

# **НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ**

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського**

# **ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

**у п'яти томах**

**Головний редактор видання  
Ганна Скрипник**

**КИЇВ**

# **МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – XVIII СТОЛІТТЯ**

**том третій**

**Нурія Акчуріна-Муфтієва  
Володимир Александрович  
Станіслав Бушак  
Володимир Вечерський  
Ігор Голод  
Ростислав Забашта  
Світлана Зінченко  
Тетяна Кара-Васильєва  
Олена Клименко  
Рада Михайлова  
Валентина Рубан  
Олег Сидор  
Дмитро Степовик  
Володимир Тимофієнко  
Тетяна Трегубова**

**2011**

ББК 85.103(4УКР)44/47  
УДК 7.031.2(477)"15/17"  
I-90

Затверджено вченою радою  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Головний редактор видання Г. Скрипник

Редколегія: В. Геєць, І. Дзюба, І. Драч, М. Жулинський,  
А. Загородній, Т. Кара-Васильєва, О. Найден, Б. Олійник,  
О. Онищенко, В. Рубан, Г. Стельмащук, А. Шпак

Редактор третього тому  
Д. Степовик

**Історія українського мистецтва** : у 5 т. / НАН України,  
I-90 ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ;  
ред. т. : Д. Степовик. – К., 2011. – Т. 3 : Мистецтво другої по-  
ловини XVI – XVIII століття. – 1088 с.

ISBN 978-966-02-6134-1

У третьому томі "Історії українського мистецтва" висвітлюються розвиток, жанрове й стиліве розмаїття української архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва козацько-гетьманської доби, що охоплює фактично три століття – XVI, XVII, XVIII, національні варіанти європейських стилів ренесансу й бароко, які стали набуток більшості визначних пам'яток, розглянутих у цьому виданні.

Книга розрахована на мистецтвознавців, істориків, етнологів, краєзнавців та широке коло шанувальників української культури.

**ББК 85.103(4УКР)44/47**

ISBN 966-024-103-8 (загальний)  
ISBN 978-966-02-6134-1 (Т. 3)

© Інститут мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011

## Зміст

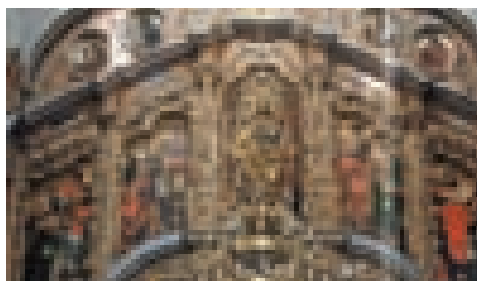
|                          |   |
|--------------------------|---|
| ПЕРЕДМОВА В. Рубан ..... | 7 |
|--------------------------|---|

### МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ



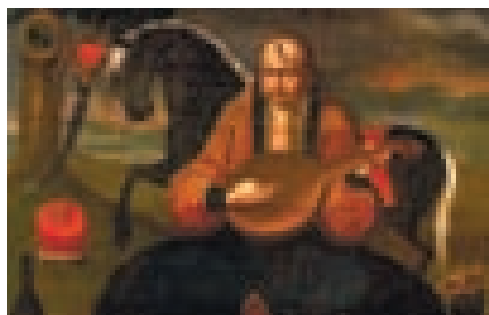
|  |     |
|--|-----|
| <b>АРХІТЕКТУРА</b> Т. Трегубова .....                | 18  |
| <b>ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО</b>                        |     |
| <b>СКУЛЬПТУРА</b> В. Александрович .....             | 71  |
| <b>ЖИВОПИС</b>                                       |     |
| <b>МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС</b> В. Александрович ..... | 99  |
| <b>СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС</b>                             |     |
| Іконопис Д. Степовик .....                           | 103 |
| Портретний живопис В. Рубан .....                    | 145 |
| <b>ГРАФІКА</b>                                       |     |
| Гравюра Д. Степовик .....                            | 222 |
| Книжкова мініатюра С. Зінченко .....                 | 255 |

### МИСТЕЦТВО СЕРЕДИНИ XVII – СЕРЕДИНИ XVIII СТОЛІТТЯ



|  |     |
|--|-----|
| <b>АРХІТЕКТУРА</b> В. Вечерський .....                         | 280 |
| <b>ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО</b>                                  |     |
| <b>СКУЛЬПТУРА</b> В. Александрович .....                       | 377 |
| Наскельна скульптура Р. Забашта .....                          | 425 |
| <b>ЖИВОПИС</b>   |     |
| <b>МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС</b> О. Сидор .....                   | 433 |
| <b>СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС</b>                                       |     |
| Іконопис Д. Степовик .....                                     | 505 |
| Портретний живопис В. Рубан .....                              | 545 |
| Історичний та батальний живопис Р. Михайлова .....             | 637 |
| Пейзаж, натюрморт, інтер'єр, побутовий жанр Р. Михайлова ..... | 654 |
| <b>ГРАФІКА</b>   |     |
| Гравюра Д. Степовик .....                                      | 671 |

## МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ – КІНЦЯ ХVІІІ СТОЛІТТЯ



|  |     |
|--|-----|
| <b>АРХІТЕКТУРА</b> В. Тимофієнко . . . . .                           | 694 |
| Архітектура Криму та Північного Причорномор'я Т. Трегубова . . . . . | 743 |
| <b>ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО</b>  |     |
| <b>СКУЛЬПТУРА</b> Р. Михайлова . . . . .                             | 761 |
| <b>ЖИВОПИС</b>   |     |
| МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС В. Александрович . . . . .                    | 765 |
| СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС  |     |
| Портретний живопис В. Рубан . . . . .                                | 771 |
| Жанровий живопис Р. Михайлова . . . . .                              | 859 |
| Народна картина С. Бушак . . . . .                                   | 869 |
| <b>ГРАФІКА</b> Р. Михайлова . . . . .                                | 891 |

## ДЕКОРАТИВНО- ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО



|   |      |
|---|------|
| <b>ГОНЧАРСТВО</b> О. Клименко . . . . .                           | 898  |
| <b>СКЛОРОВНЕ РЕМЕСЛО</b> Р. Михайлова . . . . .                   | 905  |
| <b>ГАПТУВАННЯ ТА ШИТВО</b> Т. Кара-Васильєва . . . . .            | 912  |
| <b>ДЕРЕВОРІЗЬБЛЕННЯ</b> І. Голод . . . . .                        | 924  |
| <b>МЕТАЛОПЛАСТИКА</b> Р. Михайлова . . . . .                      | 931  |
| <b>ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО КРИМУ</b> Н. Акчуріна-Муфтієва . . . . . | 952  |
| <b>РЕНЕСАНС І БАРОКО: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР</b> Д. Степовик . . . . . | 966  |
| <b>ПІСЛЯМОВА</b> В. Рубан . . . . .                               | 971  |
| <b>ПРИМІТКИ</b> . . . . .   | 974  |
| <b>БІБЛІОГРАФІЯ</b> . . . . .                                     | 1059 |
| <b>СЛОВНИК ТЕРМІНІВ</b> . . . . .                                 | 1065 |
| <b>ПОКАЖЧИК ІМЕН</b> . . . . .                                    | 1072 |
| <b>СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ</b> . . . . .                         | 1084 |

## ПЕРЕДМОВА

За масштабністю напруженого поступу, динамічністю видозмін і трансформацій, за плодотворністю шляху – від формування й виокремлення жанрів, різновидів та стилістичних визначень до усталення системи національної художньої культури – період другої половини XVI – кінця XVIII ст. не має собі рівних у загальній еволюції української архітектури та образотворчого мистецтва.

Ренесанс і бароко були тими чинниками, що тривалий час визначали розвиток української екзистенційної свідомості в її інтегрованості в європейську культуру при збереженні й укріпленні ментально-архетипних проявів як основи національної самоідентичності. На цьому шляху геополітичні й геоісторичні обставини зійшлися в одному вузлі з міжетнічними й міжконфесійними стосунками, які визначали напрям духовно-культурного формування української нації від середини феодальної формації до ранньомодерних часів її історії.

Розтята міжусобними чварами, знекровлена монгольською навалою, Києво-руська земля ставала легкою здобиччю могутніших сусідів із Заходу чи Сходу, з Півночі чи з Півдня.

Утім, за владарювання литовських династій Русь-Україна не лише позбавилася монгольської залежності, а й своїм духовно-мистецьким спадком окультурила духовну й державно-правову сфери Великого князівства Литовського на основах візантійсько-руської традиції. Упровадження на язичницьких теренах нової литовської держави (утвореної з конгломерату литовських племен і зміцненої централізаційними заходами її правителів) православ'я, що в толерантних стосунках співіснувало з язичництвом і католицизмом, тісніше прилучало правлячу еліту держави до давньоруської традиції і впливало на процеси її асиміляції.

Першим приводом до подальших непорозумінь на ґрунті віровизнання стала Крехівська унія (1385), за одним із пунктів якої великий князь литовський Ягайло, сівши на польський трон, зобов'язувався охрестити підлеглу йому людність князівства Литовського в римо-католицьке віросповідання. Хоча йшлося про язичників, залишалася невизначеною позиція щодо людної, належної до грецького обряду.

