємо світську жанрову картину, що відтворює типову обстановку, пов'язану з народженням дитини у заможній міщанській родині. На передньому плані художник помістив постаті двох жінок (літньої і молоді), що купають немовля у великій металевій посудині, яка своїм виглядом нагадує казан. Поруч (справа) молода вродлива дівчина тримає наготові пелюшку, а дівчина-підліток (зліва) застеляє колиску. В глибині кімнати на дерев'яному ліжку лежить породілля (Анна), оточена увагою жінок, а в різьбленому дорогому кріслі з виразом набожності на обличчі сидить батько немовляти – старий Іоаким [Жаборюк, 1978, с. 106].

В кольоровій гаммі ікон Петраховича відчувається суб'єктивна воля художника, широка мистецька інформація й духовна атмосфера львівського середовища. «Емоційно-декоративна засада при цьому спрямовувалась у русло глибше продуманої системи, що базувалась на кольоровому виразі духовної суті образу. Прагнучи до героїко-монументального та внутрішньо значнішого вирішення, він і колір відповідно наповнював драматизованим звучанням. Тому вживав кольори насичені, глибокі, важкі порівняно з витончено-легкою гамою

Сеньковича. Його живописні фрази наче не відзначаються новизною, проте тяжіють до живої і природної мови, яка не сприймається однозначно. Золоте тло ще традиційно присутнє, але світло, що б'є з одного джерела, об'ємність постаті і відриває їх від тла, яке не входить у колористичний контакт, залишаючись виразником емоційного тону цілісного іконостасного ансамблю» [Овсійчук, 1996, с. 319].

Петрахович згідно зі своєю творчою індивідуальністю та особистим темпераментом виробив адекватну своїм ідейним задумам художню мову, своє мистецьке бачення сюжету ікон. Мистець виробив власне гармонійне сполучення кольорів, яке є вишуканим і по своєму є особливим, це вказує на присутність у майстра барокового мистецького смаку.

«Його гармонійними кольоросполученнями, що найчастіше зустрічаються, виступають вишнево-червоні й сині, червоні та смарагдово-зелені. Проте поряд з вишнево-червоними він використовує червоний різних відтінків: кармін, оранжево-червоний, інтенсивний малиновий, рожево-фіолетовий. Широко розроблена також синя гама: інтенсивний синій, світло-блакитний та синьо-стальний відтінок або ж зелена – від густого смарагду до вохристо-зеленого. Художник уводить фіолетові, попелясто-сріблясті, золотисто-вохристі відтінки, а білу і сіру фарби наділяє надзвичайно тонким й різноманітним тональним звучанням. Колорит його ікон відзначався особливою насиченістю» [Овсійчук, 1996, с. 320].

Вартий уваги й той факт, що художник-іконописець 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 своєї містичності [Мазур, 2014, с. 147].

Тож не дарма дослідник Дмитро Степовик відносить Петраховича до найкращих майстрів бароко: «Знищену пожежею частину Успенських ікон домальовував Микола Петрахович. Це половина святкових ікон, образи апостолів Якова, Хоми, Вартоломія, євангеліста Луки; також ікони Спаса Нерукотворного, Трійці, Козьми (Косьми) і Дем'яна [Додаток 8]; Христа й Богородиці – ці останні з намісного ярусу. Хоч як старався Петрахович працювати в манері свого вчителя Сеньковича, більша прихильність до барокового мистецтва (хай ще в початкових виявах) робить його майстром не завершення старого стилю, а початку нового» [Степовик, 1996, с. 59].

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 [Мазур, 2014, с. 147].

Ідеологічною основою для творчості іконописця стали такі постулати, як «синтез природи, історії і віри, ідеал краси він вбачав у фізично здоровій, урівноваженій, позначеній простотою і глибокою духовністю людини, суспільний ідеал – у сильному переконанні та мужньому вчинках діячеві» [Овсійчук, 1996, с. 317].

Ми бачимо що творчий доробок Миколи Петраховича займає високу цінність у нашій історії. В його іконах помітне творче засвоєння досягнень тогочасного західноєвропейського мистецтва, це можна прослідкувати в Грибовицькому іконостасі (1638), який є одним з перших на Україні найраніше датований класичних зразків барокового іконописного мистецтва. В цьому іконостасі ми можемо прослідкувати ренесансно-бароковий синтез. Це підкреслює унікальність цього іконостасу. М. Петрахович фактично першим в українському мистецтві дозволив собі порушити традиційну манеру іконопису живописними прийомами, що більше притаманні маньєризмові тобто штучності. Іконописець суттєво переосмислює гравюру, сухий штрих замінюється на живописне трактування складок та одягу. Його живописній

манері притаманна експресія, тобто емоційність, він фактично малює кольором (що характерне для живописної манери М. Петраховича), що надає образу своєрідної містичності. Тож проаналізувавши творчу спадщину Петраховича доходимо до висновків що його внесок у раннє бароко є неоціненним.

3.2. Іван Руткович – найбільш видатний представник Жовківської школи художників

Своєї кульмінації західноукраїнський іконопис досяг в кінці XVII та на початку XVIII століть в творчості видатних його представників, зокрема Івана Рутковича та Йова Кондзелевича.

Діяльність Івана Рутковича пов'язана з містечком Жовквою (нині м. Нестерів Львівської області). «В часи життя і творчості художника Жовква була однією з резиденцій польського короля Яна III Собеського. В ній існувала іконописна майстерня, в якій працювало чимало вправних майстрів. Іван Руткович був серед них, безперечно, найталановитішим» [Жаборюк, 1978, с. 109-110].

Віра Свенціцька присвятивши цьому майстрові монографію «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.» так характеризує митця: «І. Руткович, як можна судити на підставі ряду підписаних ним і датованих іконостасних комплексів, розгорнув на Львівщині протягом двох останніх десятиріч XVII ст. поживавлену творчу діяльність, продовжуючи розпочате його попередниками». Він є вихідцем і представником міщанського середовища. Він у своїх творах яскраво і своєрідно виявляє активне ставлення до розв'язання мистецьких завдань. «В релігійні композиції з традиційною і новою тематикою він вводить не тільки елементи портретності, пейзажу й побутового жанру, але й соціальні та патріотичні мотиви, збагачуючи засоби художнього вислову. Свіжа й смілива колористична побудова композицій, майстерність виконання, виразність і велика емоційна сила образів, сповнених життєвої правди, ставлять І. Рутковича у ряд провідних українських

художників, вводять його в коло видатних майстрів слов'янського, а разом із тим світового мистецтва» [Свенціцька, 1966, с. 58-59].

Також багато відомостей про Івана Рутковича і характеристику його стилю подає Володимир Овсійчук: «Іван Руткович увійшов в українське мистецтво другої половини XVII ст. як художник виняткового колористичного дару. В його творах передовсім підкреслюється колір, особливо в останньому шедевр – Жовківському іконостасі (скварявському, який заходиться у м. Львові в Національному музеї) [Додаток 11]. Цей твір захоплює вишуканістю гармонійних узгоджень і змістовною глибиною своїх барв. Творчий шлях художника був сповнений постійним удосконаленням, що й визначило його мистецьке кредо, завдяки чому він посів чільне місце в розвитку національного мистецтва. Руткович став провідником нових явищ, які глибоко усвідомлював і переломлював крізь власну художню інтуїцію, що їх збагачувало і прив'язувало до рідної атмосфери. Йому судилося розширити не лише тематичний діапазон іконопису, а й ще більшою мірою поглибити виражально-емоційні можливості традиційного мистецтва, в чому на той час назрівала необхідність» [Овсійчук, 1996, с. 373].

Павло Жолтовський подає скупі відомості про цього іконописця: «Іван – видатний художник XVII – XVIII століть. Головні його твори – живопис верхніх ярусів іконостаса в с. Воля-Висоцька, живопис іконостасу в с. Волиця-Деревлянська, іконостас в с. Скварява» [Жолтковський, 1983, с. 169-160].

Ім'я Івана Рутковича, найбільш видатного представника жовківської школи художників, було виявлене істориком і археологом А. Петрушевичем. Але при цьому й надалі відомості про нього скупі. Відомо що був людиною світською, жив у Жовкві. «Прізвище Рутковича в жовківських актах з'являється вперше щойно 1681 р., коли він разом із дружиною Євою купують дім у місті навпроти хвіртки міської церкви. Цього ж року 15 січня в пом'янику жовківської церкви Різдва Христового був «упис Іоана Рутковича маляра белокамנסкого» – що свідчить про те, що містечко Білий Камінь (тепер село Золочівського району) відіграло певну роль у біографії художника. Можна

припустити що саме в цьому селі він отримав свою художню освіту» [Свенціцька, 1966, с. 60].

Достовірніші відомості маємо про працю й навчання І. Рутковича в маляра Романа Могильницького в Кам'янці Струмиловій (тепер – м. Кам'янка-Бузька), який побачивши талант юного Івана вмовив одружитися на своїй служниці Єві, яка була набагато старшою від нього і вже вдвічі овдовілою. Явно нерівний шлюб відбувся з порушенням традиційного порядку: без заповіді та свідків, в одному із сіл Кам'янки-Струмилової [Александрович, 1994, с. 373].

Щоправда, згодом цей нерівний шлюб, який відбувся з порушеннями церковних правил, було визнано недійсним 15 липня 1692 р. ухвалою львівського єпископського суду про розлучення жовківського маляра з його дружиною (Євою) Євдокією [Александрович, 1994, с. 374].

Знаємо також, що в майстра був син – Михайло Руткевич, також маляр, ім'я якого згадується в документах 1724 – 1756 років [Свенціцька, 1967, с. 173].

Хоча цей документ має побутовий характер, але у ньому містяться цілком конкретні факти з раннього періоду життя та діяльності І. Рутковича.

Серед найраніших документальних згадок про Івана Рутковича, відомий його підпис в пом'янику церкви Різдва Христового, де він назвався малярем білокаменецьким, тобто з Білого Каменя – містечка неподалік від Золочева [Крип'якевич, 1935, с. 62].

На підставі цих документальних згадок деякі науковці твердять, що майстер походив саме з цієї місцевості.

Перші згадки про І. Рутковича як про самостійного майстра датовані 1680-м роком. Це – підписи на приділах іконостаса у Волиці Деревлянській [Додаток 9], що недалеко від Буська. Над цим іконостасом І. Руткович працював близько двох років (центральна ікона Моління датована 1682 роком) [Зілінко, 2009, с. 149].

Також немало важливий факт наводить Віра Свенціцька що Іван Руткович був членом братства міської церкви в Жовкві. На документі про одержання

частини спадщини сучавського митрополита Досифея до цієї церкви 1694 р. він підписаний як молодший брат, разом з Андрієм Майбородовичем – провізором та іншими [Свенціцька, 1966, с. 60].

Пензлю І. Рутковича Належать три іконостаси: у Волиці-Древлянській (1680 – 1682) [Додаток 9], у Волі-Висоцькій (1688 – 1689) [Додаток 10] та іконостас із Скваряво-Нової – так званий Жовківський іконостас [Додаток 11], над яким художник працював у період з 1697 по 1699 роки. Саме ці дати дослідники відшукали на окремих іконах іконостасу цього найвизначнішого твору художника [Жаборюк, 1978, с. 110].

Львівський художник-реставратор Петро Скоп пише що «оглянувши лики архангелів з іконостасу із Старої Скваряви і порівнявши з ликами ангелів на іконах з Жовківського та Потелицького іконостасів, можемо бачити багато спільного – широко розплющені очі, рожеві щоки, характерно прямі носи та ледь помітна усмішка. Ще одну характерну рису, яку використовував І. Руткович, можна побачити на цій іконі – це типове для нього виконання складок різкою за формою червоною лінією. Прийом такого вирішення складок майстер використовуватиме протягом усього свого творчого шляху: і на іконах з іконостаса у Волиці Деревлянській 1680-1682 рр., і на Жовківському іконостасі 1697–1699 рр.» [Скоп, 2010, с. 163].

Так що сумнівів про авторство І. Рутковича цих трьох іконостасів бути не може, оскільки дослідники порівнюючи ікони, вбачають одну і ту саму манеру писання, техніку та прийоми виконання цих творів.

В. Овсійчк про манеру письма пише: «слід наголосити, що художник прагне, і з кожним етапом то все настирливіше, до розкриття в образі людини внутрішньої краси, безмірно вищої над зовнішньою, в чому йому сприяло б колористичне вирішення цілості, про що і свідчать доповнення крехівського іконостаса (іконостас церкви св. П'ятниці у Крехові на Львівщині був введений в мистецтвознавчу науку автором), їх зосереджено переважно на празниках і неділях-п'ятидесятницях та в апостольському чині лише на постатях святих Петра і Павла, що відрізняються від останніх (XVI ст.) масштабнішою

розв'язкою. Без них важко збагнути всю складність творчого зростання, що помітно в художника» [Овсійчук, 1996, с. 380].

Упродовж 80-х і першої половини 90-х років І. Руткович малював ікони для різних церков у селах поблизу Жовкви, де вже були давніші іконостаси XVI чи першої половини XVII ст., виконані у стилі українського ренесансу. Рутковичеві замовляли відсутні чи додаткові образи – і тут він виявляє повагу до праці своїх попередників, «дошукується загального тону в рисунку й колориті, намагаючись достосуватися до живописної манери свого попередника» [Свенціцька, 1966, с. 82].

Тому не можна закинути іконописцю І. Рутковичу, що після виконання барокової ікони у Волиці Деревлянській він дещо пізніше вдається до ренесансного трактування образів апостолів іконостаса церкви Архангела Михаїла в с. Воля Висоцька (1688) [Додаток 13]. Це був приклад саме «достосування» (тобто пристосування) до вже існуючого малярства.

Особливої уваги займає ікона Архистратига Михаїла [Додаток 14]., відчувається риси барокового стилю, а саме намагання передати реалістичність руху постаті, що художнику напрочуд добре вийшло виконати. Також прослідковується яскравість та насиченість кольорів. Дивлячись на ікона нам відразу кидається у очі спокійне та благородне обличчя архангела

Коли ж І. Рутковичу замовляли ікони для всього іконостаса, він був прихильний до бароко, це ми помічаємо на прикладі іконостаса (1697–1699) для церкви Різдва Христового в Жовкві [Додаток 11]. «Тут однофігурні композиції намісного ярусу, дияконських дверей, апостольського ярусу, а також рідкісні для іконостасів західноукраїнських земель образи візантійського царя Константина Великого й українського князя Володимира Великого, намальовані з ознаками барокового монументалізму. І. Руткович опанував риси бароко, особливо мову контрасту й орнаменталізації, хоч останньою (мовою декорування одягу орнаментами) він користується помірніше, ніж представники пишного бароко в іконописі східноукраїнських земель» [Степовик, 2011, с. 199].

Жаборюк А. із захопленням описує Жовківський іконостас [Додаток 11]: «це велика за розміром споруда (приблизно 12×11 м), що складається з восьми ярусів та ікон (великих і малих), в яких послідовно розкривається майже вся євангельська розповідь. Живопис тут відзначається монументальністю, що поєднується з великою увагою художника до окремих деталей, пластичністю моделювання форми і надзвичайно багатим колоритом. Можна сміливо сказати, що в українському іконописі не було іншого майстра, який міг би зрівнятися з Іваном Рутковичем у майстерності колористичного виконання живописних композицій. Художник віддав перевагу яскравим, інтенсивним кольорам, сміливо й вміло користуючись як засобом контрастного зіставлення різко протилежних за тональністю кольорів, так і їх продуманим гармонійним поєднанням. Дуже охоче і часто користувався він дзвінким червоним кольором (кіновар), фіолетовим у різних, головним чином теплих, відтінках, а з кольорів холодної тональності – синім, зеленим і блакитним. Це надавало його живописові виразно підкресленої декоративності, життєстверджуючого звучання» [Жаборюк, 1978, с. 110].

Так само добре вмів І. Руткович домагатися суголосності між зовнішнім рухом (поважним, величним, але не бурхливим) і рухом внутрішнім, душевним, відображеним у ясній та виразній карнації (тобто ретельному вимальовуванні) святих ликів, пройнятих різними переживаннями. Спектр цих переживань у І. Рутковича досить широкий – від грізної суворості апостолів, наприклад, Петра, сумної задумливості свідків розп'яття Христа – молодого апостола Івана й Богородиці з пристоячими жінками, до лагідного, спокійного настрою архангела Гавриїла на дияконських дверях. Це розмаїття характерів і психологічних трактувань однофігурних образів, представлених у найбільших за розмірами іконах, доповнює численну розмаїтість форм: різьбу іконостаса, орнаментацию золотого тла і прикрас одягу, зіставлення більш чи менш яскравих кольорів [Степовик, 2011, с. 199].

Що ж до Параскеви Святої церква в Крехові – яка є діючою і дотепер, також є пам'яткою дерев'яної народної архітектури в с. Крехів Жовківського

району Львівської області – дослідник Володимир Овсійчук дає досить детальну характеристику іконостасу з мистецького зрізу цієї церкви.

Володимир Овсійчук описуючи іконостас церкви св. П'ятниці у Крехові на Львівщині [Додаток 40] характеризує кольорову гамму ікон іконостасу Івана Рутковича: «Тут він продовжує станкову композицію з зображенням людини в архітектурному або природному середовищі, майстерніше вирішену кольорово і просторово, де прагне до тональної єдності, узгоджуючи барви за світлотою, хоча й замикає кожен кольорову площину в локальних межах. Однак у празникових композиціях досягнуто того кольорового ладу, що лежить в основі поняття колориту. Лад складає кольорова гама, суттю якої є гармонійне узгодження контрапункту плям локального кольору, бо така барва, злегка модульована світлотінню, залишалася основою розв'язання. Лише барви значно темнішають, отже, стають важчими й глибшими, залишаючись насиченими. Палітра художника досягає майже можливої повноти, бо не тільки широко застосовуються на-півхроматичні, як коричневі, умбри, сірі, але з'являється фіолетова, роль якої віднині в колористичній системі Рутковича зростатиме. Щоправда, на даному етапі фіолетова барва віддалена в глибину і служить для підкреслення гарячої кіноварі, однак часто вживається перехідна темно-вишнева, яка надзвичайно збагатила колористику, особливо в звучаннях зі світло-зеленою і сірою» [Овсійчук, 1996, с. 380-381].

Композиції цього іконостасу наповнені великою кількістю побутових реалістичних деталей. Окремі з них мають відтінок суто світських жанрових картин. Помітна вже майстерно-витончена рука художника, його майстерність вражає. Жовківський іконостас є останнім датований і підписаним Іваном Рутковичем твір. Тому постає питання його років смерті, що до цього часу невідомо.

Дмитро Степовик зауважує що велике число побутовізмів у подієвих іконах І. Рутковича можна було б аналізувати довго, але всі вони зводяться до двох моментів: «І. Руткович, як і більшість мистців бароко, опанував мову образотворчої метафори, у якій жодна побутова річ не є самодостатньою, а

щось означає, символізує, на щось натякає; І. Руткович, як майстер ікони і, отже, знавець її теологічних основ, усвідомлював містичний зв'язок євангельських подій з усіма минулими й наступними епохами» [Степовик, 2011, с. 197].

Виходячи з такого значення побутових елементів в іконах, вони нічого спільного не мають з «реалізмом» у розумінні секуляризації. Навпаки, це підтвердження концепції постійної взаємодії Божого Промислу із земним життям, теологічного розуміння історії людства. Звичайно, такий погляд давав ще й додаткові переваги. Ікона з багатьма деталями, які поглиблювали її містичний зміст, завжди цікавіша для споглядання віруючими, ніж ікона, заснована на повторенні минулих зразків [Степовик, 2011, с. 197].

Багатоярусні іконостаси, які виникали в Галичині протягом XVII ст. створювалися на замовлення впливох громад, монастирських згромаджень, розроблялися за конкретною програмою, не були тотожними один одному за іконографією та композицією. В кожному був закладений свій образно-ідейний ключ, а інколи навіть і індивідуальна система виражальних засобів. Правдоподібно віруючі того часу могли осягнути і збагнути ці нові акценти, та нюанси теологічно-живописної думки. Священики і миряни знали ті програми, які різнилися між собою як проповіді златоустів-священників [Міляєва, 2000, с. 38].

Існування схеми іконостасів з певним складом обов'язкових сюжетів відбувається в українському мистецтві іконопису згідно канонів православ'я, «розрахованої на календарне богослужіння можна розглядати як канон-традицію» іконостасного мистецтва впродовж всього XVII ст., яка простежується на базі іконостасів І. Рутковича [Пелех, 2009, с. 107].

В оцінках творчості іконописця І. Рутковича, незважаючи на фахові спостереження його новаторства в мистецтві ікони, часто допускали неадекватні оцінки, зумовлені нав'язливою ідеєю класовості, соціальної причинності мистецьких явищ. Звідси й мова про «реалізм» І. Рутковича (в розумінні секуляризації ікони), і теза про «розв'язання композицій на релігійні

теми в побутовому, майже світському плані» [Історія українського мистецтва [у 6-х томах] Т. 3, 1968, с. 199].

Ми бачимо що Жовківський іконописець є талановитим майстром барокового стилю, хоча окремі свої ікони пише на замовлення в ренесансному стилі, а що ж стосується іконостасів – надає перевагу бароковому стилі.

В творчій спадщині І. Рутковича присутня життєвість ликів, реальна конкретність зображення, тяжіння до реалізму що просякнутий багатим колоритом та яскравістю фарб. Варто лишень згадати ікони «Архангел Гавриїл» [Додаток 38], «Пророк Веремій» [Додаток 39] з с. Скваряво-Нової та ікона «архангел Михаїл» [Додаток 14] з с. Воля Висоцької (1688) в яких митець проявив себе як вправний портретист.

Не підлягає сумніву, що творчість І. Рутковича є однією з найбільш яскравих сторінок історії становлення української культури бароко, яка закликає і сучасних іконописців до творчих пошуків у плані створення монументальних образів, які будуть здатні представляти нашу культурну українську епоху крізь століття.

3.2. Йов Кондзелевич – український Рафаель у рясі ієромонаха

Велику роль в українському малярстві відіграв Іов Кондзелевич, який є одним із митців українського бароко. Так відкриття величного комплексу богородчанського іконостасу, написаного в 1698 – 1795 рр. для Здвиженської церкви в Скиті Манявському – було справжньою подією.

Ця знахідка викликала цілу дискусію в колах польських мистецтвознавців навколо питання про окрему українську школу живопису XVII – XVIII ст. Автором цього величного твору являється, як зазначає Віра Свенціцька, саме Йов Кондзелевич, ієромонах Білостоцького монастиря, маляр жовківський, який належить до кращих майстрів епохи в українському малярстві [Свенціцька, 1966, с. 54-55].

Йов Кондзелевич народився у Жовкві (1667 року), де, можливо, оволодів першими мистецькими навиками, бо фрагменти іконостаса з Білостока мають

певну спільність з іконописом Галичини. Але формування його як митця відбулося на Волині, де він вже дев'ятнадцятирічним став іноком, а потім був ієромонахом Білостоцького монастиря (недалеко від Луцька). Іконопис Волині сприяв подальшому вдосконаленню його таланту. Якщо раніше щодо цього робилися лише припущення, то тепер для таких тверджень вже є безперечні докази [Свенціцька В. І., Сидор О. Ф., 1990, с. 35].

Є припущення, що мистецьку освіту отримав у Києві та закордоном, досягнувши високого рівня професійної мистецької підготовки [Жаборюк, 1978, с. 114].

Також є припущення що він навчався у середовищі жовківських майстрів, таких як Дем'яна Роєвича, Івана Поляховича та, наймайстернішого з поміж усіх, Івана Рутковича. Ці факти не є документально підтвердженими, тож ми не можемо категорично заперечувати це. Ніяких відомостей донедавна не було про його мирське ім'я, тільки було відомо що Йовом він став після монашого постригу.

Але як зазначається в енциклопедії історії України світське ім'я – Іван; ієромонах (з 1693); народився в м. Жовква 1667, помер близько 1740 року. Мистецьку освіту, як вважають, здобув у живописця Г. Семигиновського в Жовкві (але це тільки припущення), де провів свої дитячі та юнацькі роки, а також у Києві й, можливо, за кордоном. Жив у Білостоцькому монастирі й у Луцьку. Був провідним діячем Луцького братства та, імовірно, викладав у Луцькій братській школі [Енциклопедія історії України [у 10-ти т.] Т. 5, 2008, с. 17].

Овсійчук В. говорить що малярство Й. Кондзелевича розвивалось на національних мистецьких традиціях, яких він дотримувався впродовж свого творчого життя [Овсійчук, 2005, с. 99].

Такої ж думки дотримується і Віра Свенціцька говорячи що з-поміж українських художників XVII – XVIII ст. Йов Кондзелевич виділяється яскраво індивідуальною мистецькою манерою, що забезпечує його творчій спадщині осібне місце в історії нашої культури. Звичайно, як художник

він виростає з потужної течії українського національного мистецтва, збагаченої взаємними контактами з іншими країнами, звичайно, в його іконах можна зауважити окремі штрихи регіонального малярства Волині, окремі впливи київської мистецької традиції, але усе це Кондзелевичем творчо переосмислено і все це не заступає виразної своєрідності його прийомів малювання та ідейно-естетичних позицій [Свенціцька В. І., Сидор О. Ф., 1990, с. 36].