Проте інтронований на короля Польщі Ягайло, перейшовши в католицизм, ще зберігав пам'ять про своє минуле в православному віленському середовищі і вподобав мистецтво православних руських майстрів-живописців, запросивши їх для виконання малярських робіт у костелах Сандомирської, Серадзької та Краківської земель. З них збереглися лише розписи в каплиці Святої Трійці в Любліні (1418), у Сандомирі (1430-і), у колегіальному костелі у Вислиці (XIV ст.), у каплиці Святого Хреста на Вавелі в Кракові (1470), однак існують відомості про їхніх попередників ще з XII ст.<sup>1</sup>

В інтегрованості мистецьких малярських і архітектурних чинників, заснованих на різномірних стильових візантійсько-руських джерелах (стінопис) та готичній конструкції католицького храму, можна вбачати прояви тих екуменічних ідей, що

<sup>1</sup> *Грушевська М.* Причинки до історії руської штуки в давній Польщі (етнографічній). – Л., 1903. – С. 1–9.

спонукали вищих духовних ієрархів до обговорення проблеми об'єднання обох гілок християнства. Фераро-Флорентійський собор (1439) за участю вищих ієрархів Католицької та Православної Церков не привів до позитивних унійних наслідків<sup>2</sup>.

Після Люблінської унії (1569) з підпорядкуванням Великого князівства Литовського з усіма його руськими володіннями польській короні й утворилася єдина держава – Річ Посполита. Ще з останньої третини XV ст. до етнічно-територіального конгломерату цієї держави увійшла Галичина, яка з припиненням галицько-волинських князівських династій (унаслідок боротьби претендентів на галицький престол), урешті-решт, на підставі династичних зв'язків, потрапила під скіпетр польської корони. Щоразу королівська влада, проводячи дискримінаційну асиміляційну національну й соціально-правову політику, домагалася звуження статусу Галицької землі як домініону до меж адміністративно-територіальної одиниці.

З утворенням нової держави питання релігійної унії (що й до того не переставали мусуватися) актуалізуються знову і знаменують подальшу експансію католицизму на Схід – на українські землі, де польська магнатерія мала свої особливі економічні інтереси.

Прискоренню вирішення питання посприяла й позиція частини православних владик (луцького Кирила Терлецького, львівського Гедеона Балабана, холмського Діонісія Збируйського), які виявили готовність перейти під покровительство Папського престолу за умови збереження східного обряду. Їхні перемовини з Римом завершилися укладенням Берестейської унійної угоди (1596), яка розколола православну Українську та Білоруську Церкви на дві конфесії, що призвело до принципового протистояння як у духовно-релігійних, так і світських стосунках. До цього долучилася розгорнута єзуїтами пропаганда католицької ідеології.

Немало спричинився до розколу й занепад порядків внутрішнього функціонування в лоні самої Православної Церкви. Цей занепад був за давним наслідком матеріальної і духовної руїни з часів монгольського панування.

Утім, негаразди внутрішньоцерковного життя не змогли похитнути авторитет православної віри, що підтримувалася як широкими верствами людності, так і заможною православною знаттю. За сприяння останньої відновлювалися поруйновані старі храми й будувалися нові, матеріально забезпечувалося їхнє функціонування.

Укладення Люблінської і Берестейської уній, що відкрили наступ католицької експансії, похитнули толерантне співіснування православної і католицької конфесій, яке встановилося на теренах Великого князівства Литовського. Обставини, що склалися, не лише загострили проблему паритету співіснування двох гілок християнства, але й порушили перед православним світом питання, актуальні як для життєдіяльності Православної Церкви, так і для етнокультурного буття українства як питомо національного утворення. Тому й постала незворотна необхідність збереження давньоруських традицій і меценатської підтримки їх владарюючою православною верхівкою.

Проте сподівання на підтримку з боку шляхетської верстви, що вийшла з давніх руських князівських родів, були хисткими й ненадійними. Дбаючи про свої соціально-економічні інтереси, поєднані шлюбними зв'язками з польською католицькою магнатерією, представники цієї верстви часто нехтували вірою своїх (ще навіть найближчих) предків, як знехтував вірою й мовою син великого ревнителя православ'я князя Василя-Костянтина Острозького – Януш Острозький, або син славнозвісної Раїни Могилянки – Єремія Вишневецький. Ця окатоличена й спольщена каста, що мала всі соціальні привілеї, допущена до державного врядування, яке відкривало шлях навіть до королівського трону, засвоює і дотримується відповідних їй суспільному становищу звичаїв, способу життя і стає цілковито елітним репрезентантом

---

<sup>2</sup> Унійний акт викликав категоричне неприйняття Московською церквою, яка 1459 року проголосила свою автокефалію (визнану лише 1589 року). До ідеї унії опозиційно поставилися й найвищі католицькі ієрархи Литви.



«золотої доби» шляхетської демократії і виразником ідеології сарматизму, на якій ґрунтувався міф про винятковість її (шляхти) благородного походження.

Величезні магнатські маєтності на східних обширах держави на Правобережжі й Лівобережжі України були влаштовані за своїм власним адміністративно-господарським і мілітарним устроєм і становили в Речі Посполитій окремих світ. У ньому кожен магнат і заможний шляхтич почувався повновладним і незалежним зверхником своїх володінь. У цьому світі формувалася і проявлявся свавільний і нестримний характер шляхтичів-сарматів, що визначалися як єдиний (і окремих) народ Польщі, Русі й Литви, вивисшений над іншими верствами населення.

З другої половини XVIII ст. поняття сарматизму трансформується і починає сприйматися з дещо іронічним відтінком, асоціюючись з образом провінційного, зарозумілого й гонористично-чванькуватого гульгетя-шляхтича. Однак за жорстоких утисків православного населення, що викликали масові протести, які завершилися в 1648–1654 роках Хмельниччиною, незаперечним є те, що ця верства аристократії з родовим руським корінням відіграла значну культурно-цивілізаційну роль в історії української культури, зокрема її інтеграції в загальноєвропейський контекст.

Унія розколола Православну Церкву, але разом з тим посприяла інтелектуально-освітній активізації східної аристократії.

Будівнича діяльність, розгорнута вищою шляхетською верствою у своїх маєтках, фундовані нею спорудження храмів і монастирів, зведення фортифікаційних укріплень збагачували архітектурну галузь новими інженерними знаннями, технічними навичками, мистецько-образними рішеннями, досягнутими західноєвропейською практикою в ході розвитку технічного й мистецько-естетичного поступу.

Праця заїжджих митців (з Італії, Німеччини, Франції, Нідерландів) на теренах Речі Посполитої, зокрема в Галичині, сприяла розширенню жанрово-тематичного діапазону мистецтва й піднесенню рівня художньої майстерності.

Зважаючи на те, що українська людність складалася не лише з питомо корінного населення, але й численних різновірних колоністів різноетнічного походження (поляки, вірмени, німці, євреї), які заселяли землі й міста Галичини та порубіжно-го з південними територіями Поділля, той культурний спадок, який залишився на східних володіннях польської корони, однаковою мірою належить як польській, так і українській історії.

Свого часу І. Голенищев-Кутузов слушно зауважив, що «комплекс польсько-українсько-російської культури XVI–XVII ст. не слід розривати, виключаючи взаємний вплив, охороняючи примарні кордони «самобутності»; багато важливішим є братський зв'язок на сході слов'янських народів. Згадаймо кращі вільні дари на ниві культури, від яких ніхто не збіднів»<sup>3</sup>, проте наголосимо, що при цьому необхідно розрізняти артефакти, які належать історії українського мистецтва, і ті, що входять до історії мистецтва в Україні. Це передусім стосується певної частини галицьких теренів, найперше Львова, де зійшлися різномірні етнокультурні течії, породжені європейсько-польським католицизмом і візантійсько-руським православ'ям, співіснуючи в єдиній державі – Речі Посполитій. У зв'язку із цим слід зважати на уніфікуючі процеси, які відобразилися на культурно-мистецькому рівні, що визначався обізнаністю з новими формами архітектури, живопису, скульптури, графіки і був зумовлений прямими чи опосередкованими впливами Заходу, а також їх територіальною локалізацією.

Альтернативним шляхом відбувалося формування духовного змісту художньої культури на ґрунті візантійсько-руської традиції, на якому реалістичні ренесансові, маньєристичні чи барокові способи формотворення зазнавали значної модифікації і трансформації. Утім, у світлі релігійної міжконфесійної полеміки в поле зору потрапляють і розмірковування про ідейне призначення малярства й мистецько-естетичне

<sup>3</sup> Голенищев-Кутузов І. Н. Гуманізм у восточних славян. – М., 1963. – С. 73.

вираження у формах, наближених до реальної природи й емоційного виявлення духовного змісту на основі переосмислення усталених канонів.

Цей процес був нерозривно пов'язаний із суспільними інституціями та формами організації і спрямованості їхньої діяльності, поставленої на пріоритетні напрями захисту релігійних переконань, та забезпечення її досконалими модерними засобами впливу і доказів, дієвих у загальноєвропейському контексті.

Вирішальну організаційну роль у цій справі відіграли православні братства – церковні об'єднання мирян, що почали свою діяльність на території України та Білорусії на ареалах Речі Посполитої.

На перших порах ці громадські об'єднання, що склалися із середньої верстви міського й сільського населення, виконували філантропічну функцію, опікуючись матеріально-побутовим забезпеченням храмів. З прийняттям унії братства за головну мету поставили оборону православ'я шляхом поширення освіти через заснування шкіл і друкарень.

Активну діяльність розгорнуло братство, засноване ще в 1460-х роках при Успенській церкві у Львові. Спочатку в ньому переважали міщани середньої верстви (ремісники й торговці). Підпорядкувавшись східному патріархові, воно звільнялося від зверхності місцевого єпископа, отримавши статус ставропігії. У другій чверті XVII ст. до нього увійшли родини найзаможніших і впливових у місцевому врядуванні купців українського та грецького походження, меценатство яких забезпечувало необхідну матеріальну основу діяльності братства.

Львівське братство заснувало свою школу (1585), де з 1590-х років почали викладати цикл “семи вільних мистецтв”, що наближало шкільництво до західноєвропейського рівня й забезпечувало гідне суперництво й протистояння католицькій експансії. До того ж набута освіта відкривала шлях у широкий світ знань, які давали західноєвропейські університети. Другим важливим заходом Львівського братства було налагодження власного книгодрукування.

За зразком Львівського братства були засновані братські об'єднання в інших містах Галичини, Волині та в Києві. Свої позитивні наслідки в подоланні неучтва, формуванні інтелектуального потенціалу мали наукові групні об'єднання, що займалися богословськими питаннями. (Одне з таких з'явилося з ініціативи опального московського князя Андрія Курбського, яке згуртувалося в м. Миляновичі на Волині). Найвідомішим стало угруповання вчених-богословів, патронуваних князем В.-К. Острозьким. В Острозі, його вотчині, почала діяти й академія – школа слов'яно-греко-латинського типу, щільно пов'язана з видавничою справою.

Діяльність В.-К. Острозького – визначної постаті в історії української культури – широко й повно характеризує патронат православної магнатсько-шляхетської верхівки над обороною і покровительством розвитку цієї культури в рамках її утвердження на ґрунті старожитних надбань і модерних потреб їх підживлення. Як нащадок давнього руського князівського роду, закоріненого в глибокі шари православ'я, володіючи величезними багатствами, він мав палке бажання й повну свободу розгортати широку суспільно-гуманітарну діяльність. Проте своєю свідомістю, сформованою в умовах феодальних відносин, князь не став вище від понять, що визначали порядки його часу. Він був тісно пов'язаний з королівським двором, а родинно-шлюбні стосунки й станові зобов'язання поєднували його з польськими магнатами. Тому перед ним стояло питання не державного протистояння, а відвернення конфесійної роз'єднаності, загрозливої національної роз'єднаності, що загострилася після укладення Берестейської унії, наслідки якої невдовзі обернулися низкою національних потрясінь і катаклізмів.

Захист православ'я, а разом з ним національного духу, став одним із провідних гасел народно-визвольного руху, що охопив східні – українські – землі Речі Посполитої в XVII ст. і був одним із факторів підриву устоїв шляхетської держави та її остаточ-

ного краху наприкінці XVIII ст. Тож у релігійному русі проступає політичний контекст. У цьому контексті відданий православ'ю В.-К. Острозький все-таки залишався високотолерантним у стосунках з іновірцями, а тому зумів зібрати при своєму дворі вчених різних національностей і віровизнань та спрямувати їх на захист рідної Церкви.

Так діяли й деякі інші представники православної шляхетської знаті. На благо просвітницької діяльності й оборони руської християнської віри віддала своє київське обійстя волинська шляхтянка Галшка Гулевичівна. Свою фундацію щойно заснованому (1615) Київському братству вона заповідає “правовірним і благочестивим християнам народу руського (...), стану духовному і світському, всякого звання і стану людям руським. Одначе тим тільки, котрі в православній благочестивій східній церкві в послушенстві і благословенстві св. патріарха константинопольського перебувають”<sup>4</sup>. Примітно й те, що фундована земля віддається “на монастир, також на школу дітям шляхетським і міським, і на інші способи богоугодного життя”<sup>5</sup>.

Заснування на фундованій Гулевичівною землі Богоявленського монастиря, при якому діяло Київське Богоявленське братство та школа, що перебувала під його (братства) патронатом, знаменувало й активізацію культурного життя на східних українсько-руських землях, які в першій половині XVII ст. визначилися як форпост відродження й подальшого утвердження українського духу. Закладені в Галичині й на Волині основи цього відродження знайшли тут міцну опору в розвитку інтелектуальної й творчо-будівничої думки і практики.

Здебільшого саме галичанам, які вкоренилися на київському ґрунті, належало принести сюди ті новації, що сформувалися на західних теренах, інспірувати подальший злет київської вченості і формування православної еліти в галузі богослов'я й шкільництва. Ними були Єлисей Плетенецький, Йов Борецький, Захарія Копистенський, Лаврентій Зизаній, Памво Беринда, Афанасій Кальнофойський та інші, що утворили при Києво-Печерському монастирі своєрідну богословську академію.

Особливого престижу як “сакральна православна столиця” Київ набув за часів Петра Могили, що впродовж 1632–1647 років очолював Київську митрополію. Його стараннями було відбудовано й реконструйовано занедбані храми, споруджені за часів Київської Русі, проведено реформи щодо зміцнення Православної Церкви. Ним було здійснено заходи, спрямовані на підвищення освітнього рівня священнослужителів і наповненості свідомості мирян повноцінним розумінням предметів культового поклоніння у їх життєвому зв'язку з християнським фольклором. Це не могло не позначитися на характері стилістики ікони, церковного живопису, гравюри, мистецький рівень якої досяг високої майстерності завдяки масштабній постановці друкарської справи і професійному вишколу майстрів.

Домігшись об'єднання Лаврської та Братської шкіл, П. Могила на їх основі заснував Києво-Могилянський колегіум (згодом академія) – вищий навчальний заклад, шкільництво в якому було зорієнтоване на західний зразок. Упродовж кількох століть Київська академія була найпрестижнішим навчальним закладом для всього слов'янського світу.

Це відповідало меті П. Могили, який, узгоджуючи дві сторони православ'я – ортодоксальну, закорінену у візантійсько-руській традиції (і протиставленій римокатолицькій експансії) та помірковану, зорієнтовану на вчену й висококультурну Європу, – прагнув перетворити Київ на такий осередок, де на основі православ'я виховувалася б і діяла національна інтелектуальна й духовна еліта.

Відповідно до феодалної ієрархії, що визначала соціальну структуру суспільства Речі Посполитої, у її станових прошарках (від магнатсько-шляхетської верхівки до зубожілої шляхти й ремісничо-міщанських низів та селянської верстви) установи-

<sup>4</sup> Цит. за: *Грушевський М.* Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII вв. – К.; Л., 1912. – С. 222.

<sup>5</sup> Там само. – С. 222–223.

лася певна ієрархія мистецьких цінностей, а також потреб і засобів задоволення естетичного попиту.

Придворне королівське оточення, магнатсько-шляхетська верхівка зазвичай формували художнє середовище, зорієнтоване на взорування мистецьких зразків західноєвропейського рівня доби Ренесансу, Маньєризму, Бароко, удаючись до послуг малярів, граверів, скульпторів італійського, німецького, голландського чи французького походження, яких запрошували для роботи при королівському дворі та в магнатських маєтках. Утім, основний контингент становили місцеві майстри, більшою чи меншою мірою обізнані з мистецькою культурою Заходу.

У королівських резиденціях, магнатських замках і палацах формувалися своєрідні мистецькі галереї, що склалися з родинних портретів і картин інших жанрів пензля як іноземних, так і місцевих митців.

Твори західноєвропейського живопису міфологічного, світського змісту були в королівській резиденції Яна Собеського в Жовкві, магнатських замках Вишневецьких, Потоцьких, Сапег, Мнішеків, Жевуських та інших можновладців, були вони, але в меншій кількості в збірках заможних львівських патрициїв та міщан, а дещо пізніше також у збірках козацької старшини (родинні галереї Сулимів, Полуботків, Іваненків, Мокосіїв-Денисків, Галаганів). Ці твори ставали взірцями для місцевих майстрів, які значною мірою поповнювали магнатські мистецькі збірки, де сусідили з високомистецькими полотнами європейських художників. Відтак у цих збірках нагромаджувалася значна кількість творів, які доречно було б кваліфікувати як своєрідну субкультуру у великошляхетському середовищі. Чільне місце в таких збірках належало портретним зображенням, що посвідчували генеалогічне дерево шляхетського роду. Виконані різними виражально-технічними засобами (у живописі, скульптурі, гравюрі), вони набували різнобічних функцій у ритуальних обрядах, уславленні донаторського добродія, використовувалися як своєрідні візитівки (надто ж будучи вигравійованими на металі й тиражованими на папері).

Згідно із соціальною субординацією феодальної формації в Речі Посполитій, установилася відповідна субординація і у сфері мистецької діяльності, що зосереджувалася головню в ремісничих цехах, які об'єднували майстрів близького за фахом профілю. До їх складу входили й художники. Окремий малярський цех існував у Львові. У Перемишлі, зокрема, малярі об'єднувалися із золотарями та конвісарями. З майстрами близького ремесла об'єднувалися художники і в інших містах. Таке об'єднання красномовно характеризувало й суспільне ставлення до мистецької творчості як до звичайного ремесла.

Подальші утиски православної конфесії позначилися дискримінацією корпоративної діяльності митців цього віровизнання. У Львові це проявилось заборону приймати до малярського цеху “схизматиків” (тобто православних), заборону католицьким священикам вдаватися до їхніх послуг, а також вилученням з костьолів виконаних ними творів. Так, унаслідок виданого львівським католицьким єпископом Дмитром Соліковським привілею (1596) новоствореному малярському цеху вступ до нього заборонявся особам не католицької і не греко-католицької віри. Відтак територіальними межами діяльності майстрів православного віровизнання залишилися містечка, села та передмістя Львова. Перебуваючи під захистом та опікою православних братств, вони обслуговували церковні й приватні потреби довколишнього населення і своєю дешевою продукцією створювали значну конкуренцію “цеховикам”. Ті ж називали їх “партачами” і за допомогою міських властей жорстоко переслідували. Проте це образливе слово не визначало низької професійної кваліфікації, а радше виражало одну з граней конфліктної ситуації, за якої “партачі”, на протипагу підлеглим жорсткій регламентації цеховим майстрам, почувалися вільними митцями.