Це зокрема прослідковується в Богородчанському іконостасі [Додаток 15], який був виконаний Йовом Кондзелевичем та групою малярів, що працювали під його керівництвом, у 1698 – 1705 рр. для монастиря Скит Манявський, який тривалий час був оплотом православ'я на західноукраїнських землях. Після закриття монастиря айстро-угорськими властями у 1875 р. іконостас перевозився з церкви до церкви, аж поки не опинився в містечку Богородчани, де й був випадково знайдений польськими польським дослідником В. Дідушицьким серед купи церковного хламу. Високі художні якості іконостасу привернули до себе увагу дослідників, зокрема Іларіона Свенціцького [Жаборюк, 1978, с. 115].

Овсійчук В. щодо Богородчанського іконостасу дає більш повніші відомості: «був проданий до м. Богородчан австрійською адміністрацією монастиря, тому і названий Богородчанський монастир [Овсійчук, 2005, с. 98].

Откович П. у своїй статті «Періодизації творчості Йова Кондзелевича» пише що у монастирі він з групою помічників (тобто Йов Кондзелевич) створив монументальний іконостас, виконаний у 1698–1705 рр. для монастирської церкви Воздвиження Чесного Хреста, який є вершиною творчості іконописця. Іконостас для монастирської церкви – великих розмірів (11 x 13 м.), складається з предел з іконними зображеннями, намісного ряду з храмовою іконою «Воздвиження Чесного Хреста» [Додаток 17], дияконськими дверима із зображеннями Архангелів Михаїла та Гавриїла [Додаток 41] і Царських воріт, празникового ряду з дванадцятьма святами та іконами «Тайна вечеря» і «Моління про чашу», апостольського ряду з парним зображенням апостолів і

величною іконою «Моління» та пророчого ряду; увінчує іконостас монументальне Розп'яття з зображення Пелікана – символу самопожертви Христа. Фланкують намісний ряд іконостаса дві великі ікони «Успіння Богородиці» та «Вознесіння Христа», які завершуються невеликими іконами восьмикутної форми із сюжетами «Коронування Богородиці» та «Старозавітною Трійцею» [Откович, 2008, с. 185].

Композиції Богородчанського (Манявського) іконостасу і, передусім, ікони, написані за всіма ознаками самим майстром, («Вознесіння» [Додаток 16], «Успіння» [Додаток 18], «Таємна вечеря» [Додаток 19], «Розп'яття» та ін.) характерні тим, що релігійні, євангельські сюжети, зображені в них, уже значною мірою переосмислені відповідно до гуманістичних ідеалів епохи, а традиційні персонажі постають в образах земних людей. Бездоганність малюнка, природність жестів і поз, об'ємне моделювання постатей і облич із застосування світлотіні, соковитість колориту, витриманого у лагідній, холодній тонації, надають творам І. Кондзелевича справжньої краси і свідчать про те що майстер був обізнаний із західноєвропейським живописом (через що й існує припущення щодо його освіти закордоном) [Жаборюк, 1978, с. 115].

«Найбільш вражає в цьому іконостасі – як зазначає А. Жаборюк – це глибина внутрішнього змісту образів-персонажів. У виразі облич святих відбиті різноманітні відтінки внутрішніх настроїв і переживань: глибокої задуми, прихованого внутрішнього збудження, душевного болю. Особливо цікавий у такому плані є образ Богородиці на іконі «Вознесіння» [Додаток 16]. У своєрідному, дещо навіть граціозному нахилі голови Богоматері, у великих, напівприкритих віями очах відчувається внутрішня сила, благородство і разом із тим душевний неспокій, внутрішні переживання» [Жаборюк, 1978, с. 115].

Богородчанський іконостас увібрав всю складність політико-ідеологічних проблем того часу, в ньому прозвучав образ людини, сповнений благочестя і гідності. Твір пронизаний глибоким патріотичним почуттям. За високими художніми якостями, відбиттям складних суспільних проблем твір належить до найвищих досягнень українського мистецтва [Овсійчук, 2005, с. 98].

Висока мистецька якість притаманна й Загорському (Вощанському) іконостасові [Додаток 20], відкритому Б. Возницьким у 1962 році. Реалістичні тенденції проявилися тут ще з більшою силою, особливо в композиції «Народження Марії» [Додаток 21], яка, по суті, має характер справжньої побутової картини. У Вощанському іконостасі Кондзелевич виявив себе і як майстер багатофігурної композиції, і як портретист (персонажі його ікон мають яскраво виражені портретні риси), і як один із зачинателів реалістичного українського пейзажу [Жаборюк, 1978, с. 116-117].

Недарма дослідники-мистецтвознавці називають Йова Кондзелевича українським Рафаелем, оскільки в його творчому доробку ми бачимо яскраву індивідуальну мистецьку манеру, що забезпечує його творчій спадщині осібне місце в історії нашої культури. Як художник він виростає з потужної течії українського національного мистецтва, збагаченої взаємними контактами з іншими країнами, звичайно, в його іконах можна зауважити окремі штрихи регіонального малярства Волині, окремі впливи київської мистецької традиції. Але усе це Кондзелевичем творчо переосмислено і все це не заступає виразної своєрідності його прийомів малювання та ідейно-естетичних позицій.

3.3. Ілля Бродлакович-Вишенський – видатний галицький та закарпатський художник XVII ст.

Окрему сторінку в історії мистецьких контактів західноукраїнських земель становить діяльність майстрів провінційних осередків львівсько-перемишльського культурного регіону, з яких найактивнішими у другій половині XVII ст. виступає Судова Вишня.

Його поява на мистецькій карті викликана особливостями розвитку історико-культурної ситуації XVII ст., визначеної новими чинниками мистецького процесу, такими, як занепад давнього осередку українського малярства у Перемишлі, поширення іконописної творчості й остаточне складення самостійного народного напрямку в іконописі [Александрович, 1998, с. 526-527].

Час виникнення осередку іконопису в містечку Судова Вишня губиться в глибині віків. До XVII ст. літописці про цей осередок не згадували тому, що малярство тут було народного забарвлення, просте й анонімне. Воно було одним із багатьох джерел, які живили ріку української культури. Славі Судової Вишні прислужився відомий релігійний письменник-полеміст Іван Вишенський, який походив із цього містечка.

«З другої половини XVII ст. Судова Вишня стає відомою своїми іконами, що їх малювали для сільських парафій довколишніх сіл Ілля Бродлакович, Яцько, Іван Маляр, Стефан з Вишні та ін. Спочатку вишенська школа ікони мала локальний характер – малярі обслуговували села на шляху від Самбора до Турки. Але з переїздом найвідомішого вишенського маляра ікон І. Бродлаковича до Мукачева (Закарпаття), з поширенням манери вишенських майстрів за межі цього вузького регіону, вишенська школа стає вельми відомою в Галичині й на Закарпатті» [Степовик, 2011, с. 195-196].

Розписи в храмах Закарпаття належать до явищ загальноукраїнського русла розвитку мистецтва. Одним з підтверджень цього є зв'язки між цим регіоном і активним тоді мистецьким осередком в галицькому містечку Судова Вишня, малярі з якого плідно працювали по обидва боки Карпат. З них чи не найвідомішими є Ілля Бродлакович, Яцько й Грицько з Вишні та Стефан Вишенський. Зважаючи на рівень їхньої майстерності, можна припустити, що вони слугували орієнтиром і для місцевих майстрів, з-посеред яких поіменно відомі Ілля – маляр Хустський («Хускі»), Стефан – маляр Теремельський (автор розпису 1779 р. в церкві Святої Параскеви в Олександрівці) [Історія українського мистецтва [у 5 томах] Т. 3, 2011, с. 487].

Творчість вишенських майстрів характеризується виразною особистою манерою. З їхніх творів видно, що вони не взували на якийсь один авторитет, адже засоби, які вони вибирали, досить різноманітні. І. Бродлакович – найстарший із цієї групи – ступив на творчий шлях ще в 40-х роках XVII ст. Його манера тяжіє до площинності, лінійності форми й локальності кольору (ікона «Архангел Михаїл» [Додаток 22]). Проте ці візантійські риси

сприймаються як умовність, як данина традиції. І. Бродлакович мислить категоріями барокового майстра, що уміє надати візантійській геометризованій «дерев'яній» формі несподіваного динамізму, масштабності й монументальності. Щодо зображення бурхливого руху, як це видно з ікони архангела Михаїла, то І. Бродлакович випередив багатьох своїх сучасників, які часом використовували осяжнішу форму, але стримували себе в русі, засобах психологізації образів [Степовик, 2011, с. 196].

Так Павло Жолтовський стверджує що Іван Щирецький є автором іконостасу, який знаходиться у с. Суха що на Закарпатті, оскільки підписаний: підписом: «Іваном маляром з Перемишля щирецьким» [Жолтковський, 1983, с. 175].

Але, як зазначає Володимир Антонович: «Спроба П. Жолтовського показати проникнення риботицьких малярів, сама лише теза базується конкретно на діяльності Івана Щирецького, який не має нічого спільного з Риботичами (знаходиться неподалік Перемишля, сучасна Польща) [Александрович, 1998, с. 526-527].

Тож ми бачимо що спроба П. Жолтовського показати проникнення риботицьких малярів є невдалою, оскільки документально не підтверджена, а базується тільки на діяльності Івана Щирецького. Або поки що не доведена.

До давніших і найпоказовіших збережених малярських ансамблів другої половини XVII ст. належить стінопис невеликої церкви Успіння Пресвятої Богородиці, що була зведена, імовірно, на початку XVII ст. в с. Новоселиця. Комплекс розписів зберігся лише в центральній частині церковного інтер'єру (на стінах і склепінні нави). На східній стіні справа, над апостолами – дата «1673». Широкий спектр есхатологічної тематики представляє велика композиція Страшного суду (на північній стіні) з датою «1662». Можна припустити, що її автором був маляр з Галичини. Зображений ним Небесний Єрусалим у вигляді п'ятибанної української церкви опосередковано може свідчити про галицьке походження майстра, оскільки такий тип храмів не властивий храмовому зодчеству Закарпаття. Прикметно, що рай має вигляд

укріпленого міста (вежі з бійницями, перекриті зеленими дахами), а в ньому представлені не лише звичні праотці з душами праведних, але й «козаки-запорожці» з характерною зовнішністю (з козацькими вусами, оселедцем на голові). У руслі своєрідної інтерпретації народними майстрами цієї іконографії художник приділяє багато уваги зображенню пекла, де в численних постатях можна бачити уособлення суспільних і моральних вад («пиха» – молода міщанка з модним тоді «корабликом» на голові; музики, «курваш» у типовій гуцульській одежі, шинкарі, мельник [Історія українського мистецтва [у 5 томах] Т. 3, 2011, с. 487].

Закарпатський напрям освоїли насамперед майстри Судової Вишні, відомі майже виключно за авторським підписами на іконах. Працювали вони як на Закарпатті, так і на Підкарпатті, в селах та містечках. Найвидатнішим з них був Ілля Бродлакович. Маляр Ілля навіть осів був на постійне проживання в Мукачевому [Александрович, 1998, с. 526-527].

Також скупі відомості наводить нам про цього майстра Анатолій Жаборюк: «Кілька визначних пам'яток іконопису середини XVII ст. залишив після себе Ілля Бодклакович – майстер, творчість якого була пов'язана із Зкарпаттям. Встановлено що він народився в м. Судова Вишня на Львівщині – важливо центрі українського живопису XVII ст., де здобув професійну підготовку. Згодом переїхав до Закарпаття і поселився в Мукачеві, де й проживав значну частину свого життя» [Жаборюк, 1978, с. 109].

Конкретніше за цього маляра розповідає Павло Жолтковський: «Бродлакович-Вишенський Ілля – видатний галицький та закарпатський художник XVII ст. До основних його підписаних творів належать: образи Покрови (1646) (Львівський музей українського мистецтва), архангел Михаїл (Ужгородська картинна галерея) [Додаток 22] та ікона Спаса на престолі (1666) з с. Руське біля Мукачева з написом «Сію ікону купив... Іван і жінка Іванова Марія на відпущення гріхів своїх». На лівій стороні дошки знизу вверх: «Ми Стегуни: Іван і мій батько і моя жінка Марія, взяли цю ікону на нашу вічну правду, в побратима Іллі: маляра мукачівського; дали за неї вепра таким

чином, другого вепра маємо дати осінню щоб він коштував 6 золотих, якби не мали вепра мали б дати відсотками 6 золотих доплати на день призначений того ж 1666 року». У церкві с. Вільховиця Мукачівського району знаходиться ікона «Поклоніння пастухів» 1672 року з підписом: «В Мукачеві... ваш маляр Ілля, маляр мукачівський». В тій же церкві зберігається ікона з написом: «Сію ікону купив раб Божий Сімко чоловік і жінка його Калина, в Мукачеві... Ілля маляр» [Жолтковський, 1983, с. 118].

Іконописець Ілля Бродлакович знаний в історії українського мистецтва як найвидатніший представник малярського осередку, що існував у містечку Судова Вишня (неподалік Львова) приблизно у середині-другій половині XVII ст. Майстри цього осередку обслуговували Судову Вишню та близькі околиці, а згодом їх діяльність простежується на Бойківщині й Закарпатті. Нерідко ці малярі підписували й датували свої ікони, що дає можливість для їх точнішого дослідження. Творчість вишенських майстрів стоїть на межі професійного і народного трактування художнього образу й представляє своєрідне явище в історії української ікони, яке, попри окремі розвідки узагальнюючого характеру, досі належно не висвітлене, хоча й вимагає окремого опрацювання [Гелитович, 2009, с. 119].

Пізніші твори, підписані І. Бродлаковичем (60-ті роки XVII ст.), такі як «Святий Миколай» [Додаток 23], «Христос Вседержитель» [Додаток 24], «Собор архангела Михаїла» [Додаток 25], набагато спокійніші щодо руху, хоча й намальовані з тонким декоративним відчуттям. Це наводить на думку, що ті пізніші ікони, можливо, виконував син мистця, що мав те саме ім'я – Ілля Бродлакович [Степовик, 2011, с. 196].

У художньому музеї Ужгорода зберігається одна з ранніх і найкращих ікон Бродлаковича – «Архангел Михаїл» (1646) [Додаток 22], виконана в підкреслено монументальній декоративній манері. «Величава постать архангела займає всю площину ікони і немовби випирає з її тісних рамок. У правій руці, притиснутій до грудей, архангел тримає важкий, спрямований вістрям догори меч, а лівою спирається на жезл, що має вигляд декоративно оздобленого ціпка.

На круглобличному обличчі архангела вираз наївної простодушності. Живописний лад ікони підкреслено декоративний. Кольорова гамма хоч і скупа, але надзвичайно яскрава й звучна. Домінує в зображенні кіноварно-червоний колір плаща, що ніби полум'ям огортає постать святого, підсилюючи емоціональний лад твору» [Жаборюк, 1978, с. 109].

З вище написаного можемо з упевненістю стверджувати що малярі нового осередку, зберігаючи традиції львівського малярства, тобто, орієнтацію на західноєвропейський живопис, все ж таки обрали інший шлях своєї творчості – більш іконічне зображення в традиціях Східної Церкви. Одним із представників львівського малярства, а саме – один із провідних малярів Судової Вишні, на Закарпатті був Ілля Бродлакович, який прищеплював на цій землі любов до західноєвропейського зразка. Твори відомого вишенського майстра мали широкий попит у цьому закарпатському місті, де він оселився і жив постійно. Такий хід подій свідчить про тісну культурницьку та історичну співпрацю Галичини та Закарпаття.

Також варто зауважити що творчість Іллі Бродлаковича, як і всіх малярів Судової Вишні, є помітним явищем в українському мистецтві XVII – середини XVIII ст. Майстри відіграли величезну роль у встановленні нової малярської системи сакрального живопису у XVII ст. Ними було переосмислено візантійську та західноєвропейську спадщину, і на базі могутньої української культури та традиції в сакральному мистецтві створено іконопис, який відповідав релігійним і філософським вимогам нової епохи.

Розділ IV. ІКОНОПИС СТИЛЮ БАРОКО НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ НАДНІПРЯНЩИНИ ТА СХІДНОЇ УКРАЇНИ

4.1. Іконопис доби раннього бароко на Українських землях Надніпрянщини

Стиль бароко в іконописі утверджувався в XVII ст. по всіх українських землях, а також Білорусі. Але провідні тенденції належать Київським іконописним осередкам. Запустілому, який був провінційним майже три століття після монголо-татарської навали, Києву у другій половині XVII ст. повертають колишню славу духовної околиці України, – головним чином, митрополит Петро Могила, гетьмани Петро Конашевич-Сагайдачний й Богдан Хмельницький. Завдяки їх діяльності відбувається поживлення культурно-мистецького життя в Києво-Печерській лаврі, Братському монастирі на Подолі та Києво-Могилянському колегіумі.

Після закінчення україно-польської війни 1648 – 1654 років Київ у царині іконопису швидко переходить до стилю бароко, і то майже без відчутного впливу ще зовсім недавно поширеного ренесансного стилю. Оскільки всі інші духовно-культурні осередки по обох берегах Дніпра рівнялися знову на Київ, як і в добу княжої державності, то київський стиль бароко поширюється на всю Надніпрянщину, досягає також Поділля й уніатської Волині, лівобережної Полтавщини, Слобожанщини, Чернігівщини Сіверщини й сусідньої Білорусі [Степовик, 1996, с. 66].

Павло Алеппський, який відвідав Україну в цей тяжкий період війни з королівською Польщею, описує українські ікони й іконостаси то як суто барокові, то як перехідні ренесансно-барокові твори. Але щойно війна закінчилася, і до свідомості народу почала доходити жорстока правда, що на січневій Переяславській раді 1654 року козацька верхівка приєднала країну та її людей не до «православного царя», а кинула їх з вогню в полум'я, – тоді в іконопису якимось раптово, спонтанно виникає «захисна тема» у вигляді так званих «козацьких Покров». Хоч тема Богородиці Покрови була відома в Україні ще із Середньовіччя, ніколи вона не домінувала ні в іконостасах, ні в

системі храмових ікон взагалі. До речі, Павло Алеппський, будучи особливо чутливим до краси Богородичних ікон, не згадує й не описує ікон Покрови. Минуло кілька років війни – і по всій Україні стали зводити Покровські собори і церкви, і кожна мала свою храмову козацьку ікону Покрови [Історія українського мистецтва [у 5 томах] Т. 3, 2011, с. 509].

Так А. Жаборюк з творів східноукраїнського іконопису XVII – XVIII ст. особливу увагу звертає на ікони «Покрови» з с. Дешки що на Київщині [Додаток 26], «Розп'яття» із зображенням лубенського полковника Леонтія Свічки, дві ікони «великомучениць» з Миколаївської церкви м. Конотопа [Додаток 27] та іконостас Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці [Додаток 28] [Жаборюк, 1978, с. 117-118].

Віра Свенціцька говорить, що визвольна боротьба та ідея ввоз'єднання (з Московією) знайшли своє відображення в поширеній тоді на Україні композиції на тему так званої «козацької покрови» із зображенням Богородиці на весь зріст, яка своїм плащем покриває групи простих людей, козаків, представників козацької старшини та духовенства. Найбільш відома ікона кінця XVII ст., де зображено Богдана Хмельницького з булавою та російського царя. У дещо пізніших іконах традиційна сцена «Покрови» розгортається в інтер'єрі церкви із зображенням царя та козацької старшини перед пишним іконостасом у глибині [Свенціцька, 1966, с. 44].

А. Жаборюк також, як і Віра Свенціцька, говорить про зображення Російського царя на іконі «Покрови» із с. Дешки Канівського повіту (тепер Богуславського району Київської області): «На іконі зображено Богородицю, яка, мов добра матір, прикриває гаптованим українським рушником козаків-запорожців, щоб вороги не завдавали їм лиха. Серед групи запорожців художник помістив портретні зображення Богдана Хмельницького та російського царя Олексія, що стоять поруч на колінах під покривалом Богородиці (також зображений архієпископ Лазар Баранович) [Жаборюк, 1978, с. 118].

Але виникає питання щодо зображення на іконі «Покрови» московського царя Олексія, чи могли тодішні українці зобразити на іконі російського царя? З впевненістю можна сказати що могли, бо сприймали його як союзника проти ворогів поляків-католиків, не знаючи що в майбутньому Московія стане найзапеклішим ворогом, при цьому пригноблюючи український народ.

А от припущення щодо зображення царя Петра I, яку наводить Жаборюк А., на іконі «Покрови» що походить із с. Сулимівки що на Київщині не втримує ніякої критики [Жаборюк, 1978, с. 119].

Першим заперечним фактом можна назвати те що зображений на іконі цар з бородою, а наскільки ми знаємо Петро I її не носив; також молодий монарх жодною рисою не схожий на російського царя. Другим – хіба могли українці зобразити найлютішого ворога, особливо після Полтавської битви. Відповідь однозначно – ні!

Цікаво що при значному поширенні ікони Покрови можна було б сподіватися, що будуть вироблені певні зразки, але цього не сталося. Зі збережених зразків у XVII – XVIII ст. впливає те, що майстри ікон дістали від ієрархії й кліру повну творчу свободу у трактуванні популярного сюжету Влахернського чуда.

«Найчастіше мистці зображали Богородицю на легкій хмарці та обабіч неї – групи святих праведників. Вона мовби пливла в просторі храму над іконостасом, царськими вратами, тримаючи в руках омофор. У храмі стояли люди й молитовно дивилися на це чудо. В одному випадку процесію віруючих очолювали єпископ та архідиякон, у другому – звичайний священик і диякон, у третьому – лише диякон, в образі якого малювали історичну особу – Романа Солодкоспівця, за життя якого сталося чудо явлення Богородиці у Влахерні. Іноді серед віруючих зображали Андрія Юродивого, бо він перший побачив Богородицю в храмі, але цей образ наявний не в усіх українських Покровах» [Історія українського мистецтва [у 5 томах] Т. 3, 2011, с. 510].

А. Жаборюк також, характеризує ікону «Покрови» із с. Дешки як вияв патріотизму, та національної ідентичності: «Іконна «Покрови» із с. Дашки

(Дешки) є переконливим свідченням того, що мистецтво іконопису не стояло осторонь історичних та політичних подій доби. Ікона має явно виражений патріотичний зміст і є прямим відгуком на історичний акт возз'єднання України з Росією. На іконі зображено Богородицю, яка, мов добра матір, прикриває гаптованим українським рушником козаків-запорожців, щоб вороги не завдавали їм лиха. Ікона відзначається своєрідністю композиції і виразним національним колоритом. Майже дві її третини займає зображення на весь зріст дещо видовжена постать Богородиці у квітчастому фартусі (характерна деталь), з-під якого важкими складками спадає темно-синій омофор. На голові Марії замість звичайного німба – проміння, що пучками розходить у різні сторони» [Жаборюк, 1978, с. 118].

Зображення історичних осіб – гетьманів, козацьких старшин, ієрархів Української Церкви, полковників, рядових козаків – характерна особливість українських ікон на тему Покрови, звідки вони й дістали свою назву козацьких Покров.

Але консерваторів обурювало те, що на іконах були зображені історичні особи, не святі, і їм начебто треба було молитися. Проте ті люди зовсім не розуміли фундаментальної риси української ікони, з якої випливають й інші її особливості, – це не розмежування святих і не святих, а їх зближення, щоб, за вченням Христовим, спасати грішників. Тому зустріч утілених святих небожителів із народом в українському іконопису заохочували й князі Церкви – єпископи і клір [Історія українського мистецтва [у 5 томах] Т. 3, 2011, с. 511].

Надзвичайно цікавою раннього періоду бароко є ікона «Розп'яття» [Додаток 27] із зображенням полковника Леонтія Свічки. «В центрі її – образ розп'ятого Христа, праворуч від нього стоять Марія та апостол Іоанн, а ліворуч малиновій тозі – Леонтій Свічка. Іконописець правдиво передав матеріальність тіла Христа, в основному впорався із розв'язанням завдань просторової перспективи, з допомогою жестів і міміки розкрив глибоку скорботу Марії. Та найсильніше враження справляє образ Свічки, його виразно індивідуалізоване, сповнене глибокої набожності обличчя. Одягнений Свічка в довгополу

козацьку свитку (кунтуш), обшиту хутром шапку він, за тодішнім звичаєм, кинув перед розп'яттям на землю. Велична й разом з тим скромна постать Свічки чітко вимальовується на тлі побудованої ним церкви» [Жаборюк, 1978, с. 119].

Ікона такого типу тільки могла бути написана лише в період національно-культурного піднесення, який процвітав в період другої половини XVII – початку XVIII століть, а саме в умовах значного послаблення контролю Церкви. Ця ікона повинна була належати досить талановитому, на той час, іконописцю.