Певну категорію вільних художників становили митці, наймані для роботи при королівському дворі або у великих магнатських маєтках. Вони мали привілеї, що

узаконювали їхню позацехову діяльність і давали правове забезпечення їхньому соціальному статусу, який визначався доволі високим рівнем таланту й обдарованості та був вищим за статус звичайної ремісничої верстви. Декому вдавалося домогтися шляхетського титулу і на знак цього носити шаблю (у Речі Посполитій шабля була атрибутом шляхетства). Однак такі випадки були рідкісними. Загалом же, на західних і надніпрянських обширах польська шляхта й козацька старшина невисоко ставили художника в соціальній ієрархії суспільства.

З другої половини XVII ст. львівський цех поступово занепадає, а 1782 року припиняє свою діяльність. Натомість майстри, що пройшли мистецький вишкіл у Римі, стали речниками тенденцій, що провістили добу Просвітництва.

Значних послуг у забезпеченні іконописною продукцією населення Києва, ближніх та дальніх довколишніх сіл і містечок надавав підпорядкований Києво-Подільському магістрату цех, відомості про діяльність якого доходять з другої половини XVIII ст. Він називався іконописним, але в ньому працювало чимало майстрів, котрі займалися не лише іконописанням.

Згідно з характером професійної діяльності і її завданнями, велося навчання мистецькому ремеслу, що відбувалося під керівництвом цехових та позацехових майстрів чи в монастирських малярнях за авторитарним принципом наслідування майстрові. Як до практичної діяльності, так і до учнівства залучалися особи різного соціального стану. Вони походили з духовенства, купців, міщан та селян. Пряма передача навичок від майстра учневі, програма навчання й завдання кваліфікаційної роботи зумовлювали тривкість усталених традиційних рис.

Проникнення ренесансних ідей гуманізму, що спрямовували погляд художника до реального світу, людської особистості спонукало до переосмислення канонізованих традиційних сюжетів у їх композиційному та просторово-пластичному вираженні. Цього вимагало й посилення в другій половині XVII ст. барокових тенденцій. Опорою для формальних трансформацій слугували західноєвропейські взірці, що доходили й поширювалися в граверських інтерпретаціях у графічних альбомах, які видавалися в Німеччині чи Голландії. У пригоді ставали і гравюри місцевих майстрів, які на той час досягли значного мистецько-професійного рівня.

На основі нових набутоків в організації учнівства зароджуються елементи фахового академічного навчання. Наслідки модернізованої системи такого навчання з усією очевидністю проявилися у XVIII ст. і були пов'язані насамперед з діяльністю малярні Києво-Печерської лаври. Малярня була забезпечена необхідними посібниками та зразками, завдяки яким набувалися не лише навички в галузі тогочасного модифікованого церковного живопису, але й у відтворенні побутових та батальних сцен, портретних рис людського обличчя, komponування пейзажів, зображення алегоричних постатей і тварин у їхній реальній тілесності. Збережені малюнки лаврських учнів дозволяють простежити певну стадіальність навчання, що починалося з копіювання анатомічних зображень людських постатей у різних позах і ракурсах і завершувалося ускладненими сюжетними композиціями. Малювання з натури теж було однією з умов навчання, що давало можливість на основі безпосередніх життєвих спостережень інтерпретувати іконописні лики в характері народного типуажу.

Подібні малярні діяли й при інших монастирях (Києво-Межигірському, Полтавському Хрестовоздвиженському), і при Софійському соборі в Києві. Про них дійшли лише уривчасті відомості.

Окреме місце в поширенні естетичної мистецької освіти належало Київській академії, де захоплення аматорів-самоуків були спрямовані на системне засвоєння відповідних правил і прийомів у спеціально відкритому (1784) рисувальному класі.

Загальноосвітнім завданням було підпорядковано (упродовж 1765–1798 рр.) навчання рисунку й живопису в “новоприбавочних” класах Харківського колегіуму,

у яких викладали митці вже з академічною освітою (Іван Саблуков, Василь Неминущій, Семен Маяцький, Лаврентій Калиновський).

Вихованці Київської академії чи провінційних колегіумів не ставали професійними художниками. Засвоївши ази зображальної грамоти, вони залишалися аматорами, але своєю обізнаністю сприяли поширенню мистецьких смаків.

Це було одним із наслідків того історичного процесу в культурно-освітній царині, коли в амальгамі візантійсько-руського, питомо народного українського матеріалу виплавився національний субстрат, названий українським або козацьким бароко.

У такій назві є свій беззаперечний сенс, оскільки козацтво відіграло важливу роль у справі державного усамостійнення як мілітарна сила і духовна потуга народу.

Після укладення Андрусівської угоди (1667) між московською державою і польською короною територія України, поділена навпіл по Дніпру, розпалася на два окремі (і багато в чому протилежні) як суспільно-політичні, так і культурно-мистецькі ареали, зв'язок між якими був значно утруднений заборонами польської влади. В одному із цих ареалів – правобережному – панівною залишилася сарматсько-католицька ідеологія, що з початком XVIII ст. призвела до примусового переходу української людності в греко-католицьку конфесію. На протилежному боці – у Гетьманщині (під юрисдикцією якої залишався Київ) – під московським патронатом завершилося формування державно-станового устрою, провідником якого стала козацька старшина – соціальна верства, що утворилася на питомо етнічному ґрунті. В укладі свого побуту, дотриманні звичаїв вона відзначалася патріархальною простотою і тим самим споріднювалася з духовно-культурними й мистецько-естетичними цінностями, які визначали вподобання низових козацько-селянських і міщанських верств. Це надавало єдності національних рис і форм мистецьким творам, зодчеству, ужитковому мистецтву, що виникали на теренах Гетьманщини.

Старшинська верхівка мазепинської доби була вже тією генерацією національної еліти, для якої творення національної спільноти було неподільне з мистецькими інтенціями, що сублімувалися у фундоване нею повсюдне будівництво храмів та їх оздоблення. Це стимулювало розвиток органічного синтезу архітектури із живописом, різьбленням, декоративним мистецтвом.

Духовно-культурне поживання в козацькому краї не пройшло повз уваги чужоземців, які відвідували Україну. Так, архідиякон Павло Халєбський (який за часів Б. Хмельницького, у 1653–1654 роках, супроводжував антиохійського патріарха Макарія в його мандрівці до Москви) у своїх подорожніх нотатках, захоплений красою української землі, її народом, довершеною красою архітектури й мистецтва козацького краю, відзначав, що «звільнившись з панської неволі, козаки живуть тепер у radoщах, веселощах, на волі; спорудили соборні церкви, оздобили їх благоліпними іконами, чесними та божественними іконостасами, корогами та хрестами. Як ми помітили, церкви козацькі одна від одної гарніші, величніші, навіть у селах»<sup>6</sup>.

П. Халєбський констатує ті зміни в мистецькому житті, якими ознаменувалася подальша еволюція архітектурної стилістики й живописної манери, у якій аристократично-артистична витонченість письма поєднувалася з життєствердним світосприйняттям. Воно відлунювало яскравою барвистістю кольорів, щедрою флоральною орнаментикою декоративного оздоблення архітектурних споруд, витворів ужиткового мистецтва та національного вбрання. Зображення святих, їхній зовнішній вигляд, риси облич нагадують життєво реальні етнічні прототипи, а серед старозавітних і новозавітних іконних персонажів бачимо конкретних історичних осіб з індивідуалізованими рисами зовнішності. Саме інтерес до людської особистості, пробуджений ідеями ренесансу, й інтегрував натурально-реалістичне відтворення портретних рис з

---

<sup>6</sup> *Халєбський П.* Україна – земля козаків. Подорожній щоденник / Упоряд. М. Рябий. – К., 2008. – С. 89.

іконописною ієратичністю й декоративною вишуканістю в портретних композиціях доби розвинутого Бароко.

На той час, коли українська мистецька культура за автономних державницьких обставин на Лівобережжі – в Гетьманщині й Слобожанщині – досягала вищого злету, на західних теренах, підвладних польській короні, спостерігається поступовий спад проявів питомо української мистецької ментальності, що й призвело до занепаду колишніх провідних художніх осередків на цій території. Творчість таких художників, як Йов Кондзелевич, Іван Руткович, Василь Петранович, пов'язаних із жовківським середовищем, була вершинним потужним зблиском галицького барокового живопису, підкріпленим творчістю Мартіно Альтамонте, Юрія Шимоновича-Семігінського, а пізніше Луки Долинського та інших митців уже з академічною виучкою.

Зміцнення академічних основ творчості, їх дедалі ширше впровадження в мистецьку практику розкривало широкі можливості візуалізації зображення, що неминуче призводило до дедалі більшого розходження з давньоруською традицією і, зрештою, до помітного розмежування з нею. Так само завершився мистецький процес і в Лівобережній Україні наприкінці XVIII ст., пройшовши стадію рококо.

Ліквідація Запорізької Січі (1775), реформування адміністративно-територіального устрою з підпорядкуванням його загальноросійському територіальному поділу, кодифікація “жалуваною грамотою дворянству” (1785), що переводила козацьку старшину на статус російської знаті й привілейованої верстви, змінювали соціально-політичну ситуацію. Заходи уряду царської Росії істотно закріплювали станове розмежування не лише за майновими, але й за життєво-побутовими і культурними ознаками.