«Авторство «Розп'яття» приписують саме такому майстрові – Максимовичу Іванові (1679 – 1745), який був монахом. Родом з Пирятин, мав іконописні майстерні в Золотоніському та Переяславському монастирях (1706), згодом якийсь час очолював лаврську майстерню в Києві (після 1718 р)» [Енциклопедія українознавства: Словникова частина [у 11 т.] Т. 4, 1962, с. 1441].

Емоційність ікони «Розп'яття» досягається не лише психологізмом у зображенні облич персонажів, а й іншими, суто композиційними та живописними засобами: строго врівноваженим ритмом, насиченістю добре згармонізованих кольорів – синього, червоного, зеленого [Жаборюк, 1978, с. 121].

Ікони «Покрови» набули поширення після закінчення україно-визвольної боротьби 1648 – 1654 років, після чого Київ у царині іконопису швидко переходить до стилю бароко. Оскільки всі інші духовно-культурні осередки по обох берегах Дніпра рівнялися знову на Київ, як і в добу княжої державності, то київський стиль бароко поширюється на всю Наддніпрянщину.

Цим іконам притаманний вияв патріотизму, та національної ідентичності. Сюжет, яких є переконливим свідченням того, що мистецтво іконопису не стояло осторонь історичних та політичних подій доби.

Запустілому Києву, який був провінційним майже три століття після монголо-татарської навали, у другій половині XVII ст. повертають колишню славу духовної околиці України провідні ієрархи, зокрема митрополит Петро

Могила, та політичні діячі – гетьмани Петро Конашевич-Сагайдачний й Богдан Хмельницький. Завдяки їхній діяльності відбувається поживлення культурно-мистецького життя в Києво-Печерській лаврі, Братському монастирі на Подолі та Києво-Могилянському колегіумі.

4.2. Розквіт українського бароко в період правління гетьмана Івана Мазепи

Розквіт українського бароко в Наддніпрянській Україні припадає на останню чверть XVII і на більшу частину XVIII ст., головним чином, на добу гетьманства видатного українського політика й щедрого донатора мистецтв гетьмана Івана Мазепи (1687–1709). Цей кульмінаційний період справедливо називають мазепинським бароко [Історія українського мистецтва [у 5 томах] Т. 3, 2011, с. 513].

Влада Москви на Лівобережжі посилювалася, а Гетьманська автономія дедалі послаблювалася. Останнім ударом по автономії стало заснування Малоросійської колегії в 1722 р. Подальші спроби гетьманів відродити колишню силу Гетьманщини успіхів не мали, бо вже в своєму зародку були приречені на невдачу.

Володимир Овсійчук пише що лише мистецтво, особливо за гетьманування Мазепи, досягло нечуваного піднесення. Це був золотий час українського бароко. У живописі пануючими залишалися церковне малярство з відродженим настінним монументальним живописом та портрет. При цьому побували й інші жанри — краєвид, натюрморт, народна картина, однак такого рівня не досягали [Овсійчук, 1996, с. 400].

Павло Жолтовський дає характеристику українського бароко: «Бароко приходить до цілковитої тілесної присутності святого в реальному земному просторі, на тлі природи, архітектури міста тощо. Зростає відчуття окомірної масивності як самих постатей, так і всіх предметів довкілля» [Жолтковський, 1988, с. 16].

Після шалених звірств, які прокотилися в Україні після Полтавської битви, відносна стабілізація настала з відновленням гетьманства (1727 р.). Проте московські порядки розправлялися з усім українським, що особливо позначилося на освіті, книгодрукуванні (заборона української мови — «даби никакой розни и особаго наречия не было») [Грушевський, 1992, с. 391], тому що рішуче вимагалось велінням «святейшаго Синода всероссійскаго» книги видавати в Україні «во всемъ съ великороссійскимъ сходные» [Овсійчук, 1996, с. 402].

Також видавничий рух тут нидів і завмирав. Велику роль у підтримці культурного життя в Україні відіграли колегії та семінарії в Чернігові, Переяславі, Харкові, Полтаві на чолі з Київською академією впродовж першої половини XVIII ст. Але згодом за розквітом почався занепад — програма шкіл мала суто схоластично-богословський характер, різко поступаючись перед рівнем сучасної європейської науки. За освітою тоді заможніша молодь подавалася до закордонних університетів. На вимогу українського громадянства відкрити в Києві університет Катерина II дозволу не дала [Овсійчук, 1996, с. 402].

Проте, незважаючи на такі зловтішні події, Гетьманщина з-поміж українських земель перебувала ще в найкращих умовах — «мала змогу якогось розвою і самопорядкування» [Грушевський, 1992, с. 396].

Здобутки культурного життя тепер активно переносилися на Московщину. Тому в політиці і культурному та національному житті приймалися чужі звичаї й чужа культура, хоча на великоросів дивилися як на варварів, на півдиких і некультурних людей [Грушевський, 1992, с. 397].

Однак у тих тяжких і несприятливих умовах розвивалося мистецтво, підігрите не зовсім згаслим патріотизмом. Зберігалася в усіх прошарках, навіть змосковщеної старшини, любов до своєї «солодкої отчизни» і власної нації, бо український патріотизм — «республіканської мислі», як його називав новий правитель України Г.Рум'янцев, пронизував усі яскраві явища культурного й мистецького життя [Грушевський, 1992, с. 398].

Іноземці та московські урядовці неодмінно відмічали збереження відчуття козацтва як виразу незалежності, героїзму та вислову української історичної долі не лише серед простого народу, а й у можновладних, що здобували освіту й європейське вишколення [Овсійчук, 1996, с. 402].

Тому мистецтво того часу нерідко називають «козацьким бароко», підкреслюючи тим самим не стільки внесок цього прошарку, скільки загальнонаціональний, патріотичний дух, яким пронизане й релігійне малярство, як би цього не хотіли добачати деякі дослідники [Чижевський, 1994, с. 242].

Очевидно, мистецтво українського бароко не могло стати таким універсальним явищем, як бароко Заходу, бо надто в різних політично-культурних ситуаціях знаходилися частини розірваної України, проте живопис і архітектура виразили основну духовно-пластичну сутність стилю і часу з надзвичайною повнотою і художньою досконалістю, не поступаючись кращим творінням Європи (Соборна церква Миколаївського військового монастиря на Печерську, Мазепин корпус Києво-Могилянської академії, Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври, Колегіум у Чернігові, Собор у Козельці, ратуша в Бучачі, Собор св. Юра у Львові, Успенська церква в Почаївському монастирі). І такі ж високі барокові позиції закладені в малярстві: культ «сильної людини», цікавість до природи, сприймання в динаміці і русі, бо для бароко «важливіше зворушення, розбурхання, сильне враження ... прагнення сили, перебільшень, гіпербол ... любов до чудернацького, незвичайного «гротеску», його любов до антитези та, мабуть, і його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості» [Овсійчук, 1996, с. 402].

Український історик Олександр Оглоблин у своїй монографії «Гетьман Іван Мазепа та його доба» так характеризує духовне життя України за часів І. Мазепи: «Не менш важливий, як у царині матеріальної культури, був вклад гетьмана Мазепи в духове життя України-Гетьманщини, що саме за його гетьманування досягає особливого піднесення, напруження та розцвіту, і то у всіх галузях української культури – в освіті, науці, літературі, мистецтві, – і світ

Мазепинського ренесансу ще довго світив у сутінках московського панування над Україною після Полтавської катастрофи й поразки політичних планів Мазепи» [Оглоблин, 1960, с. 125].

У добу Мазепи остаточно оформилося те, що в архітектурі прийняло назву «українського бароко» чи навіть «українського стилю»; за Мазепи віджив свій вік традиційний іконопис, поступившись малярству в західноєвропейському розумінні цього слова; при ньому вибилася з колодок технічного примітивізму й формалізм української гравюри. Скрізь, у всіх ділянках української духовної й матеріальної культури, перемогла Європа, тобто світогляд безупинного поступу й самовдосконалення переміг східний догматизм і традиціоналізм. Д. Антонович окреслив добу гетьманування Мазепи як «другу золоту добу українського мистецтва» після великодержавної доби Володимира Великого та Ярослава Мудрого. У порівнянні з доцьогочасними меценатами української культури Мазепа осяг ту перевагу, що йому першому від століть вдалося витиснути на тій культурі печать своєї буйної, глибокої, а при тому чітко окресленої індивідуальності. Будівлі, фундовані Мазепою, носили на своїх фасадах не тільки герби гетьмана, а й позначки «мазепинського» стилю [Історія української культури, 1937, с. 567].

Гетьман Мазепа був великим меценатом – щедрим добродієм усіх визначних культурних починів і будов на Україні. Меценатство було старою українською традицією і навіть за тих бурхливих часів не було рідким явищем. Розмах і розміри меценатства Мазепи вражають навіть нас, а сучасники були справді захоплені ним. «Не бысть прежде его, подобен ему, и по нем не будет» – писав чернігівський ієромонах (згодом єпископ Чернігівський і митрополит Тобольський і Сибірський) Антоній Стаховський року 1705. Вже по смерті Мазепи козацька старшина в Бендерах підраховувала, але так і не могла повністю підрахувати всього, що Гетьман «розкинув і видав... щедрою рукою у побожному намірі на будову багатьох церков і монастирів, на милостині» Навіть вороги, такі як Петро I, визнавали те, що Мазепа «великой строитель был святым церквам». На відміну від своїх сучасників – володарів Західної

Європи, що будували багато палаців і мало соборів, гетьман Мазепа, навпаки, будував переважно церкви або публічні будови (приміром, будинок Київської Академії) [Оглоблин, 1960, с. 129-130].

Мазепа підніс на високий щабель українську культуру, дбав про розвиток української науки (зокрема історії), освіти (перетворення Києво-Могилянської Колегії на Академію 1694 р., заснування Чернігівського Колегіуму 1700 р. тощо) та культури, особливо літератури (творчість Дмитра Туптала, Стефана Яворського, Іоана Максимовича, Теофана Прокоповича та ін.) і мистецтва (особливо архітектури та малярства), що його був великим і щедрим меценатом [С. 1431, Енциклопедія українознавства: Словникова частина: [у 11 т.] Т. 4].

Висока освіта й знання мов, що давала Києво-Могилянська колегія, розкривали перед вищим духовенством, козацькою старшиною та багатим міщанством широкі можливості для знайомства з європейською культурою, мистецтвом та щоденним побутом, що неминуче відбилося на тогочасній культурі України [Овсійчук, 1996, с. 399].

Про тогочасну Гетьманщину, неодноразово писали іноземці в своїх спогадах як про одну з найкращих країн Європи, і що вона «стане колись новою Грецією: прекрасне підсоння цього краю, весела вдача народу, його музичний хист, родюча земля колись прокинуться: з тільки малих племен, якими були колись греки, повстане велика, культурна нація, і її межі простягнуться до Чорного моря, а відтіля ген у далекий світ» [Січинський, 1991, с. 52].

Він докладав значних зусиль для відродження Києва як духовної столиці України, спрямовував значні кошти на церковне та цивільне будівництво, зокрема в Києві, Чернігові, Батурині, Переяславі, Глухові, на Запорозькій Січі (величні церковні пам'ятки мазепинського бароко), передавав церквам та монастирям багато церковного начиння, підтверджував старі та надавав нові маєтності монастирям. У цьому його підтримувала верхівка Війська Запорозького У державних інтересах використовував значну культурну та політичну роль Церкви, контролював переміщення на вищих щаблях церковної ієрархії, відстоював інтереси українського православ'я при виникненні

ідеологічних розбіжностей із верхівкою Московського патріархату. Особливо вирізняються зусилля гетьмана, спрямовані на отримання дозволу московського патріарха Адріана висвятити київським митрополитом луцького єпископа Діонісія (Жабокрицького). За його підтримки було відновлено Переяславську єпархію. Особливою увагою Мазепи користувалося книгодрукування [Історія українського мистецтва [в 6-ти томах] Т. 2, 1967, с. 424].

Ще важче подати докладний реєстр усього того багатства й великого мистецтва, у вигляді ікон, хрестів, чаш та іншого начиння, митр, риз, дзвонів, богослужбових книг – зроблених, оправлених, оздоблених у золоті, сріблі, дорогоцінному чи коштовному камінні, парчі, оксамиті, брокаті, шовку, – що ним Гетьман щедро обдаровував православні святині не лише України, але й інших країн Сходу і Заходу. А вже зовсім неможливо вичислити донації й дотації Мазепи церковним і світським інституціям – храмам, колегіям, шпиталям тощо. Це були величезні суми – не тільки як на той час. На самі будови та оздобу Києво-Печерської Лаври Мазепа, за його власними словами, видав більше, ніж мільйон (золотих) [Оглоблин, 1960, с. 130].

З багатой скарбниці стінописного малярства Мазепиної доби до нас збереглося дуже мало. Тим цінніший для нас стінопис Троїцької церкви на головній брамі Печерської лаври. Його тематика й деякі риси інтерпретації ще виявляють доволі зрозуміння для старої традиції, але малярська фактура вже вповні західноєвропейська, барокова. Можливо, виконавцями троїцького стінопису були учні лаврської малярської школи, добре ознайомлені як із канонами східної церкви, так і зі зразками західноєвропейського, головню фламандського, малярства, – коли вже не в оригіналах (що в умовах того часу було дуже можливо), то у гравюрних копіях, в отих «кунстбушках», що їх тоді можна було легко набути на київському базарі. Потрапляли в них копії картин Йоахіма Патиніра, Гертгена ван Яксе, Крістіна ван дер Брека, Г. Мостарте, Яна Піскатора й інших, а разом із цим просякали в українське малярство нові ідеї [Історія української культури, 1937, с. 570-571].

В епоху бароко зросла увага віруючих до есхатологічних питань, тобто до біблійного вчення про кінцеву долю людства і Всесвіту та пов'язаного з цим ученням буття праведників і грішників. Українська богословська ментальність, наша релігійна естетика були зорієнтовані на земні критерії прекрасного. Тому майстри використовували найдосконаліші орнаменти, найніжніші кольори, щоб спробувати земними мірками – але в найвищих формах – дати бодай приблизне уявлення про красу майбутнього раю. Отже, метою іконописців Сорочинського (Предображенська церква), Ніжинського (Миколаївський собор), Березнинського (Вознесенська церква), Конотопського іконостасів, де святі змальовані у великій пишноті й славі, було не наслідувати земне, а показати небесне. І всілякі сьгоднішні шукання в цих образах «портретних» рис царів і цариць, гетьманів і гетьманш – неправомірні ні з богословського, ні з мистецького поглядів. Це – ікони дуже своєрідного спрямування, вищий вияв українського малярства бароко, творчість певного кола майстрів, які одержали професійну освіту, найвірогідніше, в іконописній школі при Києво-Печерській лаврі (про яку йтиме в наступному підрозділі) [Степовик, 2007, с. 151-152].

Як ми знаємо зі сторінок історії що наприкінці XVII сторіччя і протягом XVIII церкву було відновлено, вірогідно, за митрополита Петра (Могили) у стилі українського бароко. Перебудова призвела до появи так званого «укороченого» купола, змінилося внутрішнє начиння та з'явилися нові розписи стін. Первинний аскетичний вигляд було витіснено бароковою «грайливістю».

Д. Антонович говорить так про розписи церкви св. Трійці на головній брамі Печерської лаври: «Площу стін поділено на невеликі поля і в них намальовано картини з повним опануванням реалістичної умілості... В зображенні євхаристії на головній вівтарній стіні крім змісту немає нічого спільного зі старими євхаристіями Софіївського, Михайлівського або Кирилівської церков. Тут дію трактовано зовсім реально, замість Христа її апостолів представлено Івана Золотоустого з архієреєм і молодими дияконами. Обличчя їх трактовано, як типи українського духовенства, з тонзурами на головах, як ходили тоді українські ченці, що до кінця XVIII століття мали

одежу і зовнішній вигляд подібний до духовенства європейського; так само представленню нікейського собору на західній стіні церкви і царя, і святих ієреїв намальовано з характерними обличчями. В інших композиціях особливо цікаві кола (німби) святих дів і дівственників, що шефствують українськими цвітучими долинами і підгір'ями до раю. У святих дів голови по-українськи уквітчано вінками з квітів, а молоде юнацтво повне квітучого здоров'я одягнено в ризи з яскравих тканин, затканих українськими узорами [Антонович, 1923, с. 177-179].

Тобто стіни Троїцької церкви [Додаток 29] вже не розмальовані за приписами афонської Герменеї, але засіяні незв'язаними між собою образами, в яких свобода композиції і змагання до малярського реалізму йдуть навзаводи з пишнотою бродатових одягів та інтенсивністю колориту. Типи облич, узори на святочних ризах, архітектурні штафажі і краєвидні фони картин — суто українські; деякі композиції поміщені на традиційних місцях у церкві (Євхаристія на запрестільній стіні), але нема тут уже ані сліду старого іконописного «подлинника» [Історія української культури, 1937, с. 571].

Цікаво, що дослідники 30-50 років, розглядали бароко як стиль, яких зазнав занепаду і дивилися на нього як на феодально-клерикальну культуру, тобто опозиції до Реформації. Сам стиль був дискредитований як чужинський, і це негативно позначилося на концепціях вітчизняних історій образотворчого мистецтва [Українське бароко та європейський контекст, 1991, с. 5].

Загалом, стиль бароко в українському малярстві виявився в помірних, стриманих формах, із дотриманням гармонійності, яка неначе перейшла зі стилю ренесансу. Але в групі ікон й іконостасів XVIII ст. з Київщини, Переяславщини, Чернігівщини й Полтавщини помітні ознаки пишного бароко — з розвиненою, витонченою декоративністю одягу святих, урочистими пафосними жестами, переданням почуттів радості й інших позитивних і бурхливих переживань, якими майстри наділяли образи святих [Степовик, 2007, с. 152].

Розглядаючи найяскравіший розквіт українського бароко в період правління гетьмана Івана Мазепи слід згадати 10 рис українського бароко, які

були з одного боку зближені із загальноєвропейським і світовим бароко, з іншого – чисто український характер. Основні прикмети українського бароко такі:

1) Залучення широкого кола мистецьких тропів – метафор, асоціацій, символів; звернення до місцевих і зарубіжних історичних джерел; об'єднання язичницьких та інших позахристиянських символів та алегорій з християнським; пристосування запозичених образів до місцевих.

2) Збагачення міфо-реалістичної образної системи новими елементами, створення нових міфів із фрагментів старих; сполучення асоціативних зображень з прямими; міфо-реалістичність як випробувана і загальноприйнята система у станкових та книжкових гравюрах; розуміння життя як реальності та грані фантастики.

3) Підтвердження однієї думки численними засобами й образами; користування зображальними рефренами на різних рівнях асоціативного мислення.

4) Одночасне зображення в одному або кількох просторових середовищах сюжетів на одну тему з одними й тими ж персонажами для посилення оповідності; використання двох форм полі сюжетності з метою показати подовженість дії в часі.

5) Змістове об'єднання образів у рамі й поза рамою; «оживлення» статуй, наділення неживих речей прикметами живих; включення декоративних прикрас у розкриття змісту; превалювання у декорі гнучких і хвилястих ліній та площин, округлих форм.

6) Конкретний підхід до використання різноджерельних образів; наділення образів – носіїв негативних рис (наприклад русалки) – позитивними рисами, залежно від спрямованості твору.

7) Поміркованість у виявах похвал і в засобах психологізації персонажів; стриманість у передачі емоцій, уникання грубого натуралізму.

8) Опанування засобів передачі руху, масивності, контрасту і напруження; їх комплексне і самостійне використання; особливість руху у

творах українського бароко – його на бурхлива форма, поступовість переходу від спокою до прискорення, від симетрії до асиметрії; активізація середовища (хмари, повітря, світлові ефекти) як форма руху.

9) Імітування матеріальних властивостей речей; розвиток засобів передачі блиску, м'якості, жорсткості; виявлення статико-динамічних прикмет предметів через їх матеріальність.

10) Підвищення ролі супровідних написів, монограм, вензелів, окремих літер в структурі графічного аркуша [Степовик, 1986, с. 213-215].

Післяренесансний період, який називали бароко, довгий час сприймали як відхилення від канонічних норм естетики попередньої епохи, отримав тавро чогось химерного та негармонічного. Так саме українське козацтво було носієм цього нового художнього смаку українського бароко. Ми знаємо чимало пам'яток архітектури та живопису, створених саме на замовлення козацької старшини. Стиль бароко найяскравіше проявився у архітектурі. Характерно, що саме в Гетьманщині і пов'язаній з нею Слобідській Україні вироблявся оригінальний варіант барокової архітектури, який називають «козацьким» бароко. Його називають мазепинським бароко, оскільки воно набуло найвищого свого розвитку та завершення в часи гетьманства Івана Мазепи. Так українське бароко відрізняється від західноєвропейського стриманішими орнаментами та спрощеними формами.

4.3. Києво-Печерська іконописна школа як осередок українського бароко на землях Наддніпрянщини та Східної України

Битинський М. говорить що у барокову добу в Україні вперше з'являються спеціальні фахові школи з навчанням малярства. З них найбільш відома – в Київському Колегіумі, де солідно було поставлено навчання всіх родів мистецтва, зокрема зі спеціальною «клясою» (класом) малярства. Найбільшої слави здобула собі малярська школа при Києво-Печерській Лаврі з італійськими на початку майстрами. Ця іконописна школа була вже

справжньою високомистецькою установою, з якої вийшли великі, славні на весь світ, майстри пензля [Битинський, 1970, с. 19].

З кінця XVII ст., як пише Володимир Овсійчук, у розвитку живопису провідне значення набули Придніпров'я та лівобережжя, де мистецьке життя зазнало виняткового піднесення. Тим самим на Київ випала об'єднавча роль у питанні мистецтва. Мистецьким осередком стала Києво-Печерська лавра, де з XVIII ст. була започаткована малярська школа. Чимала увага приділялася художньому вихованню учнів у Київській академії. Київ об'єднав у потужний художній потік великих терен з містами Чернігів, Ніжин, Переяслав, що сприяло створенню стилю українського мистецтва цієї епохи [Овсійчук, 2005, с. 100].

П. Жолтовський також говорить що до кінця XVII ст. навчання малярському ремеслу здійснювалося на Україні шляхом учнівства в цехових, позацехових та монастирських майстернях. Зародки фахової художньої школи з'являються лише в XVII ст. Це була «малярня» Києво-Печерської лаври, в якій Працювали монахи-малярі. При них вчилися учні «молодики». З одного боку, це було суто практичним, подібним до цехового, навчанням малярству, а з іншого – склалася певна система малярського навчання, що спиралася на різні посібники для малювання людського тіла і його частин, фігур, фігур, портретів. Хоч монахи зі своїми «молодиками» та учнями працювали в окремих келіях, їх тісно згуртовувала монастирська дисципліна [Жолтковський, 1983, с. 69].

Згодом «келійне» навчання малярству було замінено спеціально організованою у 1763 р. об'єднаною лаврською малярнею, про що свідчить Істомин Михайло Павлович. Він говорить що до 1763 р. ніякої спеціальної школи для навчання церковного живопису при Лаврі не було. Така школа з'явилася при архімандриті Зосимі Валькевичі 17 травня 1763р., коли було розпорядження архімандрита, на основі постанови священно-духовного собору, «Про існування в Лаврі тільки однієї малярні, а решту келійні малярські навчання знищити». При цьому мав бути склад цієї школи: 10 «молодиків» і не більше 20 учнів [Истомин, 1895, с. 72].

Тобто ми бачимо що Істомін Михайло розділяє на два періоди розвитку лаврської малярської школи: 1) до 1763 р. навчання іконопису носило характер окремих і приватних занять по келіям монахів-іконописців; 2) вже як певна система навчання іконопису.

Але, як зазначає Павло Жолковський, немає достатніх підстав вважати організацію в 1763 р. об'єднаної лаврської малярні, як стверджує Істомін Михайло, критичним моментом, тобто датою яка різко розділяє два періоди в розвитку малярської школи. Так лаврський учень Федір Балцеровський підписав один із своїх малюнків «Федор Балцеровский рисовал Киево-печерская малярня 1752 года». «Келійні» малярні до 1763 р. мали єдиного малярського начальника, чкими були Феоктист Паловський, Аліпій Галик. У 1763 р. начальником реорганізованої «великої малярні» став Захарія Голубовський [Жолтковський, 1988, с. 69].

Також Істомін Михайло говорить що якість ікон, які були писані в келіях не завжди була на високому рівні. В підтвердження цього наводить скаргу ігумена Києво-Кирилівського монастиря Феофана в 1759 р. на лаврського іконописця ієромонаха Алімпія щодо немайстерного виконання «страсних картин» та інших образів, які він взявся писати «фарбами добрими венецькими». Після цієї скарги була постанова Лаврського собору, щоб «Алімпій ніяких робіт без відома Лаври не виконував робіт». До цієї скарги іконописці приймали замовлення без відома Лаври, як вільні ремісники [Истомин, 1895, с. 72].

Але дослідниця Ірина Марголіна у своїй монографії «Київська обитель Святого Кирила» наводить картину як було насправді з іконописцем Аліпієм. Ігумен Кирилівського монастиря Феофан Жолтовський, відновлюючи храм після пожежі 1734 р. та пограбування 1757 р., залучив до відновлення кращих архітекторів та іконописців. 27 квітня 1757 р. Феофан Жолтовський заключив з Аліпієм Галиком 2 контракти про написання 53 «недел», 25 «штук» Страстей Христових і двох великих ікон (аршин з чвертю) Св. Миколая та двох мучеників. Проте 2 червня 1759 р. розпочався гучний скандал. З поданням на

печерського архімандрита виступив ігумен Феофан, який заявив що вже минув четвертий рік, як Аліпій підписав контракт на виконання «картины всех страстей Христовых» (за 20 руб. і харчів на 20 руб.). При цьому іконописець зобов'язаний був «изготовляти... оные картины мастерством искусным и фарбами добрыми венецьким» Гроші й харч Аліпій отримав і нарешті приніс картини, але виконав їх не так, як у договорі – «не от меня особливо росписанные, а як ему самому нравилось». Тоді іконописець пообіцяв виправити ікони, але попросив додаткові кошти на венеціанські фарби. Усі гроші Аліпій отримав, але, за словами Феофана, образив Церкву Святу. Феофан стверджував, що задоволений виправленням лише двох ікон, іншими ж – ні, окрім того Аліпій писав простими, а не дорогими венеціанськими фарбами. Відповідно просив архімандрита Луку вплинути на його іконописця, щоб він виконав контракт. Архімандрит Лука, вочевидь, знав характер Феофана і його вміння перекручувати все на власну користь. 31 липня він наказав наміснику «померковати чтоб и отец и игумен доволен бил, и Алипию обидно небыло», провести огляд робіт і зобов'язати Аліпія більше на власний розсуд контрактів не укладати на виконання іконописних робіт в Кирилівській церкві, який разом із своїми учнями-помічниками Мойсеєм Якубовичем та Іваном Кодельским оздоблював інтер'єр Кирилівської церкви [Марголіна, 2005, с. 243-244].

Майстерня мала свою систему художнього навчання. Учнями школи були представники різних соціальних прошарків суспільства – духовенства, міщан, селян. На першому ступені навчання вони опановували можливості зображення рослин, природних ландшафтів, тварин, людей. На другому – виконували станкові іконописні роботи і займалися монументальним розписом. Збереглися численні навчальні малюнки учнів лаврської майстерні й роботи її викладачів, виконані в 1-й пол. XVIII ст., зокрема естампи, серед яких чимало портретів визначних церковних і політичних діячів. Зараз ці роботи становлять неабияку культурну та наукову цінність, є своєрідною енциклопедією тогочасного українського живопису. Так само куншти (кубушки, кунштбухи, кужбушки) на релігійні сюжети, що створювалися в майстерні з кінця XVII ст.,

віддзеркалюють особливості усієї української графіки та живопису тієї епохи [Енциклопедія історії України [у 10-ти т.] Т. 6, 2009, с. 19].

Виникає питання що ж таке кубушки, які створювалися у іконописні майстерні Києво-Печерської лаври місцевими майстрами? Відповідь ми знаходимо у статті дослідниці Юлії Майстренко-Вакуленко «Матеріали і техніки рисунків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври». За її словами «кубушки» – це збірки рисунків та малюнків учнів і викладачів іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври – є, фактично, найдавнішими збереженими творами українського рисунка. Їхнє культурне та наукове значення зауважив П. Жолтовський, впорядкувавши 1982 р. альбом-каталог «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні». Автор простежив учбовий процес української школи живопису XVIII ст. [Майстренко-Вакуленко, 2007, с. 435].

Ще можна додати, що у лаврській малярні навчання проходило під керівництвом досвідчених монахів-малярів. Можна розрізнити дві категорії учнів. Першу складали «молодики», які належали до нижчої монастирської «братії» – до «послушників». До другої відносилися учні, що вступали до лаврських малярень на певний термін, раніш якого вони мали права залишити навчання. Ця група прирівнювалася до категорії цехових учнів. Учні перебували на цеховому утриманні. Вони одержували харчі, одяг. В пам'ятних записах Аліпія Галика перераховується: Островерхому – сорочки і уброне (штани); Климю – сорочку і уброне (штани); Кості – сорочку і уброне (штани); Павлу – сорочку; Івану – сорочку [Жолтковський, 1988, с. 69].

Про високу вправність іконописців майстерні свідчать визначні пам'ятки українського монументального живопису. Протягом багатьох століть Києво-Печерська лавра зазнавала численних нападів ворогів, пожеж і руйнувань, але щоразу храми та церкви відбудовувалися й наново розписувалися. Так, після пожежі 1718 р. Свято-Успенський собор було відновлено в 1724 – 1731 рр., а 1734 – 1744 рр. поновлено розписи Троїцької надбрамної церкви. У розписах екстер'єру Троїцької церкви брав участь один із найкращих лаврських майстрів Алімпій (Галик) [Енциклопедія історії України [у 10-ти т.] Т. 6, 2009, с. 19].

Найбільшим досягненням українського монументального малярства XVII – XVIII ст. справедливо вважаються розписи в Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, історико-мистецьку цінність яких важко переоцінити. Виконані в 20–30-х роках XVIII ст. талановитими митцями-малярами Лаврської майстерні, на чолі якої стояли такі видатні майстри, як Феоктист Павловський, Алімпій Галик та Захарія Голубовський, вони є справжнім і правдивим дзеркалом своєї доби, класичною пам'яткою давнього українського монументального малярства [Жаборюк, 2015, с. 154].

Розписи Троїцької надбрамної церкви [Додаток 29] вражають як монументальністю форм, так і значущістю ідейного змісту. Провідною ідеєю розписів є прославлення Творця Всесвіту і життєрадісної сили Святого Духа, який лежить в основі всього суцього як у космосі, так і на землі. Хоч за своїм змістом це мистецтво суто релігійне – переважна більшість композицій побудовані на основі євангельських і біблійних сюжетів, – трактуються вони далеко не канонічно. Як в багатьох інших творах тієї доби, в них «переплітаються релігійні тенденції зі світськими, національні – з соціальними, а уподобання, властиві гетьмансько-старшинським колам, подекуди стикаються зі смаками та уявленнями народних мас» [Жаборюк, 2015, с. 154].

Сам Аліпій Галик, як описує Павло Жолтовський, народився близько 1685 р. Працював у малярні Києво-Печерської лаври з 1724 р. до 1744р. при начальниках малярні Іоанні та Феоктисті, а з 1744 р. до 1755 р. сам очолював цю малярню. В 1744 р. упав з риштування біля Троїцької брами і пошкодив собі ноги. В 1755 р. Аліпій скаржить на погіршення зору, що не дозволяє йому виконувати дрібної роботи. Просить звільнити його з посади начальника малярні, дозволити жити на дальніх печерах, мати при собі послушника-маляра та служителя для посилок, 17 серпня 1755 р. архімандрит Лука дозволив жити на Дальніх печерах, але повинен був запропонувати кандидата замість себе в начальники малярні. У 1755 р. у заяві до лаврського керівництва Аліпій писав про свої роботи: «Малював спочатку церковні дахи та бані, а потім церкви та іконостаси в Києві, Голосіївці, Пирогові, Вишненіках, Осокорках,

Сорокошинцях, Пакулі, Стародубщині, в двох печерах і в Болдаївці на Либеді» Є відомості що в 1754 р. писав ікони для церкви у фортеці св. Єлизавети [Жолтковський, 1988, с. 111].

Дослідники вважають, що в Кирилівському монастирі він спільно із своїми помічниками Мойсеєм Якубовичем та Іваном Козельським також виконував стінописи. За твердженням П. Мусієнка, з кирилівських ікон майстра зберігся Св. Себастьян та малюнок для ікони Богородиці. На час праці для Кирилівського монастиря Аліпій уже «здав» завідування іконописною школою (1755 р.) та перебував на покої в самотній келії на Дальніх печерах і хворів. П. Мусієнко вважав, що його ікони зі Страсного циклу були дуже натуралістичними та змальовували «людську драму», тому «налякали» ігумена Феофана, що стало тяжким моральним ударом для митця. Навіть ікони «Голгофа» та «Бичування Христа» залишилися у Лаврі й були «сховані» у церкві Дальніх печер [Марголіна, 2005, с. 245].

У 1772 – 1776 рр. лаврські іконописці разом із найбільш обдарованими учнями майстерні відреставрували живопис Свято-Успенського собору. За 5 років роботи тут попрацювали більш як 40 майстрів, серед них: П.Боличевський, С. Гаращенко, С. Горох, О. Рунецький, Г. Тесленко, Я.Дяченко, А. Соколовський та ін. Від 1860 р. майстерню очолив академік А. Рокачевський. Після капітального ремонту церкви Всіх Святих 1906 р. розпочалися роботи з розпису її інтер'єрів. У них під керівництвом І. Їжакевича брали участь 24 художники, з яких 12 були учнями монастирської художньої школи. За радянської влади стався занепад майстерні, в реставраційних підрозділах створеного на території лаври 1926 р. історико-культурного заповідника (нині Києво-Печерський національний історико-культурний заповідник) підтримувалися лише деякі її традиції. З відновленням монастиря 1988 р. розпочався новий етап в історії майстерні, її фахівці працюють, зокрема, на реставрації лаврських храмів [Енциклопедія історії України [у 10-ти т.] Т. 6, 2009, с. 19].

Рижова Ольга Олегівна (кандидат наук) у своїй статті «Іконопис Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століття: особливості формування та розвитку стилю й іконографії» дає характеристику мистецького життя іконописної Лаврської школи: «У художньому житті Києва кінця XVII – початку XIX століття серед живописних майстерень головна й основна роль належала іконописній школі Києво-Печерської лаври. Інакше бути й не могло, враховуючи авторитет і значення святинь лаври в православному світі. Маючи статус і значення організуючого центру мистецького життя Києва, іконописні майстерні Києво-Печерської лаври визначали розвиток іконописної справи не тільки в межах міста та периферійних художніх центрах, а й у Лівобережній Україні та південнослов'янських православних державах – Сербії, Болгарії, Угорщині» [Рижова, 2014, с. 142].

З іконостасів та ікон пишного бароко збереглося мало пам'яток. Більшість знищена тими, хто ненавидів український стиль ікон – предстоятелями, єпископами, священниками РПЦ у XIX ст., коли вони повністю взяли контроль над Українською православною церквою (Київською митрополією). Донищували безцінні пам'ятки комунобільшовики й атеїсти вже у XX ст. Тільки поодинокі ікони з цих величезних, пишних іконостасів удалося врятувати працівникам музеїв, ученим, зокрема, фундаторові нинішньої збірки ікон Національного музею українського образотворчого мистецтва в Києві академікові Миколі Біляшівському. Але, навіть, ці залишки (масштабністю композиції, колоритом, декоративністю, майстерністю малярства) свідчать про особливий світ української барокової ікони, даючи можливість з фрагментів реставрувати в уяві цілість [Степовик, 2007, с. 153-154].

Михайло Криволапов влучно зауважує, коли згадує про високу художню і поліграфічну якість видань Києво-Печерської лаври, професіоналізм її майстрів знали і в країнах Європи. Архівні матеріали свідчать, що протягом XVI–XVIII ст. до лаври прагнули потрапити визначні просвітителі і художники, молодь не тільки з міст та сіл України, а й Росії, Греції, Югославії, Чехії, Словаччини, Угорщини і навіть Італії. Так, скажімо, у 1755 р. в Україні працював і керував

іконописними майстернями італійський художник В. Фредеріче [Криволапов, 2006, с. 25].

Тобто ми бачимо що іконописна майстерня Києво-Печерської лаври мала неабияке значення для культурного і духовного життя України, оскільки ми знаємо що в іконописній школі навчалися не тільки жителі Правобережної України, а й вихідці регіонів Лівобережної України, Волині та Білорусі. Отже можна з упевненістю заявити що іконописна майстерня Києво-Печерської лаври була основним передуючим осередком де відбувалося навчання іконопису. Навчання в ній було не «народне» а професійне, яке відбувалося по спеціальних програмах, та учнівських роботах – так званих «кожбушках». Також варто зауважити що копіювання кращих зразків творів українських та західноєвропейських митців стали головними у навчальному процесі, що давало неабиякий результат у розвитку майбутніх майстрів, які наслідували західноєвропейських майстрів, це давало поштовх до формування в них справжнього естетичного смаку.

Розділ V. ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПISУ НА ФОНІ РОСІЙСЬКОГО. ЗАСТІЙНІ І КОНСЕРВАТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РОСІЙСЬКОМУ ІКОНОПISІ

5.1. Візантинізм в російському іконописі

Всі російські історики та мистецтвознавці говорячи про розвиток руської культури, стверджують що Російська держава та російський народ беруть свої витоки від Київської Русі, яка є колискою трьох братніх народів – російського, українського та білоруського; що росіяни за законом «старшебратства» мають право на спадщину Київської Русі. Вони привласнили собі минуле Великого Київського князівства і його народу.

Так церковний історик і візантиніст протоієрей Іоан Меєндорф говорить наступне: «Протягом усього київського періоду, періоду монгольського ярма і на ранніх стадіях піднесення Москви єдиним і найсильнішим об'єднуючим фактором величезної руської країни була влада і престиж призначеного Візантією «митрополита Київського і всієї Русі», предстоятеля Церкви, в якій ім'я імператора поминалося в богослужіннях першим, раніше імен місцевих князів, що панували над політично розділеною країною (язичника великого князя литовського, великого князя галицького, великого князя московського і т. д.). Влада ця була моральної, політичної, а також економічної» [Меєндорф прот., 2006, с. 165].

В час існування держави Київської Русі про Московську державу не було ні згадки. Відомо, що Московське князівство, як улус Золотої Орди, засноване ханом Менгу-Тімуром тільки в 1277 році. До цього часу Київська Русь уже існувала більше 300 років.

Віктор Лазарєв зазначає, що Давня Русь «відразу засвоїла візантійську техніку кам'яного будівництва зі складною системою купольних і хрестових склепінь, а також нову для неї християнську іконографію, втілену засобами мозаїки, фрески та іконопису. Це відрізняє її розвиток від романського Заходу, де становлення кам'яного зодчества протікало по іншому шляху – шляху

поступової внутрішньої еволюції» [Лазарєв, 1978, с. 220]. Хоча нам відразу стає зрозумілим що мова йде про Київську Русь.

Мистецтвознавець Грабар Ігор Емануїлович (українець за оходженням) пише наступне: «Разом із зодчеством Русь отримала із Візантії і живопис, який до XVIII століття, зводився майже до одних тільки церковним фрескам та іконопису. Перші фрески і мозаїки були виконані або їх російськими учнями і було мало відхилень від візантійського зразка» [История русского искусства [у 6-ти т.] Т. 1, 1910, с. 46].

Якщо Західна Європа мала пройти тисячолітній шлях середньовіччя через століття, як Велике переселення народів, формування варварських держав, становлення феодалізму і звільнення міст, і якщо західна культура повинна була «пережити», романський стиль, готику і завершити її епохою Відродження, то Росія, будучи більш молодого державою, уникла такого тривалого шляху «поступової внутрішньої еволюції» і культурно-історичного «дозрівання», скориставшись готовою візантійською моделлю, яка служила і античністю, і сучасністю. «Чарівність візантійської культури, візантійського мистецтва було настільки велике, що важко було йому не піддатися. Цим пояснюється широке проникнення візантійської культури в російське феодальне суспільство» [Лазарєв, 1978, с. 218].

Мистецтвознавець І. Грабар, реставруючи і досліджуючи давньоруські ікони і фрески, прийшов до висновку, що багато з них «є не стільки пам'ятниками російського мистецтва, скільки зразками високої візантійської майстерності в Росії, подібно фрескам Дмитрівського собору» [Грабар, 1966, с. 38].

Лазарєв також підкреслює важливість вкладу Візантії і її вирішальну роль в розвитку російського мистецтва. «Приїзд в Новгород 1339 року грека Ісаї і 1378 року геніального Феофана Грека, поява в Москві в 1344 році грецьких майстрів, а в 90-х роках того ж Феофана, масове завезення з Царгорода візантійських ікон – все це не могло не залишити глибокого сліду в російського живопису. Під прямим впливом грецьких зразків російські майстри полегшили

собі перехід від статичних форм XII-XIII століть до більш вільних еластичних форм XIV століття» [Лазарєв, 1978, с. 220].

Готика, Проторенесанс і Ренесанс не проникли в Росію і тоді, коли князь московський Іван III «привідкрив» наглухо закриті «двері» на Захід, впустивши в Москву іноземних майстрів. Тут, неабиякою мірою проявилася суб'єктивна сторона візантійського вливу, а саме завдяки його жінці Софії Палеолог. Іван III був одружений на Софії Палеолог – племінниці останнього імператора Візантії Костянтина XI, яка мала величезний вплив на московського князя. Вона порадила Івану III запросити в Росію західних майстрів: архітекторів, художників, інженерів для того, щоб «підняти» Росію. Вона привезла з собою візантійських інтелектуалів і митців, вчених і теологів, які емігрували після падіння Константинополя, і величезна кількість книг і рукописів.

Візантинізм виражався в тоталітарно-автократичній системі влади, в повній підпорядкованості церкви державі, в імперських домаганнях, в антизахідній орієнтації, в придушенні будь-яких проявів свободи особистості та приватної ініціативи. Цей візантинізм століттями вбирався в російський ґрунт. Російський філософ К. Леонтьєв зазначав з цього приводу: «Візантійський дух, візантійські початки і впливи, як складна тканина нервової системи, проникають наскрізь весь великоруський суспільний організм» [Леонтьєв, 1996, с. 105].

М. Карамзін писав, що «двір царський уподібнювався візантійському. Іоанн III, зять одного з Палеологів, хотів як би відновити у нас Грецію дотриманням всіх обрядів церковних і придворних: оточивши себе Римськими Орлами і приймав іноземних послів в Золотій Палаті, яка нагадувала Юстиніанову» [Карамзін Т. 1, 1990, с. 499].

Візантійський імперський двох-головий орел був секуляризований Іваном III і став згодом гербом Російської Імперії.

Тобто, ми бачимо що Московія із самих початків свого існування тяжіла до візантійської культури у всіх своїх проявах, як в мистецькому так і в державницькому. Причиною такого калькування є відсутність єдиної

національної культури Московії, прагнення унаслідувати славу та велич колишньої Візантії.

5.2. Особливості російської ікони (XVII – XVIII ст.) у співвідношенні до української

Навколо двох шкіл іконопису – візантійської та російської, створений цілий комплекс поглядів. Вони називаються іконологією – вченням про ікони. Але тоді виникає питання – чому ж дослідники беруть саме ці дві школи?

На це питання дає відповідь дослідник Дмитро Степовик: «Очевидно тому, що ікона як така і виникає у східному християнстві, основні ідеї якого, починаючи з IV ст., сконцентрувала в собі візантійська імперія. Щодо Московського князівства (з XV ст. – царства, з XVIII ст. – Російської імперії, з 1923 до 1991 рр. – Радянського Союзу), то це еклектичне державницьке утворення самочинно присвоїло собі, після падіння Візантії, право спадкоємця Візантії («третього Рима») на відтинку імперському і релігійному (московське православ'я – як продовження візантійського), зумівши нав'язати ідею цієї спадкоємності історикам Церкви, іконологам нового часу. Зведення, отже, богослів'я, філософії й естетики ікони до двох шкіл, візантійської та російської, є помилковим. Неповним та шкідливим для науки іконології» [Степовик, 2003, с. 69].

Тобто, ми бачимо що Московське князівство (з XV ст. – царства, з XVIII ст. – Російської імперії, з 1923 до 1991 рр. – Радянського Союзу) самочинно присвоїло право спадкоємця «третього Риму» на імперському і релігійному поприщі.

Звичайно що вузькі фахівці-іконознавці багато чого знали про неоконирність російського іконопису, але про це не говорили й не писали, тому що було заборонено владою.

«Славослови російських «чорних дощок» неохоче згадували епізоди з московського Стоглавого собору 1553 – 1554 років, коли простий дяк Іван Висковатий, але дяк начитаний у Святому Письмі й творах святих отців,

вступив у суперечку з московським митрополитом Макарієм щодо правомірності ікони «Батьківство» («Отечество») й зображення на ній Бога-Отця у вигляді старезного діда з російської «деревні». На дяка завели кримінал «Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон дьяка Ивана, Михайлова сына, Висковатого в лето 1553», його засудили, а його заяви названі «развратными й хульными» [Степовик, 2016, с. 315].

Потім через одне століття інший сміливець у тоталітарному Московському царстві Йосип Владіміров, який був провідним іконописцем та малярем кремлівської Оружейної палати, був обурений тим, як «реформатор» російського православ'я патріарх Никон просто у храмах кидав на підлогу й розбивав ікони, які були гарно написані, бо вони йому здавалися «фряжскаго пісьма», тобто були професійно намальовані. Никон і його прихильники трактували це малярство як наслідування священного мистецтва країн Заходу. І такого прихильника «західного пісьма» московська темнота вбачала в особі царського іконописця Симона Ушакова [Додаток 30], [Додаток 31].

Тож саме йому писав Йосип Владіміров: «Де ще можна бачити такі безчинства, які творяться нині тут? На чесне і премудре іконне малярство невігласи наводять ганьбу і приниження. А результати цього такі: скрізь по хуторах і селах дроворуби й бондарі штабелями розвозять ікони, намальовані абияк. Деякі не схожі на людські образи, а мовби з диких людей намальовані» [Владимиров, 1964, с. 33].

Також Владіміров не оминув у листі і «чорних дошок» [Додаток 32], [Додаток 33], [Додаток 34], [Додаток 36], якими нині так гордиться сучасне російське іконознавство. Владіміров пише так царському іконописцеві Ушакову про ці дошки: «Де це знайшли таке правило, щоб на одну манеру, смагляво й темновидо, зображати святі обличчя? Не всі святі мали смагляві й висушені обличчя. Якщо деякі святі за життя, внаслідок нехтування тіла, і позбавлені були здорового людського вигляду, то після смерті, діставши вінець праведників, вони повинні були змінити свій вигляд на світлий і ясний, бо праведникам належить світлий вигляд, а грішникам – похмурий. Зрештою,

численні святі за життя відзначалися незвичайною вродою: не зображати ж їх із темними обличчями... Коли великий серед пророків Мойсей прийняв на Синаї від Господа Закон, тоді сини Ізраїлеві не могли дивитися на обличчя Мойсея від світлості, яка була на ньому. Невже й обличчя Мойсея малювати похмурим і смагляватим?» [Владимиров, 1964, с. 58].

Якщо ж порівняти ці «чорні дошки» іконописців: Федора Зубова [Додаток 32]; Прокопія Чіріна [Додаток 33]; Никифора Савіна [Додаток 34], [Додаток 35]; Назарія Істоміна [Додаток 36], [Додаток 37], з роботами українських майстрів бароко, такими як: І. Руткович [Додаток 39], [Додаток 38], [Додаток 14]; Йов Кондзелевич [Додаток 41], [Додаток 19], [Додаток 18], [Додаток 21], [Додаток 17], [Додаток 16] то неозброєним оком помічаємо мистецьку вишуканість та реалізм останніх. В українських майстрів зберігаються пропорції тіла, присутня яскравість та насиченість фарб, благородні і портретні обличчя, чого немає в іконах московського зразка.

Правда в цей період в Московії виділяється один іконописець – Симон Ушаков, в якого ще присутня візантійська манера письма, що прослідковується в іконі «Архангел Михаил, попирающий диявола» [Додаток 30]. А також помітний відхід від візантинізму, зокрема це помітно в іконі «Спас Нерукотворный» [Додаток 31], за що був критикований та звинуваченим у прихильності до «західного письма».

Дмитро Власович пише що в рамках запровадженого в російському іконопису академічного стилю була спроба повернутися до класичних джерел світлої, тобто справжньої, ікони. Тому в колі професіоналів візантинізм в його російському православно-церковному розумінні був підданий нищівній критиці [Степовик, 2016, с. 316].

З цього приводу віце-президент Санкт-Петербурзької академії художеств князь Григорій Гагарін відзначав: «Варто лишень розпочати розмову про візантійське малярство, як негайно у численних слухачів обов'язково з'явиться усмішка зневаги й іронії. Якщо хтось насмілиться сказати, що це малярство заслуговує уважного вивчення, як жартам і глузуванням не буде кінця. Вам

накинуть безліч зауваг про огидність пропорцій, про нековирність форм, про неприродність поз, про незручності й дикості в композиції – і все це з мімікою, щоб виразніше зобразити потворність малярства, яке відкидається. Я зовсім не захищаю недоліків, що йшли від недосвідченості і варварства доби, я не шукаю в них ні правильності рисунка, ні вірності перспективи, ні необхідного освітлення, ні рельєфності, ні тисяч інших рис, притаманних найновішому мистецтву. Але я шукаю думки і стилю – і знаходжу їх» [С. 23, Вздорнов, 1986, с. 23].