Заснування в Петербурзі Академії мистецтв (1757) перевело в іншу площину як здійснення професійної мистецької освіти, так і організацію мистецької практики, а сфера художньої діяльності була остаточно розмежована між задоволенням церковних і світських мистецьких запитів.

Так завершилася доба Бароко й Рококо, підвівши до переходу через просвітницькі ідеї до класицистичного академізму з його раціоналізмом як протилежності емоційно-образній структурі попереднього стильового напрямку.

Епоха Бароко, як і попередній Ренесанс, в українському мистецтві нероздільно пов'язана з високим злетом духовних потенцій нації в період її потуг до національної самовизначеності в етнічній розмаїтості європейської спільноти.

Зважаючи на недостатню вивченість окремих етапів епохи, малодослідженість або невисвітленість певних проблем художнього процесу, протилежність, а подекуди й дискусійність поглядів на природу і характер мистецьких явищ чи образних аспектів художньої творчості, редакційна колегія визнала за доцільне зберегти авторську інтерпретацію матеріалу, основу якого становлять результати розробок і досліджень кожного з науковців, які взяли участь у роботі над томом.



# LEOPOLIS

*Regni Austriacae Urbis primariae  
imperium terrarum Orientalium  
celeberrimum.*

*Monte S. Stephani quae supra urbem dicitur  
et Leopoldi nomen habet.*

*Monte S. Stephani supra urbem dicitur*







# МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

## АРХІТЕКТУРА

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

СКУЛЬПТУРА  
ЖИВОПИС  
ГРАФІКА

А. Пассоротті, Ф. Гогенберг. Загальний  
вигляд Львова. 1618

## АРХІТЕКТУРА

Століття напередодні Визвольної війни 1648–1654 років наповнене значними змінами в культурному та мистецькому житті українського народу. Падіння Константинополя (1453), захоплення турками балканських країн послабили традиційні зв'язки з візантійською культурою. Натомість посилювалися впливи художньої доби європейського Відродження (Ренесансу). Започаткований в Італії (20-і роки XV ст.) мистецький стиль, що отримав назву ренесансного, у XVI – першій половині XVII ст. поширився за Альпами у вигляді стилістичних течій (напрямів), відомих як північний ренесанс, маньєризм і раннє бароко. Визначальними ознаками нового стилю в архітектурі було використання греко-римського античного ордеру і декору, пошуки гармонійних і досконалих композиційних рішень. Паралельно з формуванням уявлення про безмежність Всесвіту, утвореного з незліченної кількості тривимірних фізичних тіл, та розвитком учення про лінійну перспективу було опрацьовано найуживаніший у майбутньому метод оволодіння архітектурним простором на основі концепції центральної осі та принципу симетрії.

Розроблені в італійському зодчестві композиційні прийоми і типи споруд, а також гнучка система архітектурно-декоративних засобів перероблялися в Європі згідно з національними уподобаннями, місцевими будівельними матеріалами й навичками. На думку філософа О. Лосева, “...кожна країна переживала свій Ренесанс по-своєму і хронологічно, і по суті”<sup>1</sup>. У різний час відбувався перехід від статичної врівноваженості ренесансних форм до динаміки наступного стилю – бароко, коли замість “прекрасної довершеності” провідним кредо в організації архітектурного простору стає “прекрасна безмежність”<sup>2</sup>.

Поширення ренесансу в українській архітектурі традиційно пов'язується з часом від середини XVI до середини XVII ст. У цьому томі з метою чіткішого розмежування стилістичних систем ренесансу й бароко розгляд католицьких храмів, взорованих на ранньобароковому римському костелі Іль-Джезу, перенесено в наступний розділ, присвячений архітектурі бароко.

### ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДОБИ

Після Люблінської унії (1569) більшість українських земель увійшла до складу станової федеративної держави – Речі Посполитої під владою спільного монарха – короля польського й одночасно великого князя литовського. Польський адміністративний і правовий устрій поширився на новостворені Київське, Брацлавське, Волинське воєводства, а з 1618 року – на Чернігівське. Привілейованою і повновладною верствою суспільства стала шляхта. Збільшення внутрішнього попиту на сільсько-господарські продукти, насамперед зерно, дало поштовх для формування великих магнатських землеволодінь, де запроваджувалася фільварково-панщинна система, наслідки якої негативно вплинули на розвиток міст.

Контрреформація та Брестська церковна унія (1596) погіршили становище православної церкви, яку витіснила державна католицька релігія. Посилення економічних

і релігійних утисків українського населення привело до зростання національно-визвольного руху, формування козацтва, інтенсивної колонізації втікачами із західних воєводств південної Київщини, Брацлавщини, Слобожанщини, спустошених татарськими набігами кінця XV ст.

Південь України й надалі належав Кримському ханству, від 1478 року – васалу султанської Туреччини. Постійна воєнна загроза з боку цієї держави, яка мала значний зиск від грабежу й торгівлі українськими бранцями, спричинила появу Запорозької Січі – своєрідного військово-державного утворення у пониззі Дніпра.

Наповнена бурхливими подіями та суперечностями епоха стала часом перетворення українського народу в українську націю, добою культурно-національного відродження. Якщо, на думку М. Конрада, “відродження у всіх країнах було пов’язане з переходом від сільської культури до міської культури”<sup>3</sup>, то ця теза цілком слухна стосовно тогочасної України. Так, кінець XVI – початок XVII ст. позначені бурхливим зростанням кількості міст, перетворенням найзначніших із них в осередки освіти й культури, у яких співіснували православні школи та училища, засновані свідомими українськими магнатами і церковними братствами, протестантські й католицькі школи та колеґіуми, що були закладені запрошеним 1564 року до Польщі орденом єзуїтів.

Найзначнішими освітніми центрами українства були міста: Острог, де зусиллями князя К. Острозького близько 1570 року постала так звана Греко-слов’янська академія, Львів з його навчальним і науковим осередком при Успенському братстві, а від початку XVII ст. – Київ з відкритою 1632 року з ініціативи П. Могили колеґією, що отримала назву Києво-Могилянської.

Брестська церковна унія, ставши причиною запеклої боротьби між католицьким і православним населенням Речі Посполитої, мала й позитивні наслідки: поширення православних шкіл, відкриття друкарень, розквіт просвітянської та полемічної літератури, наближення освіти до загальноєвропейських стандартів шляхом обов’язкового вивчення латинської мови. Показником значних культурних перемін в Україні тих часів є свідчення П. Алепського, який проїжджав через Брацлавщину та Київщину: “...по всій землі русинів, тобто козаків, ми помітили гарну рису, яка викликала наше здивування: всі вони, за малим винятком, навіть більшість їхніх жінок і дочок, уміють читати і знають порядок церковних служб і співів... В землі козаків усі діти вміють читати, навіть сироти”<sup>4</sup>.

Підвищення освітнього і культурного рівня супроводжувалося розквітом мистецтв, який відбувся в умовах співіснування православної, католицької та інших культур, взаємодії автохтонних і готичних мистецьких традицій з новітніми стильовими системами. В архітектурі стилі (ренесанс, маньєризм і раннє бароко) накладалися на давню будівельну традицію періоду Київської Русі, яка найдовше зберігалася на землях, що з XIV ст. ввійшли до складу Великого князівства Литовського. Натомість західні області, підпорядковані Польщі (Галичина, Західне Поділля) та Угорщині (Закарпаття), ще раніше зазнали впливу європейської стилістики в архітектурі.

Безпосереднім імпульсом для поширення нової архітектурної мови у Речі Посполитій послужила перебудова Вавельського замку в Кракові, перетвореного запрошеними королем Сигізмундом I флорентійськими зодчими на пишну ренесансну резиденцію (перша третина XVI ст.). На відміну від Польщі та інших європейських країн інспіраторами стилістичних новацій на етнічно українських землях виступали не двірські кола, а освічені магнати й багате міщанство. Так, найраніші ренесансні портали середини XVI ст. збереглися в замку Сенявських у Бережанах, у замку Язловецьких в Язловці та кам’яницях Львова.

## **ХАРАКТЕР АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Сприятливі економічні умови в Речі Посполитій вплинули на зростання будівельних потреб в усіх прошарках суспільства. Через відсутність спеціальних закладів

для навчання архітектурно-будівельному мистецтву спостерігалось широке залучення фахівців іноземного походження.

Передача будівельних та архітектурних знань відбувалася через практичну роботу в артілях і в цехах, організованих на зразок середньовічних ремісничих корпорацій. Перший відокремлений від інших ремісничих спеціальностей будівельний цех створено 1572 року за участю прибулих до Львова італійських майстрів<sup>5</sup>. Під час вступу до цеху і після закінчення навчання в ньому передбачався спеціальний іспит, що складався з виготовлення макетів архітектурних деталей з дерева або їх кресленників. Навчання “мурарській” справі тривало три роки, а “каменярській” (різьбярській) – чотири. Членами цеху вважалися особи, які отримали міське право, у спілці з ними працювали “товариші” (підмайстри) та місцеві учні. За існуючою традицією, кожен із членів цеху мав особливе прізвисько. Діяльність майстрів мала універсальний характер і поряд з вирішенням архітектурно-конструктивних завдань часом передбачала заготівлю й обробку будівельних матеріалів. У формуванні архітектурно-художнього образу споруди визначальна роль належала замовникам. Поряд із цеховими майстрами працювали вільнонаймані фахівці, які перебували на службі у короля, великих магнатів і церкви.