Князь Гагарін робить поступку поганій традиції, коли разом з маренням напівбожевільного монаха XV століття Філофея про «третій Рим» напівдикой угро-фінської Москви, цей болотяно-лісовий улус монгольської Золотої Орди прийняв від Візантії щонайгірше – цезаропапізм, тиранію та ікону з «огидними пропорціями та нековирними формами». Втім, так чинять усі російські патріоти аж до сьогодні [Степовик, 2016, с. 317].

Після падіння Константинополя 1453 р., який у візантійських текстах називався «Новим Римом», тобто другим після першого Риму, Московська держава вважала себе прямою спадкоємицею Візантійської імперії. Вона залишилася єдиною впливовою православною країною, а її столиця поступово намагається «перебрати» на себе спадок другого Риму, претендуючи на звання третього Риму.

Звідки у московитів виникає така ідея? Відповідь на це питання знаходимо в книзі «Причини та витоки Московського Патріархату 1589 року» дикона Івана Сидора, в якій згадується що ідея «Москви – Третього Риму» пов'язують з іменем Псковського Єлезарового монастиря старця Філофея (1465 – 1542), але як есхатологічна концепція, була перероблена і переосмислена в дусі прославлення Московського царства. Без сумніву головна роль перетворення ідеї «Третього Риму» на державну теорію Московського царства належала Московській церкві часів Івана Грозного і, насамперед, її впливовому представнику – митрополиту Макарію (1542 – 1563) [Сидор, 2015, с. 115]. І в наступних століттях ця концепція була актуальною, актуальною і в наш час. Ми

бачимо як Росія прагне привласнити історію нашого українського народу – Древньої Русі. Багато наших ікон, часів Київської Русі, було вивезено до Москви і привласнено.

«Політична місія «Третього Риму» ніколи не зводилася до того, щоб реформувати або врятувати Другий Рим. Вона вбачалася в тому, щоб замінити його. Наслідком цієї ідеї стало стійке переконання росіян в усвідомленні ними своєї долі, що Росія покликана бути останнім оплотом, цитаделлю Православ'я. Згідно доктрини – блиск, слава і могутність Візантійської імперії не зникли, а перейшли до країни, очолюваної великим православним царем» [Сидор, 2015, с. 138].

Аніскільки не змовляючись ні з Висковатим, ні з Владіміровим, ні з князем Гагаріним, навіть не підозрюючи про їхнє існування, щось подібне написав про єретичні тьмяно-похмурі ікони нібито візантійського стилю український письменник-паломник першої половини XVIII століття Василь Григорович-Барський. Добре освічений вихованець Києво-Могилянської академії, він був відданий духовним ідеалам Східної Церкви і лишив у своїх подорожніх записах багато позитивних оцінок церковних раритетів у країнах Східного Середземномор'я, по яких мандрував майже чверть століття: з 1723 до 1747 року. Барський мав розвинене відчуття справді духовного, євангельського й одночасно чуття високоестетичного, прекрасного. Але він жахнувся, коли під час мандрів відвідав Афон і в ньому монастир Зограф, який присвоїв собі привілей законодавця в питаннях іконопису не лише у двадцятьох монастирях Афону, а й на всьому Сході [Степовик, 2016, с. 317].

Подібних оцінок можна навести багато. Але ми повинні дати відповідь на питання: коли й навіщо було спотворене мистецтво ікони? Адже Рання Церква Христова та її духовно-естетична інфраструктура явили християнському світові світлоносну благородну гарну ікону Христа, Богородиці і святих. Про це свідчать численні документи, і всі вони вказують на першоджерело прекрасних ікон: Нерукотворний образ Христа і малярство апостола і євангеліста Луки,

який перший намалював образи Богородиці Марії різних композиційних варіантів [Степовик, 2016, с. 318].

Так в книзі доктора богослів'я Ф.В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» автор описуючи за переданням зовнішність Господа нашого Ісуса Христа цитує лист Публія Лентула адресоване римському сенату, в якому йдеться про наступне: «В наш час, говориться в цьому листі, явився великого благочестя чоловік по імені Ісус Христос... Він високого росту, прекрасний, має благородне лице. Так хто дивиться на Нього, люблять і бояться Його. Він має волнисте волосся, скоріше кучеряві, винного кольору. Лоб його чистий та рівний, а лице Його без всяких плям і зморшок, але має невеликий рум'янець. Його ніс і рот беззаперечної краси; Він має окладисту бороду того ж горіхового кольору що й волосся, не довгу, але роздвоєну. Очі в Нього голубі і дуже світлі. Він веселий, але із збереженням достоїнності. Стан Його прямий, а руки і Його красиві на вигляд» [Фарар, 2008, с. 632].

Ф.В. Фаррар пише про те що Ісус Христос був красивим за зовнішністю. Святі отці писали що Він в свої земних рисах відображав привабливу красу Давида, свого великого пращура. Блаженний Ієроним і Августин надавали перевагу додавати до Нього слова Псалмоспівця Давида: «Ти прекрасніший за синів людських, виливається благодать (Пс. 44:3)»

Цей погляд знайшов прихильність у митців – Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Тиціана, Фра Анжеліко, Микель Анджело – і послужив для них основою для зображень Ісуса Христа, а також тих ідеалів, які наповнені синтезом величі та ніжності в обличчі (настільки прекрасному, що навіть смуток, який затьмарює його, робить цей смуток більш прекрасним ніж сама краса – це ми бачимо в знаменитих картинах вищезгаданих майстрів) [Фарар, 2008, с. 94].

Причин схиблення, збочення, спотворення чистого і святого мистецтва ікони – дві: численні єресі та брак професійних мистецьких шкіл рисунку й малярства у Візантії та в середньовічній Московії. Про візантійські єресі існує ціла наука – про докетів та аріян, пневматомахів та оригеністів, несторіян і антивіргіністів, монофізитів та монофелітів, маронітів та іконоборців.

Православний Київ не успадкував і не знав жодної з цих ересей великої християнської імперії візантійських греків, тому й українська ікона не була заражена жодною з них. Зате «святая Русь» Суздаля, Владіміра-на-Клязьме й Москви додала до греко-візантійських ересей дюжину власних – різних двоперсників, стригольників [Казаков, 1955, с. 34], жидовствуючих [Казаков, 1955, с. 74], нестяжателів, йосифлянів, хлистів, богомазів, безпоповців, филипівців, обновленців тощо.

Чи міг цей морок творити гарну ікону? Друге. Ні Візантія, ні Московія не мали іконописних шкіл професійного характеру, подібних Києво-Печерській монастирській майстерні, заснованої в XI столітті геніальним Алімпієм іконописцем. Правда, Візантія мала низку визначних майстрів-самоучок і неперевершену спадщину античного мистецтва. А Москва до відкриття в Петербурзі 1757 року Академії художеств, першим ректором якої став українець Антон Лосенко, взагалі не мала ніякої школи мистецтва – ні вищої, ні середньої, ні початкової. Тому там «писали ікони» дроворуби й бондарі й «старили» їх у димарях, щоб були чорні, а значить «древні» [Степовик, 2016, с. 318].

Московська церковна політика в Україні після неканонічного приєднання Київської митрополії до Московської 1686 р., проявилася у всіх сферах церковного життя (навіть у церковному мистецтві). Також церковна політика російського імператорського уряду XIX – XX століть була спрямована на русифікацію та денаціолізацію українського церковного життя за рахунок цілеспрямованих дій Святійшого Урядуючого Синоду Російської Православної Церкви і світської влади. З метою уніфікації загальноросійської системи духовної освіти Києво-Могилянська академія була закрита, а на її основі було відкрито спочатку відкрито Київську семінарію (1817 – 1920) і Київську духовну академію (1819 – 1920), яка стала одним із чотирьох центрів духовно-навчальних округів Російської імперії [Олександр Трофимлюк прот., 2016, с. 14-16].

Так російська реформа іконопису, проведена урядом царя Александра I на початку XIX ст., полягала в заміні нібито віджилого візантинізму на класицизм і академізм. Здійснювати реформу цар Александр I доручив Санкт-Петербурзькій Академії мистецтв під наглядом святейшого синоду. Угодовське щодо царату архієрейство РПЦ погодилося замінити в церквах ікони візантійського стилю (як зауважує Дмитро Степовик «із сильним ісихастським душком») на нові ікони в стилі класицизму, зразки яких подала для наслідування Академії мистецтв. Але клір і особливо темна маса, так званих прихожан, довго і настирливо опиралися реформі. Зрештою, при трьох останніх російських царях – Александрі II, Александрі III і Николаї II – було дозволено «обновити» візантинізм і надалі будувати храми й малювати ікони «а ля візантинізм» [Степовик, 2010, с. 268].

У результаті чого був створений небажаний царями неовізантинізм, а неоковирний так званий псевдовізантинізм, який заповнив багато храмів Росії і її слов'янських колоній – України та Білорусії – був зайвим, оскільки нав'язувалося силою, без урахування місцевих традицій.

В Україні російська іконографічна реформа теж мала негативні наслідки, але іншого порядку, ніж у самій Росії. «У нас вона вдарила не по візантинізму, якого в нас фактично не було, а по іконах візантійсько-ренесансного і візантійсько-барокового синтезу. Багато таких ікон було знищено в тих місцевостях, куди могла дістати московська рука. Тому найбільше ікон було збережено в Галичині, Буковині, куди ця рука не дістала, а в новозбудованих храмах Сходу і Півдня України тепер красувалися іконостаси петербурзького академічного зразка або псевдо візантійські ікони із пірамідальними шатровими верхами і низькими «пузатими» колонками. Таку різнобарвну спадщину ікон дістала розтерзана Україна на початку XIX ст.» [Степовик, 2010, с. 268-269].

Українські ікони які були написані у XVIII столітті, були написані під впливом західного мистецтва у стилі бароко, зі своїми місцевими особливостями, які не суперечили церковним канонам. Зокрема це зображення історичних осіб (гетьманів, козацьких старшин, ієрархів Української Церкви,

полковників, рядових козаків) на тему Покрови. Це мало велике значення, оскільки зображаючи історичних осіб поряд зі святими показати їх зближення, щоб, за вченням Христовим, спасати грішників.

Російський іконопис у ці часи ще не відійшов від візантійського палеологівського стилю. З приєднанням Київської митрополії до Московської церкви, український стиль нищився і витіснявся. Це призвело до того що на сьогоднішній день в українських церквах домінує російський стиль іконопису.

Михайло Криволапов, який є провідним фахівцем у галузі теорії та історії образотворчого мистецтва говорить що становище на тих українських землях, котрі перебували під протекторатом Росії було особливо скрутним. Після доби козацького бароко, яка ознаменувалася високим піднесенням у всіх сферах духовного життя, Україна була повністю позбавлена адміністративно-державної автономії й увійшла у ХІХ століття із занедбаними духовними традиціями. Принципово не змінювало становища і створення в Україні нової мережі світських навчальних закладів (університетів, ліцеїв, гімназій, тощо), оскільки вони, хоча й давали знання на рівні розвитку тогочасної науки, все ж залишалися одним із оплотів колонізаторської, а відтак і русифікаторської політики царського уряду [Криволапов, 2006, с. 22].

Михайло Криволапов влучно зауважує, коли говорить що денационалізація української культури залишила найразючіші наслідки в царині українського образотворчого мистецтва, інтенсивні процеси секуляризації якого на зламі ХVІІІ – ХІХ століть не знайшли відповідного професіонального забезпечення.

Майстри української ікони, глибоко відчуваючи запити свого народу, не розмежовували світ ікони й світ людини, як це мало місце у Візантії й Московському царстві. Але вживані вченими терміни «реалізм», «побут», «світський план» давали неправильне спрямування, підводили до висновку про виродження й загибель української ікони, перетворення її на просту ілюстрацію біблійних або історико-церковних текстів, на релігійний додаток до світського малярства. Якщо витлумачувати терміни «реалізм», «побутовізм», «світськість»

у тому значенні, у якому їх використовувала радянська наука, то виходило, що мистецтво ікони в Україні було запрограмоване на десакралізацію (вивітрювання елементів святості, літургійності) ще в далекі епохи, коли українські ікономалярі відмовилися від деяких засад візантинізму. І тоді прийняття ними концепції стильових змін виглядало не конструктивним, а радше деструктивним явищем. Це, у свою чергу, давало підстави декому виключити українську ікону зі списку найкращих національних ікономалярських шкіл світу. Отже, термінологічна неточність і неадекватність може мати негативні наслідки. Нарікати на стиль бароко в українській іконі стало у ХХ ст. модою [Степовик, 2011, с. 197].

Російський іконопис у ці часи ще не відійшов від візантійського палеологівського стилю і на початку XVII ст. свідомими московітами – Висковатим, ні з Владіміровим, віце-президентом Санкт-Петербурзької академії художеств князем Григорієм Гагаріним сприймався як тьмяно-похмурі ікони нібито візантійського стилю.

З приєднанням Київської митрополії до Московської церкви, український стиль нищився і витіснявся. Це призвело до того що на сьогоднішній день в українських церквах домінує російський стиль іконопису.

Варто зазначити що в Москві – як зазначає Дмитро Степовик – не було «ніякої школи мистецтва – ні вищої, ні середньої, ні початкової» [Степовик, 2016, с. 318] до відкриття в Петербурзі 1757 року Академії художеств, першим ректором якої став українець Антон Лосенко. Тому в Московії «писали ікони» дроворуби й бондарі й «старили» їх у димарях, щоб були чорні, а значить «древні».

Багато хто із свідомих українських дослідників, які не є прибічниками «Руского Міра» наводять кричущі негативні наслідки для українського бароко, які були заподіяні з боку російських ієрархів, які були виховані в іншій культурній традиції в XIX столітті приклали чимало зусиль, щоб замалювати церковні розписи по всій тій частині українських земель, що входили в Російську імперію. Тому з численних пам'яток українського бароко і ренесансу

збереглося небагато. Також безбожна і богоборча кампанія радянської влади донизувала те що ще лишилося.

5.3. Особливості української ікони (XVII – XVIII ст.)

Віра Свінціцька у своїй книзі «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.» зазначає що: «У XVII ст., в період найбільшого піднесення визвольної боротьби народу, українське малярство ввійшло в нову фазу свого розвитку. Саме в той час на просторі всієї України здійснюється перехід від стародавніх іконописних традицій до більш пластичного, конкретного та реального рішення образу. Поступово в релігійний живопис (тобто іконопис) проникають світські мотиви, набувають розвитку й цілком світські жанри, передусім портрет. Чітко визначилися головні центри українського мистецтва та його самобутні риси» [Свенціцька, 1966, с. 5].

Володимир Овсійчук у своїй праці «Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору» дає наступну характеристику мистецтву, а особливо іконопису початку XVII ст. таку характеристику: «У малярстві кінець XVII ст. не ставить межу перед XVIII ст., бо бароковий період ще не вичерпав стильових засад, все ж переміни відчуваються у ставленні до кольору, і не тільки в живописі видатних майстрів. Ці переміни зачепили естетичні смаки, що виявилось у побуті, оформленні житла й одягу, незважаючи на особливо несприятливі для розвитку мистецтва часи. У барві відчутно зазвучала невідома раніше енергійна сила, що жила безпосередньо з джерел широкого суспільного життя. Визначальними були такі чинники, що лежали в основі української барокової культури: це вир політичної і релігійної боротьби, в якому задіялись найширші верстви суспільства. Пафосом цієї боротьби пронизані твори літератури та образотворчого мистецтва» [Овсійчук, 1996, с. 398].

Українське середньовічне малярство розвивалося в умовах довготривалої боротьби українського народу за своє соціальне й національне визволення. В XVII ст. внаслідок посилення нестерпного гніту, ця боротьба набирає

надзвичайно різноманітних форм та вияві і нарешті перетворюється в могутню стихію всенародного повстання, яке під проводом Богдана Хмельницького своїми перемогами завдало нищівних удар загарбницькій руці Польщі. На початку XVII ст. пробуджується до нового творчого життя. Освітня діяльність Богоявленського братства на Подолі, заснування школи, згодом перетворення у вищий навчальний заклад, який дістав назву Києво-Могилянської колегії, заснування Києво-Печерської друкарні, відбудова пам'ятників давнини та будівництво нових. Тут працюють видатні митці всіх видів і жанрів, діють іконописні майстерні Києво-Печерської лаври. Але про діяльність цих майстерень в першій половині XVII ст. немає жодних конкретних відомостей. Про рівень і характер їх малярської продукції можна судити в основному тільки посередньо на підставі графічної творчості майстрів [Свенціцька, 1966, с. 11].

Про це описує Дмитро Степовик у своїй праці «Українська графіка XVI – XVIII століть», який характеризує бароко «як одне із слов'янських відгалужень світового бароко – воно мало особливе значення для розвитку реалістичних тенденцій, тому що стимулювало формування у творах образу правдивого середовища, виробляло погляд на світ як на вічний рух, створювало передумови для зближення в далекій перспективі мистецтва з побутом людини» [Степовик, 1982, с. 59].

Також можна судити про мистецтво цього періоду ще з описів Павла Алепського, який в середині сторіччя дає дуже яскраву характеристику і високу оцінку мистецьким досягненням «козацьких малярів», підкреслюючи саме реалістичні тенденції їх творчості. Так описуючи Густинський Свято-Троїцький жіночий монастир, Павло Алепський підкреслює «яскравість фарб образів, використання світлотіні, малювання облич святих як людей європейських, а не близькосхідного походження. А також автор вказує на високу майстерність іконописця порівнюючи його з живописцями критськими греками» [Алепський Павел архид., 1897, с. 89].

Тож Віра Свінціцька пише що на протязі XVII ст. ікона поступово втрачає значення певного ієрархічно-містичного й абстрактного, далекого від

життя символу, набуваючи рис реалістичного, сповненого гуманізму зображення (чого немає в тодішньому Московському іконописному мистецтві). Урочиста умовність строго площинної композиції з ритмічним чергуванням форм, ліній і кольорових площин та більш або менш чіткої графічності поступається живописно-об'ємному трактуванню образів у плані звичайної картини з конкретними рисами сучасників у типажі та побутової обстановки в одязі, пейзажі [Свенціцька, 1966, с. 11].

Доктор мистецтвознавства Дмитро Степовик дає характеристику українській іконі і говорить що її особливість полягає в стильовій мінливості, стильовому різнобарв'ї. «В уважному придивлянні її творців до того, що, і як малюють на сході й заході, у Візантії й на Балканах, у Римі й Грузії, у Московії й Польщі, у Литві й Білорусі. І це не означає, що наші творці священних образів брали щось зо всіх цих сторін, що оточували давню Русь-Україну й оточують її тепер. Придивлялися до чужого, але не забували свого. А своє – це вишуканий стиль української народної творчості й українського народного образотворчого та декоративного мистецтва» [Степовик, 2011, с. 206].

В орбіту живопису входили глибші пізнання людини, нові враження від природи, потреба у фіксації історичних подій та суспільних явищ, що внесло помітні корективи в пластичні засоби. Дивовижної барвистості набрала палітра. Однак про це судити можна лише з невеликої частини того, що було створено. Непересічні іконостаси багатьох храмів, «грандіозні живописні комплекси ... Миколаївського військового собору, побудованого в 1694 р., Кирилівської церкви, Спасо-Межигірського монастиря втрачені зовсім недослідженими» [Жолтковський, 1988, с. 66].

Така сумна доля спіткала іконостаси с. Бездрик біля м. Суми (давніше в Успенському монастирі м. Суми), Миколаївського собору м. Ніжина та ряд ін. [Овсійчук, 1996, с. 400].

«Лева частка неповторних особливостей української ікони походить від народного розуміння прекрасного. В думках українця ніколи не було, що Господь Ісус Христос, свята Богородиця Діва Марія, наші національні

християнські канонізовані святі, починаючи від рівноапостольних Ольги, Володимира, від святих Антонія, Феодосія й інших чудотворців Києво-Печерських, – що вони не прекрасні духовно й тілесно. Тому й не прижився в українському церковному малярстві стиль візантинізму, де тілесна природа святих відходила на задній план, схематизувалася. Українець і українка не розуміли, в чому сенс розділення духовної краси з тілесною? І тут віра наших людей дивним чином збігалася з Біблією, де ніколи не зазначалося, що той чи той святий мав невиразний лик, був поганий назовні, а навпаки: в багатьох місцях Священного Писання зазначається краса людей, близьких до Бога й улюблених Богом» [Степовик, 2011, с. 206].

Та обставина, що українські церковні архітектори й наші іконописці не наслідували і не наслідують сьогодні московських, новгородських, суздальських, ростовських, ярославських та інших російських зразків, – вона свідчить про відрубність українського мистецтва від російського. В українців європейська, а не мексесько-азійська чи угро-фінська естетика і ментальність. І цього факту не змінили ні трьохсотлітня підлеглість України московському тоталітаризмові, ані 70-річна советська русифікація України: давнє, глибоке й істинне не піддається асиміляції бруталним, неоригінальним і еклектичним. Що це не тільки наша, українська позиція й думка, свідчать численні висловлювання чужинців, які бачили українське й російське і, як правило, позитивно оцінювали оригінальність, красу, тонкість, вишуканість українського [Степовик, 2011, с. 208].

Як класичний приклад, наводять думки православного сирійського диякона Павла Алеппського, який в середині XVII століття з подостатком надивився на Україну й на Московщину. Мабуть, виїжджаючи з Сирії, він і його батько патріарх Макарій однаково ставилися до країни козаків, як вони називали Україну, і до Московського царства. Але надивившись на тих і на сих, Павло пише про нас: «О, який це благословенний народ! І яка це благословенна країна! Церкви одна одної благоліпніші. Іконостаси, тябла (малі однарусні іконостаси) й ікони одні одних кращі й чудовіші». Далі він підкреслює різку

відмінність українських ікон від російських і навіть грецьких. А порівнюючи ніжні й солодкі мелодії українських пісень і церковних співів з московськими, сирієць Павло пише, що в московитів «спів іде без науки, як попало, і вони цим не переймаються: кращий голос у них – грубий, густий, басистий, що не приносить задоволення слухачеві» [Степовик, 2011, с. 208].

Архідеякон Павло Алеппський, який був сином Антіохійського Патріарха Макарія, подорожуючи Україною в середині XVII ст. був здивований новій церковній архітектурі та новим іконам, постійно наголошував у своїх записах, що йому здавалося, ніби Богородиці на українських іконах ворухать устами, неначе розмовляють, а складки мафорія, мов оксамитові, спадають додолю [Алеппский Павел архид., 1897, с. 41].

Записуючи свої враження від образу Діви Марії з церкви міста Василькова, що біля Києва, Павло Алеппський підкреслив ілюзію руху в композиції постаті, і в контрастах освітлення, у виразі лику й трактуванні одягу [Алеппский Павел архид., 1897, с. 88-89].

За його описами можна розпізнати риси стилю бароко в іконі: жвавність постатей, готовність її до розмови з глядачем, психологічну насиченість образу. Це й переливання, «ворушіння» тканини – натяк на те, що складки не прямовисні й не площинно-лінійні, а об'ємні, вибагливо зібрані, з ясним гребенем і затіненим дном.

Таких висловлювань і протиставлень від Середньовіччя й донині можна зібрати чимало. Таким прикладом для нас є французький письменник маркіз Астольф де Кюстін (XIX століття), який писав: «Цей народ – «геній карикатуриста». Засвоюючи – чи краще крадучи – якусь чужу ідею, він завжди її окарікатурує до невпізнання. До невпізнання окарікували москалі грецьку віру, отриману з Києва (не з Візантії), спотворивши її своїм шаманським духом, окарікували нібито присвоєну москалям Петром I західну культуру. Єдино, що вони засвоїли – в усім своїм житті, – це традиції Орди, яка колись тривала триста літ під ярмом. Перемішані з фінами, чужі нашому Києву, радимичі й в'ятичі, предки москалів, відчули в тих традиціях Орди

щось рідне... Ось чому, в своїй книзі, той дух московського народу спостерігав Кюстін і в царях, і в дворянстві московським, і в мужиках» [Астольф де Кюстін, 2009, с. 7].

Так, завершуючи свою книгу «Правда про Росію» Астольф де Кюстін (XIX століття) писав: «Якщо ваші діти надумують нарікати на Францію, прошу вас, скористайтеся моїм рецептом, скажіть їм: «Їдьте в Росію!» Така подорож корисна для будь-якого європейця. Кожен, хто близько познайомиться з царською Росією, буде радий жити в якій завгодно країні. Завжди корисно знати, що існує на світі держава, в якій щастя немислиме, бо за самою своєю природою людина не може бути щасливою без свободи» [Астольф де Кюстін, 2009, с. 241].

З іконостасів та ікон пишного бароко збереглося мало пам'яток. Більшість знищена тими, хто ненавидів український стиль ікон – предстоятелями, єпископами, священиками РПЦ у XIX ст., коли вони повністю взяли контроль над Українською православною церквою (Київською митрополією). Донищували безцінні пам'ятки комунобільшовики й атеїсти вже у XX ст. Тільки поодинокі ікони з цих величезних, пишних іконостасів удалося врятувати працівникам музеїв, ученим, зокрема, фундаторові нинішньої збірки ікон Національного музею українського образотворчого мистецтва в Києві академікові Миколі Біляшівському. Але, навіть, ці залишки (масштабністю композиції, колоритом, декоративністю, майстерністю малярства) свідчать про особливий світ української барокової ікони, даючи можливість з фрагментів реставрувати в уяві цілість [Степовик, 2007, с. 153-154].

З другої половини XVIII ст. у пишне бароко церковного малярства Наддніпрянської та Лівобережної України влітаються елементи нових стилів, що набирали силу, – рококо й класицизму. Бароко втрачало чистоту за таким же «сценарієм», як візантинізм на зламі XV-XVI ст. і ренесанс на зламі XVI-XVII ст. і в першій половині XVII ст., – тобто поступовим, «дифузним» переходом до наступного мистецького стилю, розчиненням в ньому і зрощенням із ним. Тому світові мистецькі стилі в українському іконописі

одержали не тільки оригінальну інтерпретацію, а й оригінальний механізм переходів, змін. Від кожного попереднього стилю щось залишалося в кожному наступному. Це забезпечувало сталість традиції, що йшла від великого мистецтва середньовічної України – Київської Русі, – але одночасно виключало стильовий застій, консервативне повторення нав'язаних візантійських еталонів форми в іконі [Степовик, 2007, с. 154].

На протязі XVII ст. українська ікона поступово втрачає значення певного ієрархічно-містичного й абстрактного, далекого від життя символу та набуваючи реалістичних рис, які сповнені гуманізму (чого немає в тодішньому Московському іконописному мистецтві). Урочиста умовність строго площинної композиції з ритмічним чергуванням форм, ліній і кольорових площин та більш або менш чіткої графічності поступається живописно-об'ємному трактуванню образів у плані звичайної картини з конкретними рисами сучасників у типажі та побутової обстановки в одязі, пейзажі.

Особливість української ікони полягає в стильовій мінливості та стильовому різнобарв'ї, святі на іконах зодягнені в українське вбрання, пейзаж наповнений українським колоритом. Також немало важливою рисою є портретне, тобто реалістичне зображення святих, жвавість постатей, готовність їх до розмови з глядачем, психологічну насиченість образу.

Як підкреслює Павло Алепський українській іконі притаманні яскравість фарб образів, використання світлотіні, малювання облич святих як людей європейських, а не близькосхідного походження. А також автор вказує на високу майстерність вказує на високу майстерність іконописців порівнюючи їх з живописцями критськими греками.

ВИСНОВКИ

Серед естетичних рис, які притаманні українському іконопису XVII – XVIII століть, можна виділити: появу ефектів особистості в іконічному зображенні; властивість ікони ніби звертатись до глядача (ніби ікона «говорить»); появу живописності як виразності форми, яка сама, поза презентацією релігійного сенсу, впливає на почуття.

На іконах XVII – XVIII століть ми зустрічаємо дійсно людський погляд, а на обличчях (на ликах святих) спостерігаємо гаму емоцій: ніжність і невлومی суворість, замріяність і співчуття, умиротворення, розчуленість, піднесеність, тугу і щирі радість, чого бракує московським зразкам, які взагалі без емоційні. Ці ікони (українські) не здатні викликати страх, відчуття приниженості, їх настрій гуманний та часто довірливо-інтимний.

Простір зображення стає складним цілим з відносно самодостатніми елементами. Ікони буквально «наповнюються» різними людськими та божественними особами, при тому кожен персонаж має індивідуальний вираз обличчя і позу. Така нова іконографія урівнює людину й «образ» у доступному спілкуванні, стає можливим звичайне співчуття. В іконописі бароко відбувається переосмислення тілесного як об'єкта та прийому живописного зображення. Архідеякон Павло Алеппський високо оцінив майстерність українських ікон ще у XVII столітті, а також вказує на високу майстерність іконописців порівнюючи їх з живописцями критськими греками.

Козацькі іконописці, дотримуючись візантійського канону, створили свою іконографію та символіку, де головним іконографічним типом стає образ Богородиці «Покрови».

Поставлені завдання були вирішено і дано відповідь у розділах роботи. Перше питання «ренесансно-бароковий синтез в українському іконописі (перша половина XVII століття)» було проаналізоване. Аналіз мистецьких творів даного періоду дає можливість побачити що на Україні обидва стилі ренесансу та бароко добре використовуються в одному творі на принципі взаємодоповнення та симфонії. Подекуди одні ближчі до ренесансного стилю,

інші – до барокового. На початку XVII століття помічається переважання ренесансних форм, приклад П'ятницького іконостасу у Львові. Пізніше, до прикладу Успенський іконостас у Львові, а особливо іконостас Святого Духа в Рогатині, вже чітко помітне переважання барокових форм. Найяскравішими прикладами стильового синтезу в іконописі можна з упевненістю назвати двох майстрів: Сеньковича, який є майстром ренесансного стилю, хоча зробив перші кроки до бароко; Петранховича, який вже впевнено крокував до стильових барокових засобів. Це прослідковується у іконах Успенської церкви – плавність та м'якість переходу від одного стилю до іншого.

Підсумовуючи дослідження причини зародження стилю українського бароко в іконописі, ми з упевненістю можемо стверджувати що джерела українського барокового стилю прийшли в Україну, як зазначають дослідники, на самому початку XVII століття безпосередньо з Італії через барокових митців архітектури та живопису, що вже працювали в Києві (Себастьяно Брачі) і в Західній Україні. Зокрема живописці Юрій Шимонович та Мартіно Альтомонте (німець за походженням) у Жовкві та Львові сприяли збагаченню художнього процесу, але жодною мірою не порушували своєрідності й самобутності українського живопису. Крім італійців заносили форми бароко на український ґрунт також і німці, як зазначає дослідник Дмитро Антонович.

На становлення бароко в Україні також вплинула національно-визвольна боротьба що нагтовхнула тодішніх політичних діячів, які прагнули до красивого, запросили з Італії майстрів до України, також демократичні сили міста і села, контрреформація зі шляхтою й зміцнена нова соціальна верства в особі козацької старшини. Позиція цих соціальних сил відбилася на двох напрямках бароко: аристократичній і народній, які нерідко між собою взаємодіяли. І хоча барокове мистецтво з'явилося на Україні зі значним запізненням порівняно з мистецтвом Західної Європи, та все таки в український живопис європейські досягнення були принесені зі столиці художнього життя Європи – Риму в найкращому стильовому вираженні вихованцями академії св. Луки що в Римі – Ю. Шиминовичем та М. Альтомонте.

Третє завдання «зробити обґрунтовані висновки щодо ролі західноукраїнських іконописців (Миколи Петраховича, Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Іллі Бродлакович-Вишенського) у культурному житті України» було обґрунтоване в третьому розділі даної роботи.

Що ж до ролі іконописця Миколи Петраховича у культурному житті України слід зауважити що творчий доробок іконописця займає високу цінність у нашій історії. В його іконах помітне творче засвоєння досягнень тогочасного західноєвропейського мистецтва, це можна прослідкувати в Грибовицькому іконостасі (1638), який є одним з перших на Україні найраніше датований класичних зразків барокового іконописного мистецтва. В цьому іконостасі ми можемо прослідкувати ренесансно-бароковий синтез. Це підкреслює унікальність цього іконостасу.

Микола Петрахович фактично першим в українському мистецтві дозволив собі порушити традиційну манеру іконопису живописними прийомами, що більше притаманні маньєризмові тобто штучності. Іконописець суттєво переосмислює гравюру, сухий штрих замінюється на живописне трактування складок та одягу. Його живописній манері притаманна експресія, тобто емоційність, він фактично малює кольором (що характерне для його живописної манери), що надає образу своєрідної містичності. Тож проаналізувавши творчу спадщину Петраховича доходимо до висновків що його внесок у раннє бароко є неоціненним.

Іван Руткович є видатним майстром іконопису епохи Українського бароко. В його творчій спадщині присутня життєвість ликів, реальна конкретність зображення, тяжіння до реалізму що просякнутий багатим колоритом та яскравістю фарб. Варто лишень згадати ікони «Архангел Гавриїл» [Додаток 38], «Пророк Веремій» [Додаток 39] з с. Скваряво-Нової та ікона «архангел Михаїл» [Додаток 14] з с. Воля Висоцької (1688) в яких митець проявив себе як вправний портретист.

Не підлягає сумніву, що творчість І. Рутковича є однією з найбільш яскравих сторінок історії становлення української культури бароко, яка

закликає і сучасних іконописців до творчих пошуків у плані створення монументальних образів, які будуть здатні представляти нашу культурну українську епоху крізь століття.

Йов Кондзелевич є українським Рафаелем у рясі ієромонаха. Недарма дослідники-мистецтвознавці називають його українським Рафаелем (зокрема Тарас Откович), оскільки в його творчому доробку ми бачимо яскраву індивідуальну мистецьку манеру, що забезпечує його творчій спадщині осібне місце в історії нашої культури. Як художник він виростає з потужної течії українського національного мистецтва, збагаченої взаємними контактами з іншими країнами, звичайно, в його іконах можна зауважити окремі штрихи регіонального малярства Волині, окремі впливи київської мистецької традиції. Але усе це Кондзелевичем творчо переосмислено і все це не заступає виразної своєрідності його прийомів малювання та ідейно-естетичних позицій.

Ілля Бродлакович-Вишенський є видатним галицький та закарпатський художником XVII ст. Тож варто зауважити що творчість Іллі Бродлаковича, як і всіх малярів Судової Вишні, є помітним явищем в українському мистецтві XVII – середини XVIII ст. Майстри відіграли величезну роль у встановленні нової малярської системи сакрального живопису у XVII ст. Ними було переосмислено візантійську та західноєвропейську спадщину, і на базі могутньої української культури та традиції в сакральному мистецтві створено іконопис, який відповідав релігійним і філософським вимогам нової епохи.

Що ж стосується до четвертого завдання – було охарактеризовано іконопис стилю бароко на українських землях Наддніпрянщини. Запустілому Києву, який був провінційним майже три століття після монголо-татарської навали, у другій половині XVII ст. повертають колишню славу духовної околиці України провідні ієрархи, зокрема митрополит Петро Могила, та політичні діячі – гетьмани Петро Конашевич-Сагайдачний й Богдан Хмельницький. Завдяки їхній діяльності відбувається поживлення культурно-мистецького життя в Києво-Печерській лаврі, Братському монастирі на Подолі та Києво-Могилянському колегіумі.

В Наддніпрянській Україні ікони «Покрови» набули поширення після закінчення україно-визвольної боротьби 1648 – 1654 років, після чого Київ у царині іконопису швидко переходить до стилю бароко. Оскільки всі інші духовно-культурні осередки по обох берегах Дніпра рівнялися знову на Київ, як і в добу княжої державності, то київський стиль бароко поширюється на всю Наддніпрянщину.

Цим іконам притаманний вияв патріотизму, та національної ідентичності. Сюжет, яких є переконливим свідченням того, що мистецтво іконопису не стояло осторонь історичних та політичних подій доби.

Стосовно п'ятого завдання «прослідкувати значення для культурного і духовного життя України Києво-Печерської іконописної школи» з упевненістю можемо стверджувати що іконописна майстерня Києво-Печерської лаври мала неабияке значення для культурного і духовного життя України, оскільки ми знаємо що в іконописній школі навчалися не тільки жителі Правобережної України, а й вихідці регіонів Лівобережної України, Волині та Білорусі. Отже можна з упевненістю заявити що іконописна майстерня Києво-Печерської лаври була основним передуючим осередком де відбувалося навчання іконопису. Навчання в ній було не «народне» а професійне, яке відбувалося по спеціальних програмах, та учнівських роботах – так званих «кожбушках». Також варто зауважити що копіювання кращих зразків творів українських та західноєвропейських митців стали головними у навчальному процесі, що давало неабиякий результат у розвитку майбутніх майстрів, які наслідували західноєвропейських майстрів, це давало поштовх до формування в них справжнього естетичного смаку.

Шосте завдання – «на базі попередніх досліджень проаналізувати та визначити особливості естетичних рис українського іконопису на фоні російського» було вирішене у п'ятому розділі.

Варто окреслити що з настанням XVII ст. українська ікона поступово втрачає значення певного ієрархічно-містичного й абстрактного, далекого від життя символу та набуваючи реалістичних рис, які сповнені гуманізму (чого

немає в тодішньому Московському іконописному мистецтві). Урочиста умовність строго площинної композиції з ритмічним чергуванням форм, ліній і кольорових площин та більш або менш чіткої графічності поступається живописно-об'ємному трактуванню образів у плані звичайної картини з конкретними рисами сучасників у типажі та побутової обстановки в одязі, пейзажі.

Особливість української ікони полягає в стильовій мінливості та стильовому різнобарв'ї, святі на іконах зодягнені в українське вбрання, пейзаж наповнений українським колоритом. Також немало важливою рисою є портретне, тобто реалістичне зображення святих, жвавість постатей, готовність їх до розмови з глядачем, психологічну насиченість образу.

Як підкреслює Павло Алепський українській іконі притаманні яскравість фарб образів, використання світлотіні, малювання облич святих як людей європейських, а не близькосхідного походження. А також автор вказує на високу майстерність іконописця порівнюючи його з живописцями критськими греками.

Російський іконопис у ці часи ще не відійшов від візантійського палеологівського стилю і на початку XVII ст. свідомими московітами – Висковатим, Владіміровим, віце-президентом Санкт-Петербурзької академії художеств князем Григорієм Гагаріним сприймався як тьмяно-похмурі ікони нібито візантійського стилю.

З приєднанням Київської митрополії до Московської церкви, український стиль нищився і витіснявся. Це призвело до того що на сьогоднішній день в українських церквах домінує російський стиль іконопису.

Варто зазначити що в Москві – як зазначає Дмитро Степовик – не було «ніякої школи мистецтва – ні вищої, ні середньої, ні початкової» [Степовик, 2016, с. 318] до відкриття в Петербурзі 1757 року Академії художеств, першим ректором якої став українець Антон Лосенко. Тому в Московії «писали ікони» дроворуби й бондарі й «старили» їх у димарях, щоб були чорні, а значить «древні».

Багато хто із свідомих українських дослідників, які не є прибічниками «Руского Міра» наводять кричущі негативні наслідки для українського бароко, які були заподіяні з боку російських ієрархів, які були виховані в іншій культурній традиції в XIX столітті приклали чимало зусиль, щоб замалювати церковні розписи по всій тій частині українських земель, що входили в Російську імперію. Тому з численних пам'яток українського бароко і ренесансу збереглося небагато. Також безбожна і богоборча кампанія радянської влади донизувала те що ще лишилося.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Джерела

1. Біблія. Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту. Переклад Патріарха Філарета (Денисенка) за Біблією рос. мовою, яка була перекладена з євр. та грец. мов у другій пол. XIX ст. (Синодальне видання Російського бібл. товариства. М., 2002). – К., 2004. – 1416 с.
2. Евагрий Схоластик. Церковная история. Книги I – VI / Пер. с греч., вступ. ст., комм., приложения и указатели И. В. Кривушина. – Изд. 2-е, исправ. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2010. – 672 с.
3. Евсевий Кесарийский. Церковная история / Ввод. ст., коммент., библиогр. список и указатели И. В. Кривушина. – Научное издание. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2013. – 544 с.
4. Іоан Дамаскин, преподобний. Точний виклад Православної віри / пер. на укр. мову аспірантів Київської православної богословської академії; під ред. Святійшого Патріарха Київського і всієї Руси-України Філарета; [автор вступ, ст. прот. Микола Щербань]. – К. Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2010. – 294 с.
5. Феодор Студит, прп. Творение: [в 3 т.] – М.: Сибирская благовонница, 2001. – Т. 2: Нравственно-аскетические творения. Догматическо-полемические творения. Слова. Литургико-канонические творения. – 864 с.
6. Книга правил святих апостолів, Вселенських і Помісних Соборів і святих Отців. – К.: Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2008. – 368 с.
7. Минея август, часть 2 – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – 432 с.
8. Тріодь Постова. – К.: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2002. – 695 с.

Література

9. Александрович В. Два документи до початків біографії Івана Рутковича / Володимир Александрович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том 227. Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – С. 372-378
10. Александрович В. Малярі у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI – XVII ст. / Володимир Александрович // Записки Наукового Товариства Імені Шевченка. – 1998. – Том 236. – С. 516-540
11. Александрович В. Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII століття / Володимир Александрович // Львів: місто – суспільство – культура. – Т. 3: збірн. наук. праць / за ред. Мудрого М. (Вісник Львівського університету. Серія істор. Спец. випуск). – Львів, 1999. – С. 44-116.
12. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в.в. Опыт историко-художественной классификации: [в 2-х т.] / Валентина Ивановна Антонова, Надежда Евгеньевна Мнева – Искусство, 1963. – Т. 2. – М.: Искусство, 1963. – 570 с.
13. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва / Дмитро Антонович. – Прага: Вид. Укр. Ун-ту, 1923. – 340 с.
14. Архієпископ Волоколамський Іларіон (Алфєєв) Таїнство віри: Вступ до православного богослів'я / Архієпископ Іларіон. – 1-е видання – Київ: АДЕФ-Україна, 2009. – 336 с.
15. Астольф де Кюстін. Правда про Росію: Подорожній щоденник – К.: Ярославів Вал, Український письменник, 2009. – 242 с.
16. Битинський М. Українське малярство / Микола Битинський – Торонто, 1970. – 24 с.
17. Білякович Л. Вплив західноєвропейських барокових тенденцій на формування української моди в XVII – XVIII ст. / Ліана Білякович //

- Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. – 2008. Вип. 8. – С. 191-199
18. Вельфлин Генрих. Ренессанс и барокко / пер. Е. Г. Лундберга под редакцией Е. Н. Козиной – Санкт-Петербург: «Азбука-классика», 2004. – 286 с.
 19. Вздорнов Г. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век / Герман Вздорнов. – Москва, 1986. – 384 с.
 20. Владимиров И. Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу Ушакову / Иосиф Владимиров // Древне-русское искусство. XVII век. – Москва, 1964. – С. 9 - 61
 21. Вселенський Патріарх Варфоломій. Віч-на-віч із Тайною. Православне християнство у сучасному світі / Пер. з англ. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. – 360 с.
 22. Галич Ілля, прот. Шанування ікон та його основи / прот. Ілля Галич. – Ужгород: «ЛОГОС», 1993. – 124 с.
 23. Гелитович М. Найдавніша відома ікона Іллі Бродлаковича / Марія Гелитови // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – Львів, 2009. – № 1–4(16–19) – С. 119-121
 24. Голубець М. Українське мистецтво : (вступ до історії) / Микола Голубець. – Львів; Київ : Накладом вид-ва «Шляхи», 1918. – 31 [2] с.
 25. Голубець Микола. Львів: Провідник по Львові / Голубець Микола – Львів: Червона калина, 1925. – 179 с., [21] арк. рекл. : іл.
 26. Гординський С. Українська ікона XII – XVIII сторіччя / Святослав Гординський. – Філадельфія : Провидіння, 1973. – 212 с.
 27. Грабарь И. История русского искусства: [у 6-ти т.] – М.: Издание И. Кнебель, – Том 1 – 1910. – 511 с.
 28. Грушевський М. Ілюстрована історія України / Михайло Грушевський – К.: Наукова Думка, 1992. – 544 с.

29. Давыденков О., прот. Догматическое богословие: Учебное пособие / Протоиерей Олег Давыденков. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. – 624 с.
30. Драган М. Українська декоративна різьба XVI – XVIII ст. / ред. Свенціцька В. І. — К. : Наукова думка, 1970. – С. 185.
31. Евдокимов П. Православие / Пер. с фр. (Серия «Современное богословие»). – М.: Издательство ББИ, 2012. – 500 с.
32. Енциклопедія історії України: [у 10-ти т.] / Редкол.: В.А. Смолій (голова), та ін. – К.: Наук. думка, 2003 – 2013. Т. 5: Кон-Кю. – 2008. – 568 с. : іл.
33. Енциклопедія історії України: [у 10-ти т.] / Редкол.: В.А. Смолій (голова), та ін. – К.: Наук. думка, 2003 – 2013. Т. 6: Ла-Мі. – 2009. – 784 с. : іл. – 1025
34. Енциклопедія історії України: [у 10-ти т.] / Редкол.: В.А. Смолій (голова), та ін. – К.: Наук. думка, 2003 – 2013. Т 8: Па - Прик. – 2011. – 520 с.: іл.
35. Енциклопедія історії України: [у 10-ти т.] / Редкол.: В.А. Смолій (голова), та ін. – К.: Наук. думка, 2003 – 2013. Т 3: Е-Й. – 2005. – 672с.
36. Енциклопедія українознавства: Словникова частина: [у 11 т.] / Гол. ред. В. Кубійович. – Париж – Нью-Йорк: Молоде життя, 1955 – 1995. Т. 1. – 1955 – С. 1-400
37. Енциклопедія українознавства: Словникова частина: [у 11 т.] / Гол. ред. В. Кубійович. – Париж – Нью-Йорк: Молоде життя, 1955 – 1995. Т. 4. – 1962 – С. 1205 - 1600
38. Жаборюк А. А. Бароко (доба, людина, стиль, художній світ): посіб. з іст. світової худ. культ. / Анатолій Андрійович Жаборюк. – Одеса : Астропринт, 2015. – 204 с.
39. Жаборюк А. Український живопис доби Середньовіччя / Анатолій Жаборюк – К.: Головне видавництво видавничого об'єднання «Вища школа», 1978. – 200 с.

40. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI — XVIII ст. / Павло Жолтовський — К.: Наук. думка, 1983. — 180 с.
41. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII — XVIII століть / Павло Жолтовський — К.: Наук. думка 1988. — С. 162
42. Зілінко Р. Іван Руткович. Жовківський іконостас. Короткий нарис з нагоди першої виставки ансамблю / Роман Зілінко // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. — Львів, 2009. — № 1–4 (16–19) — С. 147-152
43. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. / Истомин М. // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. — К., 1895. — кн. 9. — С. 65-75
44. История русской литературы X — XVII вв.: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, Я. С. Лурье и др.; Под ред. Д. С. Лихачева. — М.: Просвещение, 1979. — 462 с., ил.
45. История русского искусства: [у 13 томах]. Живопись XVII века / Главн. ред. Н. И. Ворпунова — М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. — Т. 4. — 697 с.
46. Історія українського мистецтва : [у 6-х томах] / Мистецтво другої половини XVII - XVIII століття / Ред. 3-го тому: П. Г. Юрченко (відпов. ред), П. М. Попов, П. М. Жолтовський. — К.: Академія наук УРСР, 1968. — Т. 3. — 439 ; іл.
47. Історія українського мистецтва: [в 6-ти томах] / АН Української РСР (К.). — К. : Українська радянська енциклопедія, 1966 — 1968. Т. 2 : Мистецтво XIV — першої половини XVII століття. — 1967. — 471 с. : іл.
48. Історія українського мистецтва: [у 5 томах]. Мистецтво другої половини XVI — XVIII століття / Голов. ред. Г. Скрипник. — К.: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2011. — Т. 3. — 1088 с.

49. Історія української культури / Під заг. ред. Івана Крип'якевича. – Львів : Вид. І. Тиктора, 1937 (Печатано в друк. Медицький-Тиктор). – 718 с.
50. Казаков П. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV–XVI веков / П. Казаков, Я. Лурье. – Москва, Ленинград, 1955 – 544 с.
51. Карамзин Н.М. История государства Российского : [В 12 т.] / Н.М. Карамзин. – Т. 1 – Тула : Приок. Кн. Изд-во, 1990. – 556 с.
52. Київський патріархат під омофором Святійшого Патріарха Філарета / [автор-упоряд. прот. Олександр Трофимлюк]. – К.: Видавниче управління УПЦ Київського Патріархату, 2016. – 240 с.
53. Клеман Оливье. Отблески света: Православное богословие красоты / Пер. с фр. (Серия «Современное богословие»). – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2004. – 100 с.
54. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький. – 2-е вид., доп. – Львів : Свічадо, 2002. – 184 с. : іл. – Бібліогр.: с.180 - 183.
55. Криволапов М. О. Панорама розвитку українського мистецтва у XV – XX століттях: художньо-стильовий аспект / Михайло Криволапов // Видавничий дім А+С. – 2006. – С. 21-53
56. Крип'якевич І. З історії міста Жовква // Записки Чина св. Василя Великого. – Т. 6. (Вип. 1-2) – Львів, 1935. – 474 с.
57. Кураев А. диак. Традиция, Догмат, Обряд. Апологетический очерк. – М.: Издательство Братства Святителя Тихона, 1995. – 416 с.
58. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы / Виктор Лазарев – М.: Наука, 1978. – 336 с.
59. Леонтьев К. Н. Восток, Россия и Славянство. Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872-1891) / Леонтьев Константин Николаевич. – М.: Республика, 1996. – 800 с.
60. Логвин Г.Н. Украинские Карпаты / Геннадий Логвин – М.: Искусство, 1973. – 192 с.