Львівський архітектурний осередок, утворений під час відбудови міста після спустошливої пожежі 1527 року, задовольняв потреби навколишніх земель, залучаючи власних майстрів або розповсюджуючи готові художні вироби. Так, ще до створення окремого цеху для виконання будівельних робіт у Луцькому замку запрошували львівського майстра Лукаша з Прешова. Першим задокументованим під 1543 роком майстром італійського походження був Петро Італієць, “магістр регіус”, родом з Лугано – місцевості на пограниччі зі Швейцарією<sup>6</sup>. Саме Північна Італія була батьківщиною носіїв нового ренесансного напрямку в місцевій архітектурі<sup>7</sup>. З їхнього кола походила більшість зафіксованих у документах тогочасних будівничих – Петро Красовський, Амвросій Прихильний, Павло Щасливий, Джакомо Мадлена та ін. Крім комасків у Львові працювали архітектори П'єтро ді Барбона (Петро Барбона) з околиць Падуї та його помічник, згодом визначний майстер Паоло Домінічі з Рима (Павло Римлянин), Андрій Підлісний із Дрогощина, Андрій Бемер і Ян Пфістер з Броцлава та багато інших<sup>8</sup>. Широко практикувалося залучення львівських майстрів великими магнатами, наприклад, венеціанця Бернардо Морандо, запрошеного 1581 року Я. Замойським для будівництва Замостя, або Павла Щасливого, який разом з Петром Зичливим на замовлення С. Жолкевського близько 1594 року закладав Жовкву. На службі у К. Острозького перебували Захарія Кастелло, Христофор Боццано, Петро Сперендіо та ін.<sup>9</sup> У Києві працювали Себастьяно Браччі, що відновлював Успенську церкву на Подолі, та Октавіано Манчіні з Болоньї, який на замовлення П. Могили відбудовував стародавні київські святині<sup>10</sup>.

Розвиток вогнепальної зброї та артилерії зумовив упровадження протобастіонних і бастіонних систем в укріпленні замків, міст, монастирів. Носіями новітніх тенденцій у галузі військового зодчества також були іноземні інженери й архітектори. Відомо, що в модернізації фортеці Кам'янець-Подільського в середині XVI ст. брав участь військовий інженер і королівський архітектор Іов Бретвус (Претвич) родом з Німеччини, а на початку XVII ст. – Теофіл Шомберг. У 30-х роках XVII ст. плідно працював в Україні “перший капітан артилерії та інженер короля” француз Гійом Левассер де Боплан, який проектував замки в Кременчуці, Барі, Підгірцях, Кодаку та ін. Модернізацію замку в Галичі здійснив Франческо Короссіні, родом з Авіньйона, італієць Андреа дель Аква з Венеції збудував для гетьмана Станіслава Конєцпольського замки у Бродах і Підгірцях. Проект бастіонного замку в Збаражі на замовлення високоосвіченого магната Кшиштофа Збараського розробив близько 1612 року відомий італійський архітектор Вінченцо Скамоцці, а будівництвом керував Ніколя Дюбуа, родом з Лотарингії<sup>11</sup>.

Поряд із традиційним способом будівництва, за взірцем або за моделлю, зростає роль графічного проекту. Так, у контракті 1591 року між Львівським братством і архітектором П. Римлянином ішлося про те, що він повинен працювати “ведлуг тоя форми і визерун-

ка, котрий є поданий до Братства нашого”<sup>12</sup>. В угоді львівської міщанки С. Ханлової з майстром П. Красовським згадується про необхідність закінчення аттика на фасаді її будинку (пл. Ринок, 4) “згідно із писемними вказівками, які візерунком називаються”<sup>13</sup>. Архітектурні проекти мали концептуальний схематичний характер, як, наприклад, план львівського бернардинського монастиря 1629 року, пропозиції щодо укріплення передмість Львова, розроблені Ф. Геркантом 1653 року, проект замку в Збаражі, опублікований у 1615 році в книжці В. Скамоці “Ідея універсальної архітектури”.

Архітектурні ренесансні та барочні форми поширювалися в Україні також за допомогою ілюстрованих друкованих видань, зокрема це праці М. Вітрувія, С. Серліо, А. Палладіо, В. Скамоці, А. Дюрера та ін. Так, архітектор Манчіні, який працював у П. Могили на відбудові київських храмів, робив позначки і замальовки на шпальтах трактату Скамоці<sup>14</sup>. Широке практичне застосування мали своєрідні посібники, що видавалися в Нідерландах, Німеччині та містили зображення архітектурних і художніх деталей. У поширенні пластичних форм північного маньєризму провідну роль відіграли видання двох нідерландців – архітектора й скульптора К. Флоріса та маляра-декоратора Я. Вредемана де Вріє<sup>15</sup>.

Зв’язки з європейським архітектурним процесом сприяли появі спеціалізованих видань у Речі Посполитій. Так, масштабні проблеми урбаністичного характеру, пов’язані з укріпленням державних кордонів і освоєнням українських земель, порушувалися в працях А. Моджевського (1551), Ш. Старовольського (1618), К. Опалинського (2-га чверть XVII ст.) та ін.<sup>16</sup> У середині XVII ст. у Кракові видали польською мовою анонімну працю “Коротка наука будівнича Дворів, Палаців, Замків відповідно до Неба і Звичаю Польського”, у якій узагальнено досвід будівництва в Польщі й Україні за трактатами італійського Відродження. У ті часи написано також праці польських інженерів-фортифікаторів А. Фрейтага з Торуня (1631) і Я. Нароновича-Наронського (1650)<sup>17</sup>.

Про високий рівень підготовки фахівців українського походження свідчить діяльність уродженця Радехова Онисима Радишевського, який, переїхавши до Москви, написав у 1620 році “Статут ратних, гарматних і інших справ, що стосуються воєнної науки”, де є вказівки щодо зведення укріплень та інженерних споруд<sup>18</sup>.

Отже, середньовічний ремісник-будівничий, згідно з європейською тенденцією, поступово перетворювався на фахівця-архітектора, озброєного теоретичними і науковими знаннями.

## ЕТАПИ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ

Архітектурі другої половини XVI – першої половини XVII ст. була властива регіональна і стилістична строкатість. Поряд зі збереженням попередніх традицій будівництва спостерігалось активне поширення новітніх стилістичних тенденцій. Унаслідок перебування у складі Речі Посполитої на українських землях відбувалися схожі з Польщею архітектурно-мистецькі процеси з певними часовими й автохтонними відмінностями. Так, італійські ренесансні форми у Польщі з’явилися на початку, а на західноукраїнських землях – у середині XVI століття. Це був час пізнього європейського Відродження, коли в його надрах сформувалася течія маньєризму – стилістичного напрямку, що відійшов від попередніх принципів статичності й гармонії загальної побудови і був позначений певною експресивністю, переінакшенням класичних архітектурних форм, іноді – надмірною декоративністю. Властиве маньєризмові вільне оперування ренесансними елементами сприяло утворенню оригінальних споруд, позначених рисами місцевої самобутності<sup>19</sup>.

У розвитку тогочасної української архітектури можна виділити два етапи. Перший, що охоплював другу половину XVI ст., характеризувався поширенням ренесансних форм з певним забарвленням італійським маньєризмом. На

другому етапі (починаючи з 1600-х років) значний вплив справив привнесений майстрами із Вроцлава нідерландський і німецький маньєризм з притаманними йому елементами готики, лінеарним трактуванням пластичного декору. Майже одночасно під впливом контрреформації на українських землях будуються перші єзуїтські костели у стилі раннього бароко.

Особливістю ренесансу в архітектурі України було те, що він мало вплинув на процеси формотворення, які ґрунтувалися на сильних місцевих і готичних архітектурних традиціях. Це особливо помітно у православному храмубудуванні, в якому, як протидія контрреформації та Брестській церковній унії, відбувалося відновлення поруйнованих святинь і відродження традиційних композиційних прийомів у нових мурованих спорудах, найяскравішими прикладами яких можуть служити триверхі каплиця Трох Святителів і Успенська церква у Львові. Узагалі простежується середньовічний прийом формотворення споруд “зсередини назовні”. Відроджені італійцями форми римської античної архітектури й орнаментики здебільшого застосовували для оздоблення. Крім елементів ордера, найхарактернішими деталями були аркадні галереї, лоджії та аттики, які іноді виконували оборонну функцію або служили їй символом. Зафіксований А. Вестерфельдом фігурний аттик над Софійським собором у Києві (1651) свідчить про однаковий стилістичний розвиток архітектури в різних частинах України.

## МІСТОБУДУВАННЯ

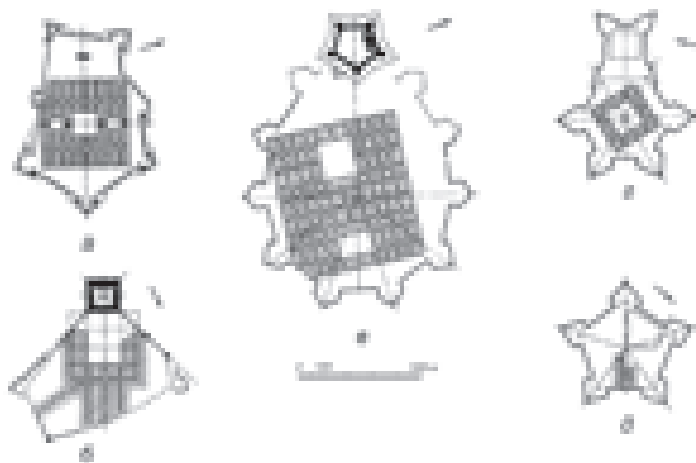
Збільшення населення України до 3,7–3,8 млн чол., поживавлена торговельна й економічна діяльність, активний колонізаційний рух на південний схід у зв'язку з державною політикою з укріплення кордонів Речі Посполитої і посиленням феодалних і релігійних утисків місцевої людності на землях західних воєводств привели до значного зростання кількості поселень. За підрахунками І. Крип'якевича, у 40-х роках XVII ст. в Україні існувало близько тисячі міст і містечок – утричі більше, ніж у попередній період<sup>20</sup>. Зокрема, на теренах Руського воєводства їх було 177, Белзького – 32, Холмської землі – 23, Волинського воєводства – 97, Подільського – 111, Брацлавського – 122, Київського – 385, Чернігівського – 24. У східних воєводствах більшість міст і містечок виникла в першій половині XVII ст.: на Київщині та Лівобережжі – близько 200, на Брацлавщині – близько 100<sup>21</sup>.

Після придушення козацько-селянського повстання польським каральним військом у 1638 році починається активне заселення Слобожанщини, де під протекторатом Московської держави будуються перші в новітній період міста-фортеці (1638 – Чугуїв, 1652 – Суми, 1654 – Харків).

У пониззі Дніпра із середини XVI ст. з'являються хутори й зимівники Запорозької Січі, що започаткували залюднення південних пустельних просторів так званого Дикого поля.

Заснування нових міст і містечок було зумовлене як економічними, так і стратегічними факторами: освоєнням пустинних земель, на яких формувалися великі магнатські земле-

Схематичні плани “Ідеальних” міст XVI–XVII ст.: а – Замость; б – Жовква; в – Броди; г – Станіслав; д – Полонне





**А. Вестерфельд. Вигляд Києва з боку Дніпра. 1651**

володіння, захистом від нападів турок і татар, особливо актуальним для південної Київщини, Поділля та Слобожанщини. Міста були джерелом стабільних доходів для феодалів, тому що податки з ремесел, різних промислів і торгівлі давали в 5–10 разів більший прибуток, ніж село, на базі якого вони (міста) виникали. Кожне місто слугувало осередком певної округи, у якому раз або двічі на тиждень відбувався малий торг, а два-три рази на рік – великі ярмарки. У загальній масі поселень міського типу переважали невеликі містечка з населенням від 500 до 1 000 жителів, більшість яких займалася землеробством та ухощуванням. На Київщині існували й такі, що нараховували до 100 дворів або тільки 20 “ринкових будинків”<sup>22</sup>.

Деякі міста були досить великими. Так, населення Львова становило 15–18 тис. жителів, Києва – 15 тис., Меджибожа – 12 тис., Білої Церкви, Животова, Острога, Кам’янець-Подільського – понад 10 тис.<sup>23</sup> Ці цифри цілком зіставні з розмірами європейських середньовічних міст: німецькі Любек і Нюрнберг у кінці XV ст. мали від 20 до 25 тис. жителів, у Кракові й Гданську наприкінці XVI ст. жило відповідно 28 тис. і 40 тис.<sup>24</sup>

Українські міста були королівськими, або державними, до них належали центри воєводств, земель, староств і повітів, та приватновласницькими – центри латифундій польських та українських магнатів, що становили майже 80 % від їх загальної кількості. Існували також містечка, що належали великим монастирям-землевласникам: Печерське – у Києві, Підкамінь – у Галичині, Пилява – на Поділлі, Межирич – на Волині.

Внутрішній устрій українських міст спирався на норми магдебурзького права з передбачуваними самоврядуванням та корпоративною організацією міських громад, розселенням жителів за національними ознаками. У великих містах існували польсько-католицькі, руські, єврейські, вірменські квартали зі своїми культовими спорудами, що збагачували міське середовище. У Кам’янці-Подільському, наприклад, було три ринкові площі – польська, вірменська й руська.

Територія тогочасних міст складалася з щільно забудованих укріплених частин (середмість) і переважно неукріплених передмість із сільським характером забудови, де проживав бідніший люд і траплялися шляхетські та церковні землеволодіння (так звані юридики). Власне містом, яким управляв виборний магістрат, вважалося середмістя, розміри якого коливалися від 80–100 га (Поділ у Києві, історичні центри Чернігова та Переяслава) до 10 га, що в середньому дорівнювало 1 лану (25–30 га). До міської структури в різних композиційних варіаціях входив замок – садиба королівського намісника в державних містах або магната – у приватновласницьких. У зв’язку з розвитком артилерії і пов’язаною з нею бастионної системи фортифікації найхарактернішим



**А. Кальнофольський. Печерський монастир і містечко в Києві. 1638**

для тієї доби був тип спряженого міста, в якому замок і середмістя утворювали єдиний оборонний комплекс.

Внутрішня побудова середмість XVI–XVII ст. спиралася на кілька містобудівних принципів. Перший ґрунтувався на сильних давньоруських традиціях органічного ландшафтного розпланування, другий продовжував досвід будівництва міст готичної доби з прямокутно-перехресним, або “шаховим”, плануванням, третій був започаткований закладанням міст Слобожанщини на основі російського регулярного містобудування XVII ст. Найбільший інтерес становлять нечисленні міста, що певною мірою відображали західноєвропейські теоретичні проекти ідеальних міст доби Відродження<sup>25</sup>.

За відсутності державного органу керування будівництвом у Речі Посполитій роль регулятора забудови відігравало магдебурзьке, або німецьке, право. Новозакладені міські осередки з прямокутними ринковими майданами з ратушами, однаковими розмірами ділянок під житлову забудову, розташуванням споруд по червоних лініях площ і вулиць з’явилися в той час на Брацлав-

щині (Янів, Літин, Ямпіль) та Київщині, про що свідчить реєстр подимного податку Київського воєводства 1631 року, у якому згадуються “ринкові”, “вуличні” й “убогі” будинки. У східних воєводствах, де магдебурзьке право поширювалося і на старі міста, а основою міщанства було місцеве населення, регулярне розпланування середмість набувало стриманішого характеру. Закладання нових міських центрів за усталеною “магдебурзькою схемою” відбувалося із застосуванням землемірних знарядь та середньовічних мір довжини – шнурів, прутів, ліктів. Так, у “локаційному привелеї” Тернополя від 1550 року згадано ділянки (парцелі) двох видів: великі, завширшки 24 і завдовжки 50 ліктів для спорудження будинків із заїздами, та менші, завширшки 18 і завдовжки 50 ліктів – під звичайні будинки<sup>26</sup>.

Зовнішня форма укріплених частин міст визначалася здебільшого топографічними умовами – береговими схилами, ярами, водними перепонами, що їх використовували для посилення обороноздатності. Так, за свідченням П. Алеппського, поблизу “кожного міста або селища обов’язково є великий став, утворений дощовою водою або річками”<sup>27</sup>. Надалі закладали міста традиційним способом на мисах, утворених при злитті річок (Шаргород, Гусятин, Язловець), на підвищених ділянках берегової смуги, обмежених ярами. “Берегові” міста набували овальної форми в плані (Бар, Тернопіль, Ужгород, Біла Церква, Черкаси), рідше – півкруглої (Могилів-Подільський, Звягель, Путивль). Під час закладання міст із новітньою фортифікацією використовували рівну місцевість, що дозволяла реалізувати значні за площею бастионні укріплення (Броди, Станіслав, Полонне). Поряд зі спряженим типом міста, в якому середмістя і замок формували єдину просторову одиницю, зберігалася традиція їх окремого розташування, навіть на різних берегах річок (Чортків, Тербовля, Язловець, Микулинці, Збараж).



Паралельно із закладанням нових поселень відбувався розвиток старих міст, що супроводжувався модернізацією забудови, облаштуванням додаткових укріплених територій, появою нових архітектурних домінант – дзвіниць, церков та католицьких храмів, будівництво яких посилилося в період контрреформації, особливо після Брестської церковної унії (1596).

У XVI – середині XVII ст. Київ забудовували на основі старовинної планувальної структури Подолу, Печерська і Верхнього міста з відновленням храмів та укріплень. Реставрованим давнім церквам надавали виразніших силуетів, надбудовуючи додаткові верхи (Успенський собор Печерського монастиря, церква Спаса на Берестові, церква Богородиці Пирогощі на Подолі). Новими висотними акцентами стали дерев'яні монастирські дзвіниці. Осередком міського життя надалі залишався Поділ з пануючим над ним дерев'яним замком на горі Киселівці, де перебували королівські урядовці. У другій чверті XVII ст. на Подолі існували домініканський, бернардинський, єзуїтський, кафедральний костели і монастирі. Укріплення і більшість будинків залишалися дерев'яними. Прокладанням дерев'яних труб від підгірських джерел до міського фонтана біля ратуші і до домініканського монастиря започатковано київський водогін.