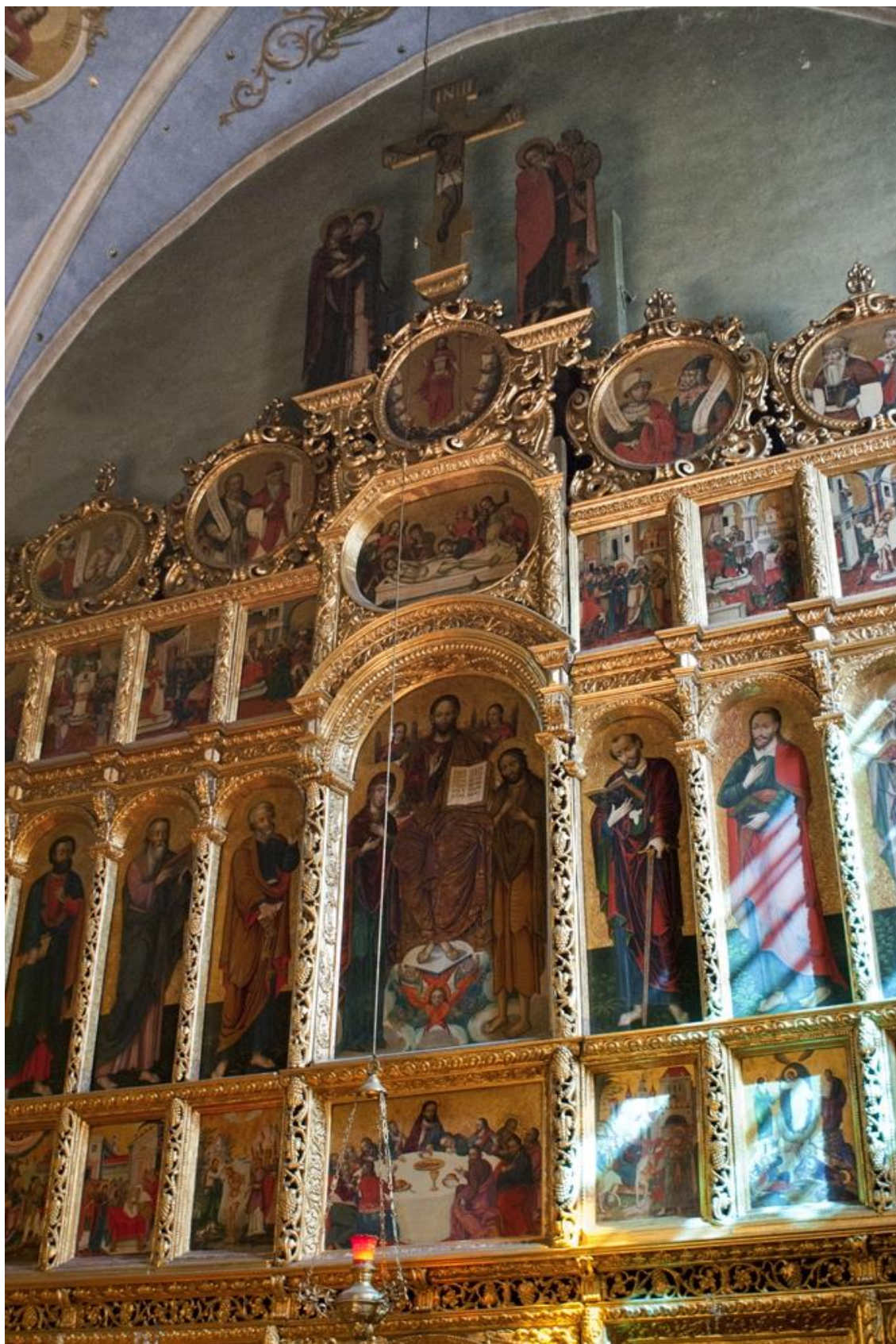
61. Мазур В. Художня манера майстрів-іконописців іконостаса Успенської церкви у Львові / Вікторія Павлівна Мазур // Українська академія мистецтва. – 2014. – Вип. 22. – С. 143-152
62. Майстренко-Вакуленко Ю. Матеріали і техніки рисунків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври / Ю. Майстренко-Вакуленко // Художня культура. Актуальні проблеми. – 2007. – Вип. 4. – С. 435-454
63. Марголіна І. Київська обитель Святого Кирила : монографія / І. Марголіна, В. Ульяновський. – К. : Либідь, 2005. – 352 с.
64. Мейендорф И., прот. Рим, Константинополь, Москва / Мейендорф Иоанн, протоиерей – М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет, 2006. – 316 с.
65. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича: визвольна боротьба українського народу в мистецтві 17 ст. / Міляєва Людмила – К.: Наукова думка, 1969 р. – 248 с., 114 іл.
66. Міляєва. Л. Переддень бароко // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. – Київ, 2000. – Вип. 1. – С. 27-48
67. Наливайко Д. Українське бароко: типологія і специфіка / Д. Наливайко // Українське бароко. – К. : Акта, 2004. – Т. 1. – С. 7-20.
68. Настольная книга священнослужителя: [у 8-ми т.] – Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2006. – Т. 4. – 860 с.
69. Овсійчук В. А. Оповідь про Ікону / В. Овсійчук, Д. Кравич. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 397 с.
70. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої пол. XVI першої половини XVII століття / Володимир Антонович Овсійчук. – Київ: Наукова думка, 1985. – 182 с.
71. Овсійчук В. Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. – Київ: Наукова думка, 1991. – 400 с.
72. Овсійчук В. Малярство бароко / Володимир Овсійчук // Українське мистецтво: навчальний посібник: у 3 час. – Ч. 3. – С. 91-100

73. Овсїйчук В. Ренесансне малярство / Володимир Овсїйчук // Українське мистецтво: навчальний посїбник: у 3 час. – Ч. 3. – С. 53-60
74. Овсїйчук В. Українське малярство Х – XVIII столїть. Проблеми кольору / Володимир Овсїйчук – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. – 480 с.
75. Овсїйчук В. Малярї перехїдної доби. Роздуми над творчїстю художникїв львівського Ренесансу Фдора Сеньковича та Миколи Петраховича / Володимир Овсїйчук // Записки Наукового товариства іменї Шевченка. — Том 227. Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – С. 88-108
76. Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа та його доба / Оглоблин Олександр Петрович // Записки Наукового Товариства Іменї Шевченка. – 1960. – Т. 170. – 409 с.
77. Откович Т. Перїодизації творчостї Йова Кондзелевича / Тарас Откович // Мистецтвознавство'08. – Львів: СКІМ, 2008. – С. 181-190.
78. Павел Алеппский (архидиакон). Путешествие антиохийскаго патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским (По рукописи Московскаго Главнаго Архива Министерства Иностраннх Дел) / Пер. с араб. Г. Муркоса: В 2 вып. – Вып. 2. От Днестра до Москвы. – М. : Унив. тип., 1897. – 202 с.
79. Пелех М. Збагачення іконографїчних тем і виражальних засобїв у складї іконостасу Успенської церкви у Львовї поч. XVII ст. / Мар'яна Пелех // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – Львів, 2009. – № 1–4 (16–19) – С. 105-114
80. Пророчий ярус іконостасу Успенської церкви у Львовї поч. XVII ст. (Грибовицький іконостас) / Мар'яна Пелех // Народознавчї зошити. – 2013. – № 1 (109). – С. 105-111
81. Рижова О. О. Іконопис Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX столїття: особливостї формування та розвитку стилю й іконографїї / О. О. Рижова // Культура і сучаснїсть. – 2014. – № 1. – С. 141-150

82. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Укр. малярство XIV – XVIII ст. у музейних колекціях Львова / Худож. Б. Р. Пікулицький. – Львів: Каменяр, 1990 – 72 с.
83. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / Віра Свенціцька – К.: Київська книжкова фабрика «Жовтень», 1966. – 156 с.
84. Свенціцька В. Словник жовківських майстрів живопису і різьби / Віра Свенціцька // Українське мистецтвознавство. – Вип. 1. – Київ, 1967. – С. 133-149
85. Сидор І., диякон. Причини та витоки Московського Патріархату 1589 року (спроба історико-богословського аналізу) / диякон Іван Сидор. – Монографія. – К.: Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2015. – 416 с.
86. Січинський В. Чужинці про Україну / Володимир Січинський. – Львів: Світ, 1991. – 92 с.
87. Скоп П. Естетичні особливості іконостаса Івана Рутковича церкви Архістратиґа Михаїла із села Скварява / Петро Скоп // Вісник Львівської Національної Академії Мистецтв. – 2010. – Вип. 21. – С. 155-165
88. Степовик Д. Богословія і філософія ікони / Дмитро Степовик // Український богослов. – 2003. – Випуск другий. – С. 69-91
89. Степовик Д. В. Історія української ікони X – XX століть / Дмитро Власович Степовик. – Київ: Либідь, 1996. – 440 с.; іл.
90. Степовик Д. Візантійський стиль і сучасне іконописне малярство / Дмитро Степовик // Труди Київської Духовної Академії. – 2016. – №16 (188). – С. 312-329
91. Степовик Д. Духовні та мистецькі виміри українських ікон стилю бароко / Дмитро Степовик // Труди Київської Духовної Академії. – 2011. – №7(7). – С. 172-205
92. Степовик Д. Іконопис козацької доби / Дмитро Власович Степовик // Ніжинська старовина. – 2007. – Вип. 5 (8) – С .151-154

93. Степовик Д. Українська ікона: унікальність, яка розвивається на основі мистецьких стилів / Дмитро Степовик // Труди Київської Духовної Академії. – 2011. – №7(7). – С. 206-211
94. Степовик Д.В. Іконологія й іконографія / Дмитро Степовик – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2010. – 320 с.
95. Степовик Д.В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко / Дмитро Степовик – Київ: Наукова думка, 1986. – 233 с.
96. Степовик Д.В. Українська графіка XVI – XVIII століть / Дмитро Степовик – К.: Наукова Думка, 1982. – 332 с.
97. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дерево-різьба сакральна й ужиткова / Богдан Тимків – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. – 208 с.
98. Українське бароко та європейський контекст / Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР, Ін-т мистецтв Польської АН ; редкол. О. К. Федорук (відп. ред.) [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1991. – 256 с.
99. Український портрет XVI-XVIII століть : каталог-альбом / Нац. худож. музей України; авт.-уклад.: Г. Белікова, Л. Членова. – 2-ге вид. – Хмельницький: Галерея ; Київ: Артания Нова, 2006. – 351 с. : іл.
100. Фаррар Ф.В. Життя Ісуса Христа / Вільям Фредерик Фаррар – К.: Преса України, 2008. – 816 с.
101. Церква Святого Духа в Рогатині. Альбом / Авт.-упоряд. В. І. Мельник.– К.: Мистецтво, 1991. – 144 с.: іл.
102. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.

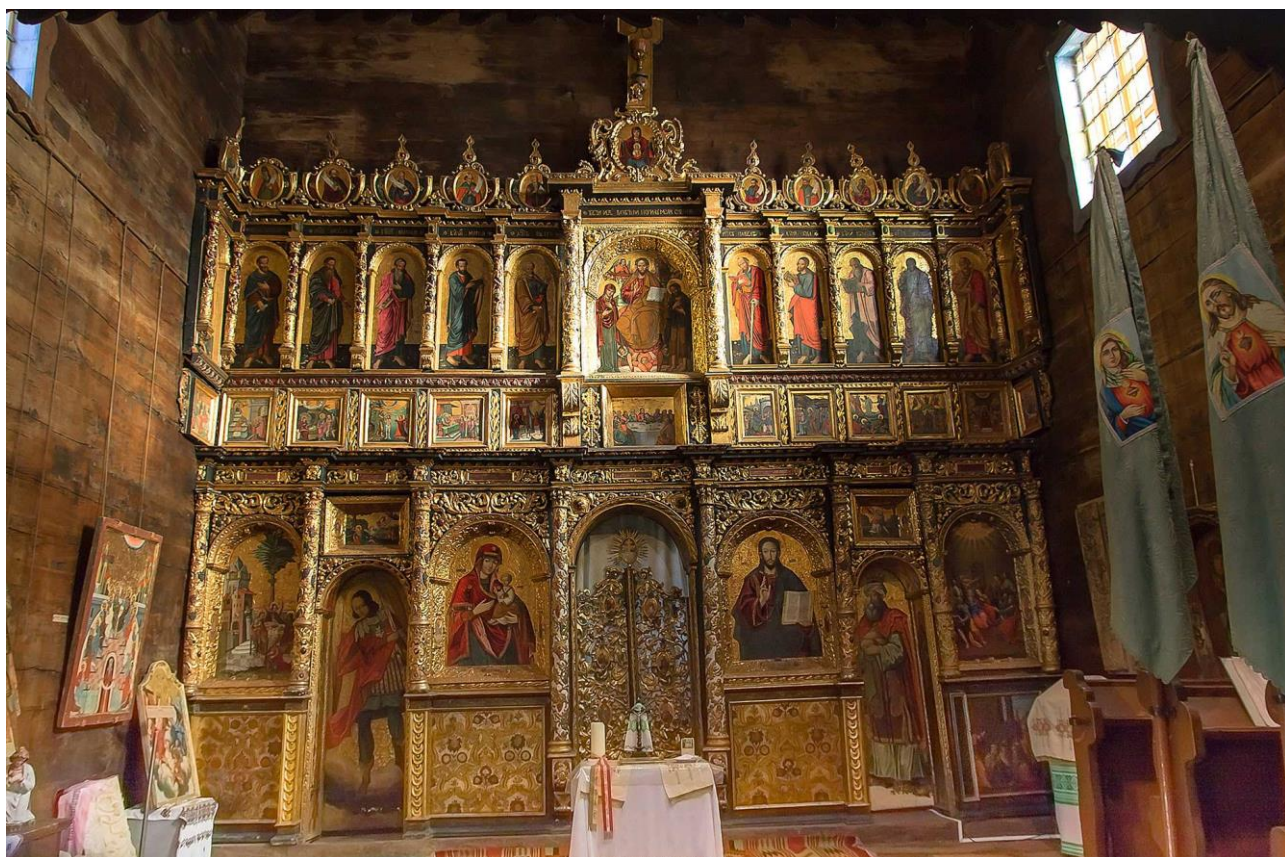
ДОДАТКИ



Додаток 1. П'ятницький іконостас у м. Львові



Додаток 2. Фрагмент Успенського іконостасу 1629 – 1638



Додаток 3. Святодухівський іконостас у Рогатині (м. Рогатин, Рогатинський р-н, Івано-Франківська область)



Додаток 4. Діва Марія з Ісусом та Святою Анною, 1660–1711. Шимонович-Семигиновський Юрій Елевтерій



Додаток 5. Грибовицький іконостас (1638) (Церква св. Кузьми і Дем'яна 1998 р. Жовківщина)



Додаток 6. Портрет Варвари Лангиш, близько 1635 р. Львівський історичний музей. Миколи Петраховича



КОРНЯКТ КОСТЯНТИН (1517 – 1603)



**Петрахнович-Мораховський
Микола (?)**

**ПОРТРЕТ КОСТЯНТИНА
КОРНЯКТА-СИНА. 1630-і рр.**



**Петрахнович-Мораховський
Микола (?)**

**ПОРТРЕТ ОЛЕКСАНДРА
КОРНЯКТА. 1630-і рр.**

Додаток 7. Портрети купця К. Корнякта та його синів Костянтина і Олександра. Микола Петрахнович



Додаток 8. Козьма (Косьма) і Дем'ян. Микола Петрахович



Додаток 9. Іконостас церкви Вознесіння Господнього (1680 – 1682 рр.). С.
Волиця-Деревлянська. І. Руткович



Додаток 10. Іконостас у с. Волі-Висоцькій (1688 – 1689). І. Рутковича

ІВАН РУТКОВИЧ
ЖОВКІВСЬКИЙ ІКОНОСТАС
(1697-1699)
реконструкція



Додаток 11. Іконостас із с. Скваряво-Нової (Жовківський іконостас, над яким художник працював у період з 1697 по 1699 роки). І. Руткович



Додаток 12. Ікона Різдо Марії, 1638 р. Успенський іконостас, церква св. Козьми і Даміана (село Великі Грибовичі). Петрахович-Мораховський



Додаток 13., ікони апостолів іконостасу церкви Архангела Михаїла, 1688 р. (в с. Воля Висоцька). І. Руткович



Додаток 14. Ікона архангел Михаїл, 1688 р. (с. Воля Висоцька). І. Руткович



Додаток 15. Богородчанський іконостас церкви Воздвиження чесного Хреста (Великий скит у с. Манява). Йов Кондзелевич



Додаток 16. Вознесіння Христове, 1705 р. (Великий скит у с. Манява). Йов Кондзелевич



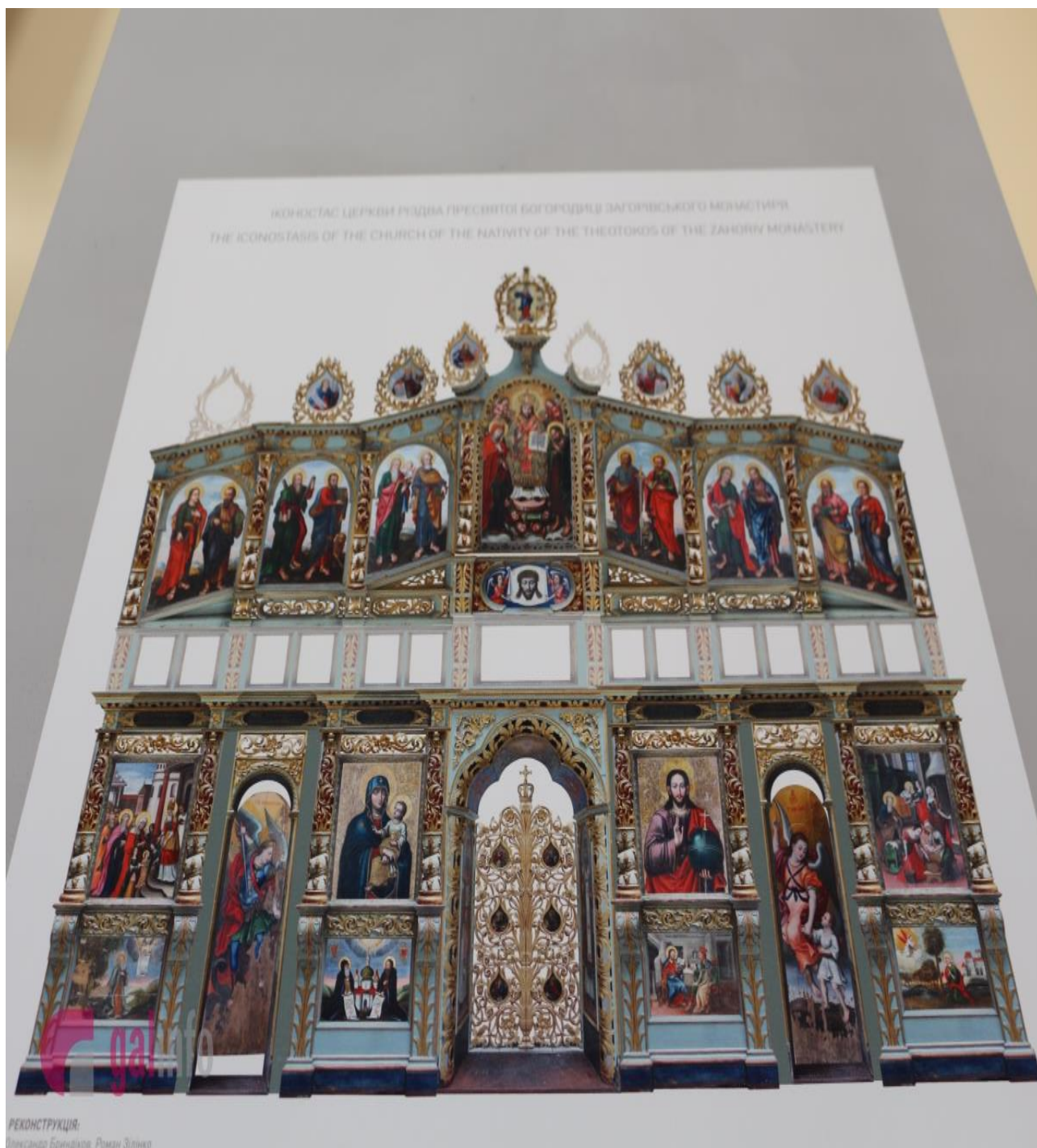
Додаток 17. Воздвиження Чесного Хреста. (Великий скит у с. Манява). Йов Кондзелевич



Додаток 18. Успіння Богородиці, іконостас Скиту Манявського до 1702 р. Йов Кондзелевич



Додаток 19. Таємна вечеря, іконостас Скиту Манявського до 1702 р. Йов Кондзелевич



Додаток 20. Загорський (Вощанський) іконостас, 1722 р. Йов Кондзелевич (макет)



Додаток 21. Народження Марії. Загорський (Вощанський) іконостас до 1722 р.
Йов Кондзелевич



Додаток 22. Архангел Михаїл, 1666 р. Ілля Бродлакович-Вишенський



Додаток 23. Святий Миколай, 1666 р. Ілля Бродлакович-Вишенський



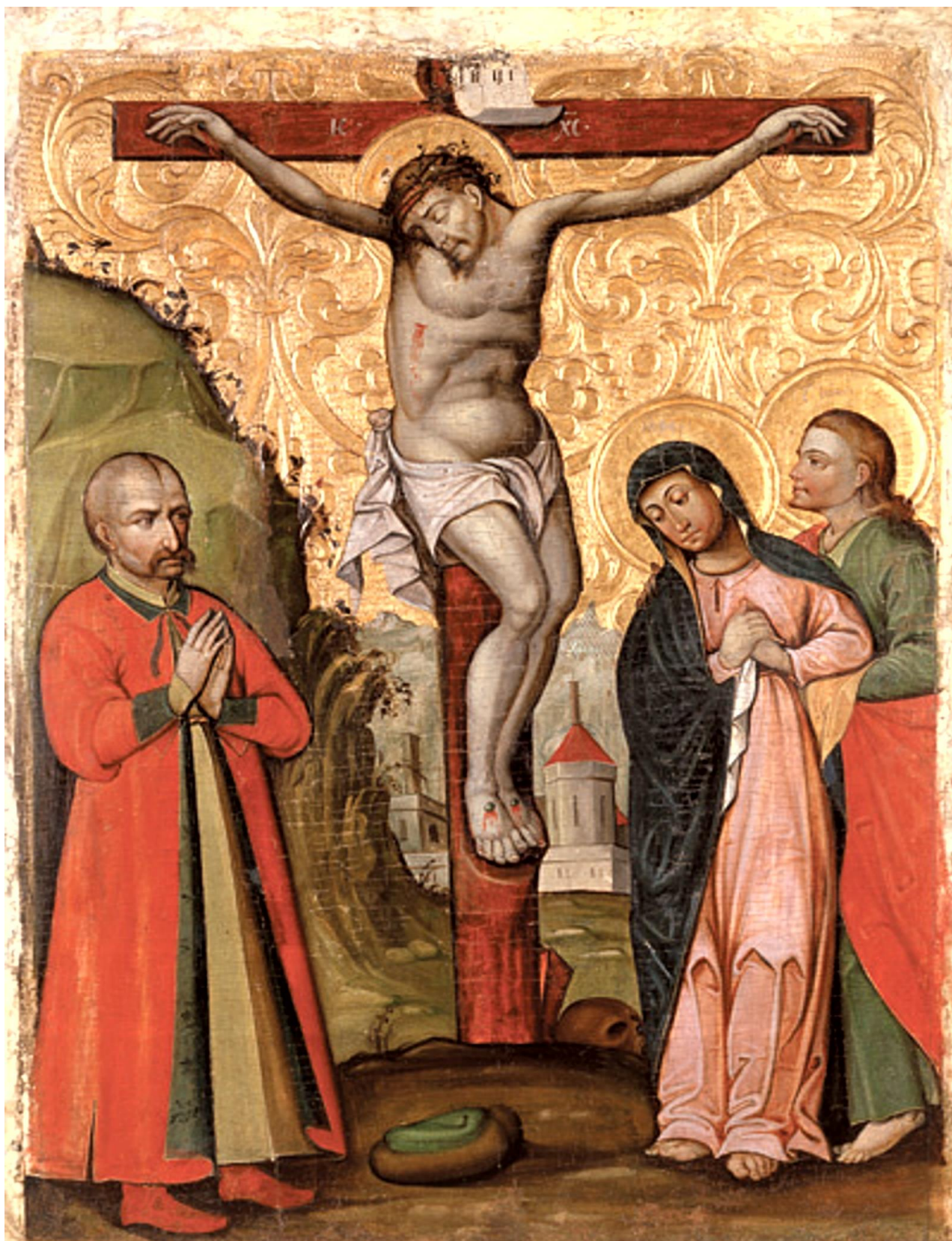
Додаток 24. Христос Вседержитель, XVII ст. Ілля Бродлакович-Вишенський



Додаток 25. Собор архангела Михаїла, XVII ст. Ілля Бродлакович-Вишенський



Додаток 26. Покрова Богородиці (з портретом гетьмана Богдана Хмельницького). 1-а пол. 18 ст. Походить з Покровської церкви с. Дешки Канівського повіту (тепер Богуславський р-н Київської обл.). НХМУ.



Додаток 27. Розп'яття. Ікона з Пирятина з портретом лубенського полковника Леонтія Свічки (1699) НХМУ.



Додаток 28. Іконостас Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці, 1723 – 1732





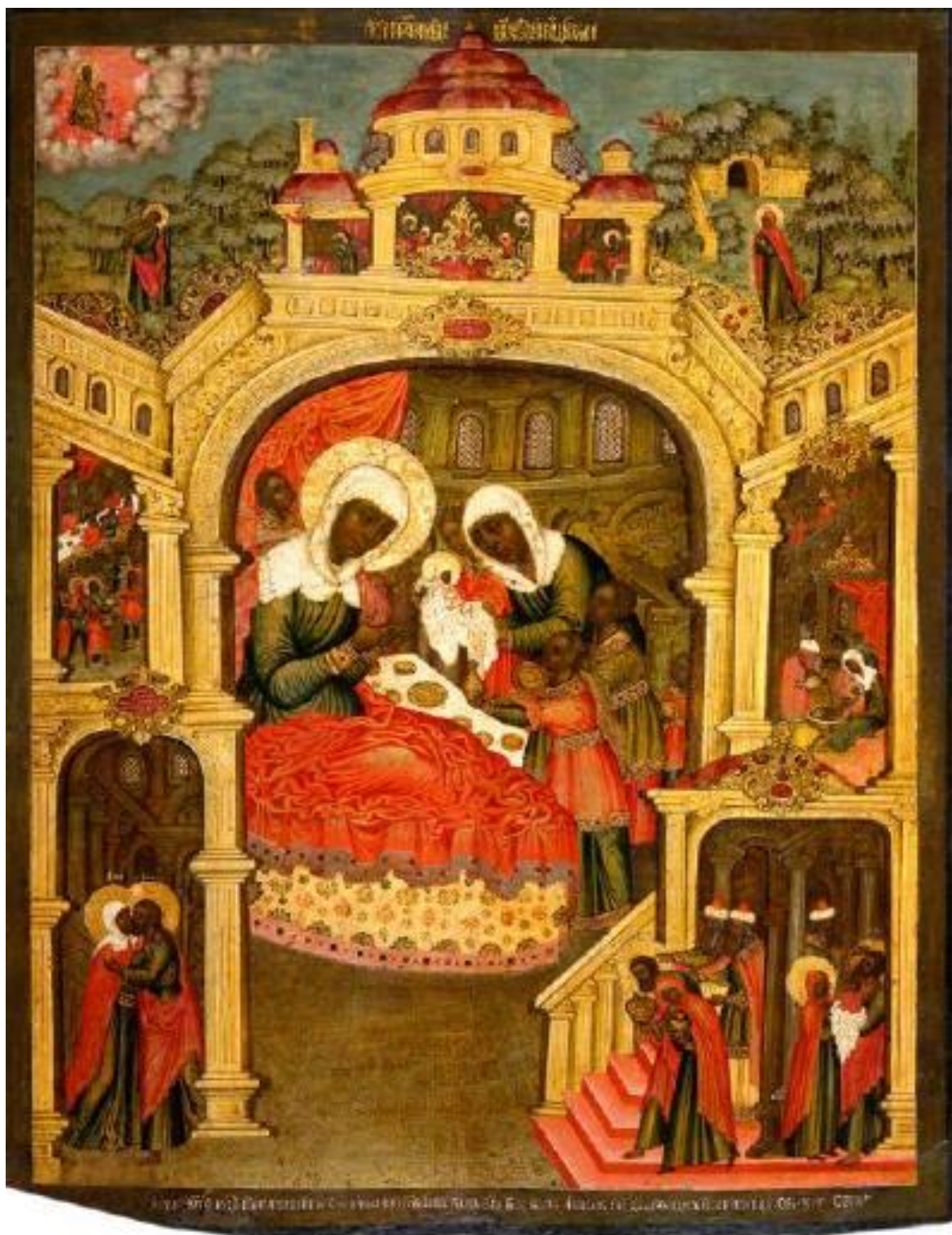
Додаток 29. Фрагменти стінопису Троїцької церкви



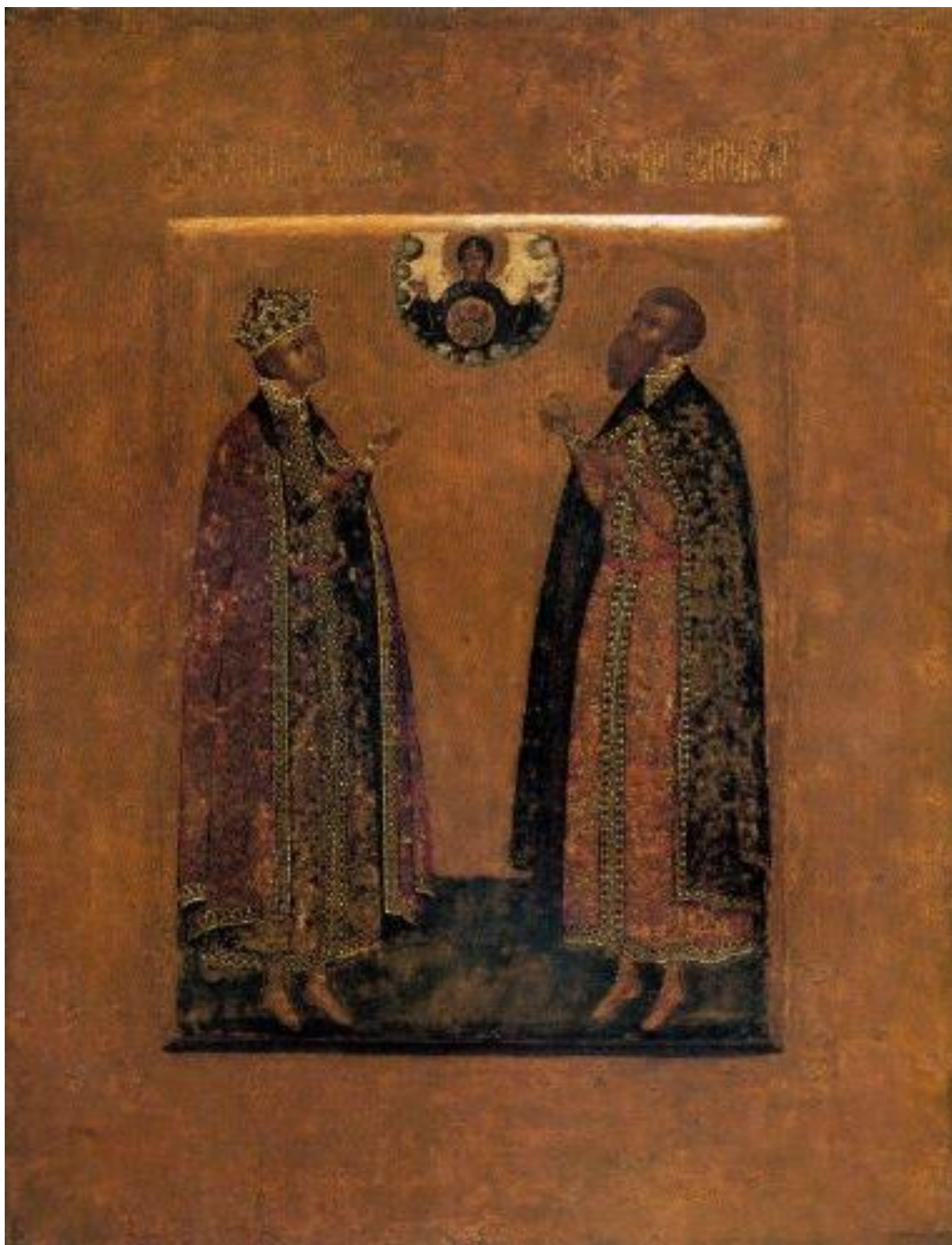
Додаток 30. «Архангел Михаил, попирающий диявола», 1676 р. Симон Ушаков



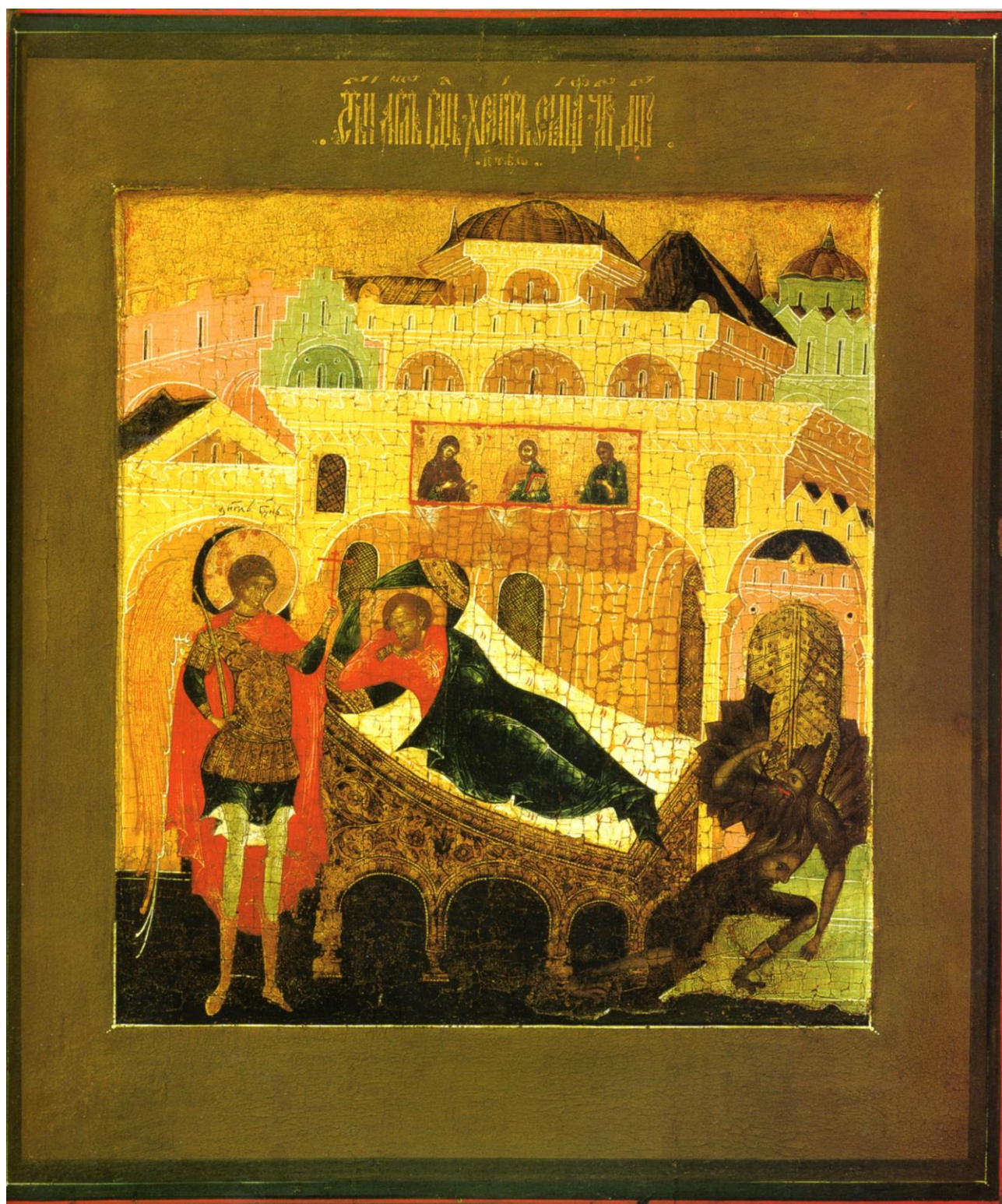
Додаток 31. Спас Нерукотворный, 1661 р. Третьковська галерея. Симон Ушаков.



Додаток 32. Різдво Богоматері, 1688. Центральний музей давньоруської культури і мистецтва ім. Андрія Рубльова, Москва. Федір Зубов



Додаток 33. Царевич Дмитро і князь Роман Углічський, 1-а пол. XVII століття.
Державний Російський музей, Санкт-Петербург. Прокопій Чірін



Додаток 34. Ангел оберігає сплячу людину душу і тіло, 1-а пол. XVII ст.
 Державний Російський музей, Санкт-Петербург. Никифор Савін



Додаток 35. Фрагмент ікони «Ангел оберігає сплячу людину душу і тіло», 1-а пол. XVII ст. Державний Російський музей, Санкт-Петербург. Никифор Савін



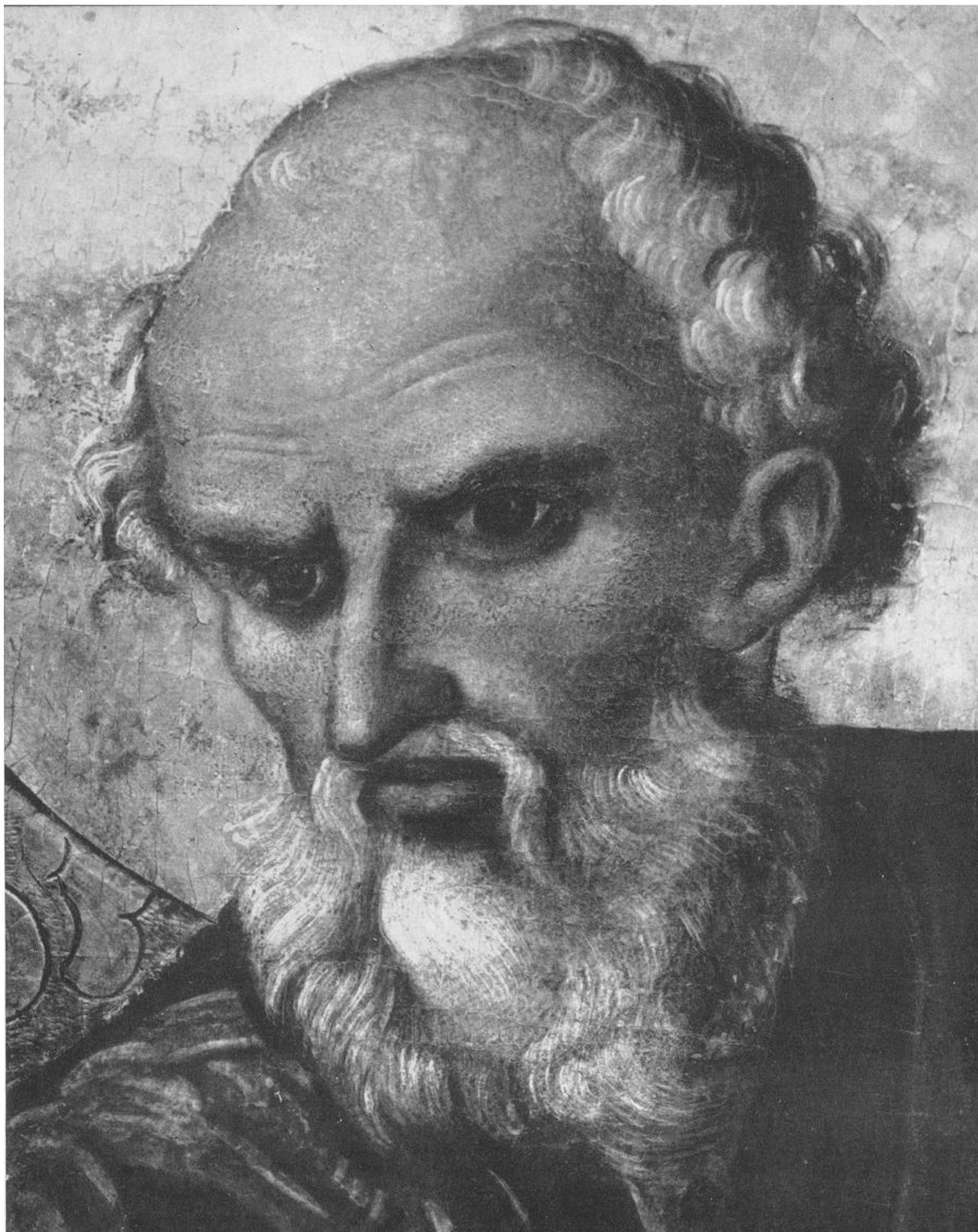
Додаток 36. Благовіщення (1614-1615). Історико-художній музей, Серпухов.
Назарій Істомін



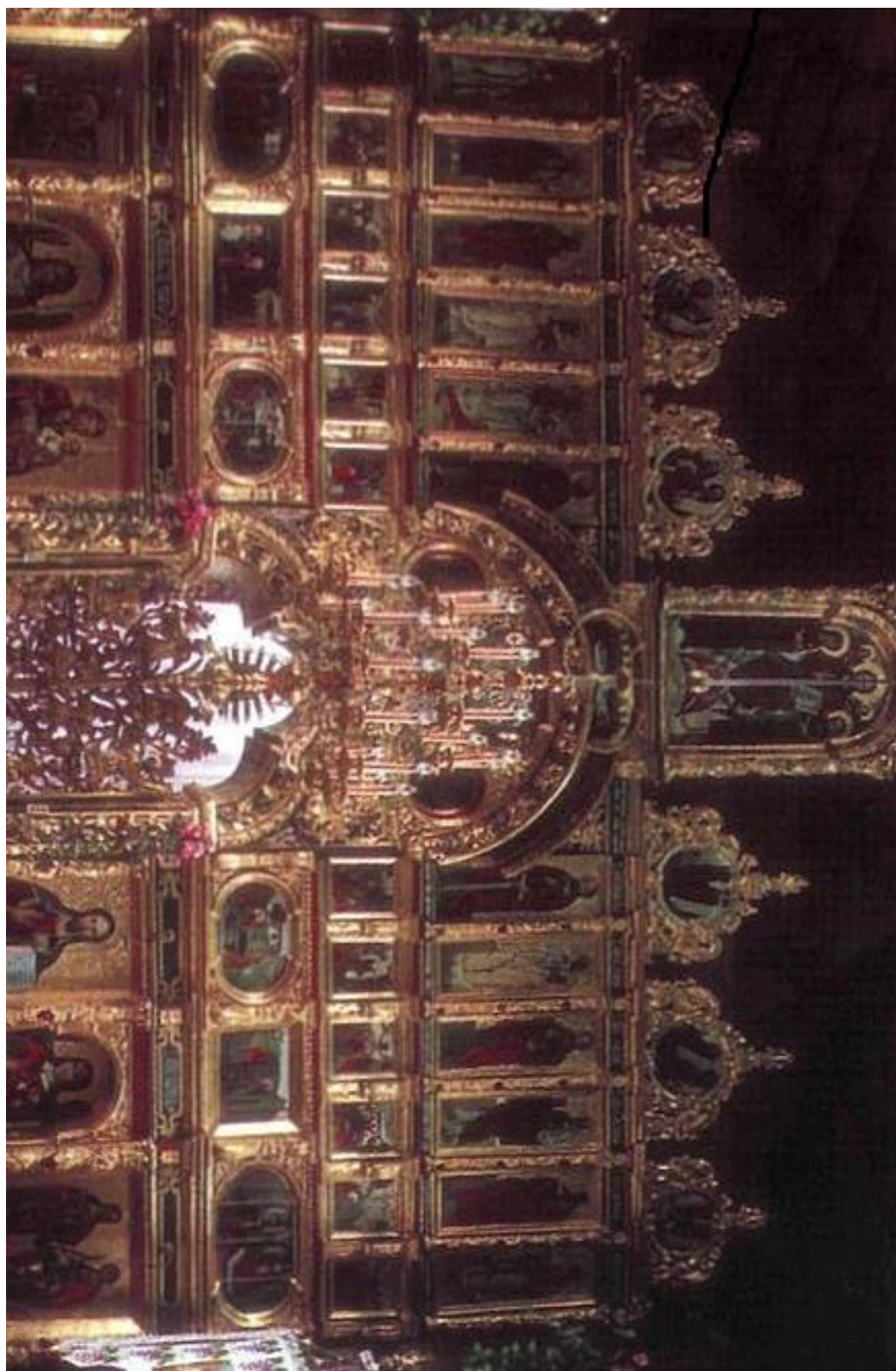
Додаток 37. Благовіщення (1614-1615). Історико-художній музей, Серпухов.
Назарій Істомін.



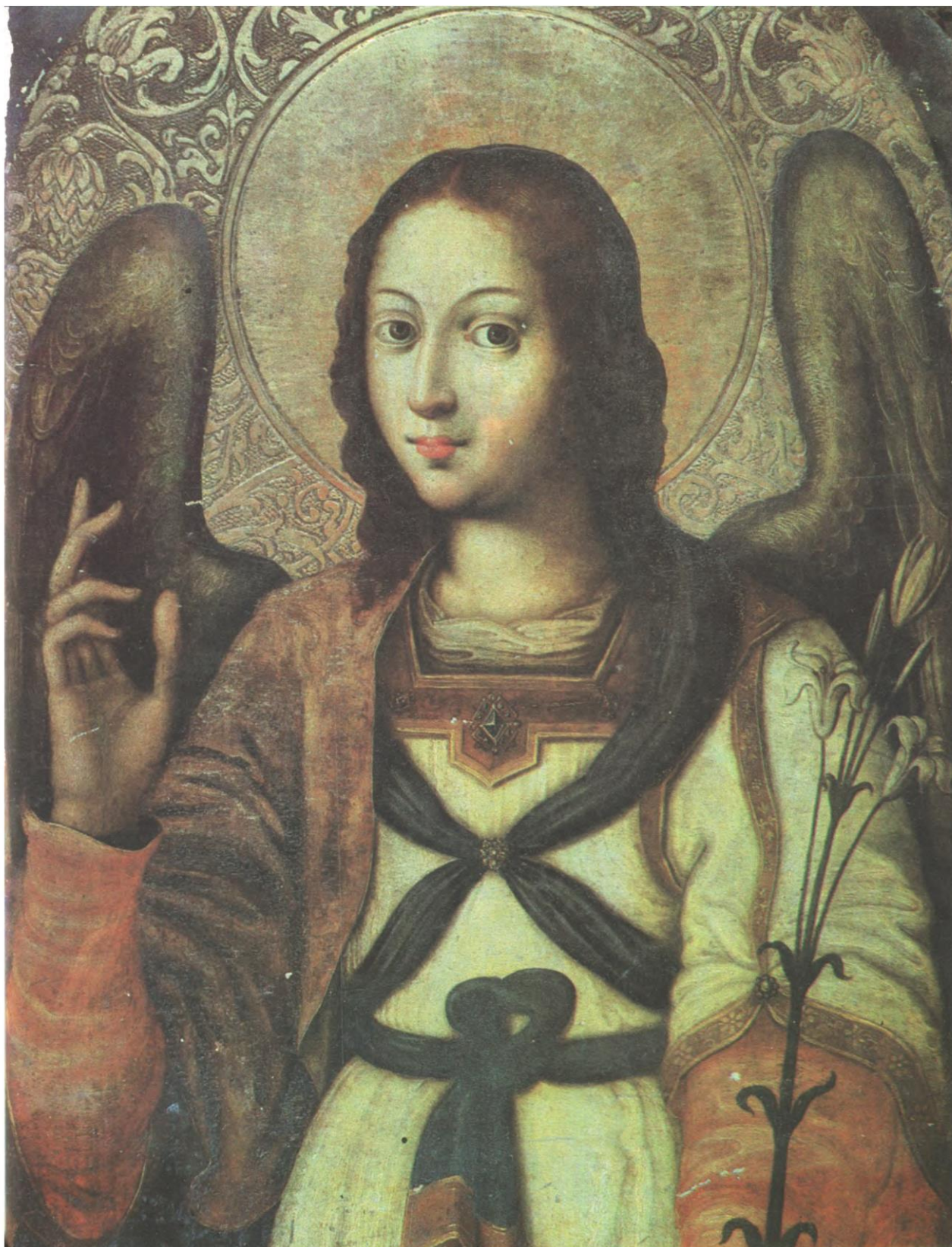
Додаток 38. Архангел Гавриїл. Фрагмент іконостасу із с. Скваряво-Нової (Жовківський іконостас, над яким художник працював у період з 1697 по 1699 роки). І. Руткович



Додаток 39. Пророк Веремій. Фрагмент іконостасу із с. Скваряво-Нової (Жовківський іконостас, над яким художник працював у період з 1697 по 1699 роки). І. Руткович



Додаток 40. Иконостас церкви св. П'ятниці у Крехові на Львівщині. І. Руткович



Додаток 41. Зображеннями Архангела Гавриїла з дияконських врат Богородчанського іконостасу, Йов Кондзелевич