Після надання Києву магдебурзького права (1499) назву “Ринок” отримала давня торгова площа, у західній частині якої від 1136 року стояла мурована Успенська церква (Богородиці Пирогощі). Коли 1596 року Софійський собор захопили уніати, церкву було перетворено на головний міський собор. У 1613–1614 роках італійський архітектор С. Браччі “коштами всього міста” перебудував її верхи за системою п'ятиверхих українських храмів. У північно-східній частині площі побудовано дерев'яну двоповерхову ратушу з вежею, завершену шпилем та флюгером. За звичаєм середньовічних міст біля ратуші влаштовано фонтан, воду до якого постачали дерев'яними довбаними рурами. Східний бік площі зайняв ансамбль споруд ново-заснованого Братського монастиря. У 1615 році дружина мозирського маршалка Г. Гулевичівна подарувала “пляц на ринку київському” для заснування монастиря і братської школи. На місці великої садиби значною мірою коштами гетьмана П. Кошачевича-Сагайдачного збудовано дерев'яну п'ятиверху Богоявленську церкву, під

**А. Пассоротті, Ф. Гогенберг. Загальний вигляд Львова. 1618**



якою 1622 року поховано самого гетьмана. Брану монастиря, за П. Алепським, прикрашали два покручені дерев'яні стовпи (вірогідно, різьблені, з годинником). На подвір'ї стояла мурована трапезна. Північно-західний бік площі акцентувала ренесансно-готична споруда домініканського костелу під двосхилим дахом (1614–1630), згадуваного Бопланом як розташованого “на ринку” (пізніше перебудованого на Петропавлівську церкву). Абрис площі із середринковим кварталом біля ратуші формою наближався до трикутника, у який вливалось близько десяти криволінійних вулиць. Мальовничість композиційної побудови і “прозорість” невисокої житлової забудови відтворили наступництво розвитку архітектурного ансамблю площі на основі давньоруського планування Подолу.

Великим містом на 4–5 тис. будинків “зі стіною, ровом і безліччю садів” здалося П. Алепському Печерське містечко в Києві, сформоване навколо славетного монастиря, оточеного в XVII ст. дерев'яною рубленою стіною. Територія містечка площею близько 20 га зі сходу була захищена крутими придніпровськими схилами, з півдня – глибоким ярмом, з інших боків – напівкруглим у плані земляним валом із палісадом. Радіальний характер внутрішнього розпланування зумовлений центричним розміщенням торговельної площі та розташуванням із трьох боків в'їзних брам. Як бачимо з гравюри А. Кальнофойського (1638), житлова забудова садибного типу і три православні храми містечка були дерев'яними.

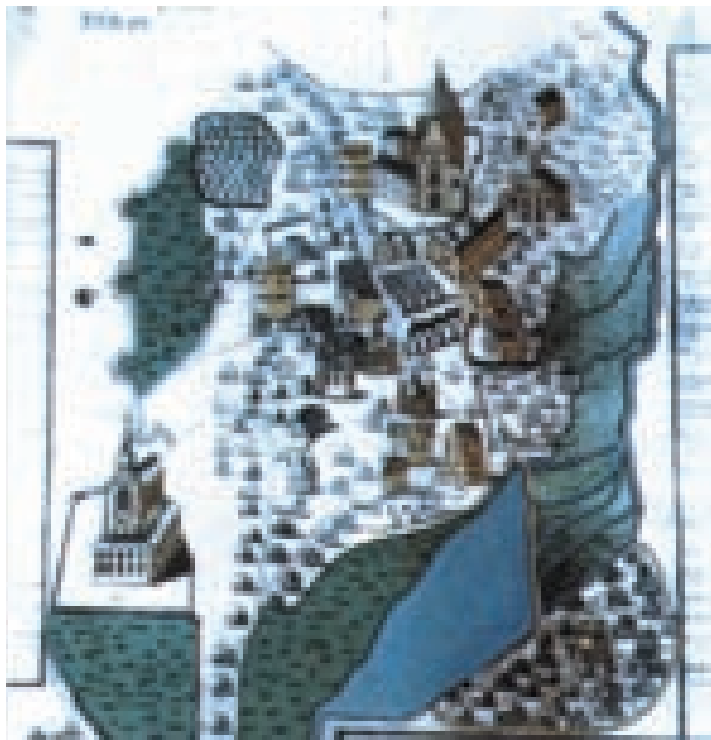
На основі старої планувальної структури розбудовували Чернігів, Новгород-Сіверський, Переяслав та інші міста Лівобережжя й Наддніпрянщини, у яких на місці давньоруських дитинців облаштовували дерев'яно-земляні замки, відбудовували старі й споруджували нові храми та укріплення.

У зв'язку з появою на початку XVII ст. чималих католицьких монастирських

комплексів деякі планувальні зміни відбулися в центрах великих західноукраїнських міст – Львові, Луцьку, Кам'янці-Подільському, Острозі.

У XVI–XVII ст. щільна дво-, триповерхова забудова сформувалася навколо ринкових площ у Львові й Кам'янці-Подільському. Після нищівної пожежі 1527 року на пл. Ринок у Львові з міркувань пожежної безпеки заборонено відновлення дерев'яних галерей (підсінь) перед будинками. Поступово архітектура площі набула ренесансного характеру: кам'яниці, відбудовані на готичних підмурках, прикрашені аттиками, елементами ордера, ренесансними порталами й віконними лиштвами (будинки № 4, 6, 13, 14, 21, 26). У ренесансні шати одягся будинок розширеної готичної ратуші. З її північного боку містився середринковий квартал,

**Вигляд Острога. Кінець XVIII ст. За матеріалами Державного історико-культурного заповідника в Острозі**



що 1662 року налічував сім кам'яниць, а також гончарні й шевські лавки, будинок міри і ваги та постригальні сукна тощо. Перед південним фасадом улаштовано міський фонтан (кінець XVI ст.), встановлено геральдичну скульптуру лева (1618) і стовп кари (так званий пренгеж). Готичний кафедральний костел із прилеглим кладовищем, прикрашеним численними ренесансними мавзолеями та скульптурними надгробками XVI–XVII ст., займав окремий квартал у південно-західному куті площі. Ренесансним принципом замикання перспектив вулиць позначене постання в другій чверті XVII ст. колегіуму з костелом єзуїтів у західній частині середмістя і монастиря босих кармелітів на узвишші Галицького передмістя з орієнтацією на Руську вулицю. Інший великий архітектурний ансамбль монастиря ордену бернардинців, що істотно збагатив панораму ренесансного Львова, було зведено в 1600–1630 роках упритул до середмістя з південно-західного боку.



**План Бара. XVII ст. За Я. Матвіїшином**

У першій половині XVII ст. були наміри щодо укріплення передмість, для чого залучалися місцеві та запрошені інженери й архітектори, які розробили відповідні проекти<sup>28</sup>. Проте через масштабність пропозицій і брак коштів лише в останній чверті століття насипано ламану оборонну лінію в Галицькому передмісті за проектом Я. Беренса<sup>29</sup>.

Спорудження додаткових укріплень у кінці XVI – на початку XVII ст. спостерігалося в Луцьку в передмісті Хмільник<sup>30</sup> та в Острозі, де на правому березі р. Вілії виникло півкругле у плані Нове містечко, а на відстані близько 350 м від міського муру з Луцькою брамою (кінець XV – початок XVI ст.) насипано передовий земляний вал бастионного абрису<sup>31</sup>. Нові стилістичні риси в середовищі обох міст привнесли маньєристичні аттики над оборонними спорудами та великі єзуїтські комплекси, запроектовані професійними архітекторами цього ордену в ренесансно-барокових формах (в Острозі не зберігся).

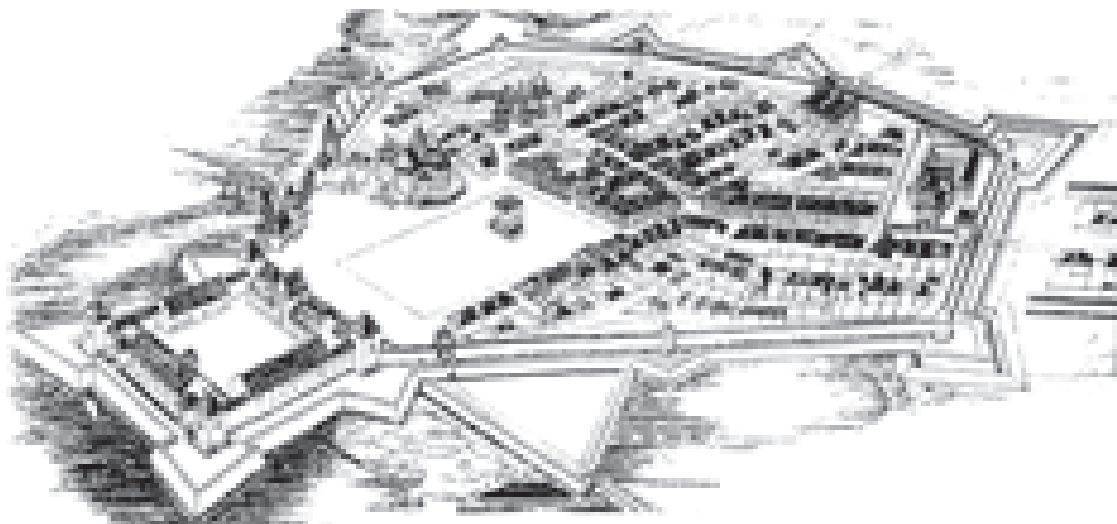
Регіональні особливості в характері планування та забудови – поєднання традиційних містобудівних прийомів із нормами магдебурзького права в східних воєводствах та активне засвоєння досягнень тогочасного європейського містобудування на західних землях – зберігалися і в новозаснованих міських осередках.

Прикладом першого напрямку було місто Чигирин – колишній козацький зимівник, перетворений після Люблінської унії в центр окремого староства. 1592 року воно отримало магдебурзьке право, а під час Визвольної війни стало резиденцією Б. Хмельницького. Місто складалося з трьох частин: розташованого на горі трикутного замку змішаної конструкції (камінь, земля, дерево), нижнього міста, захищеного валом зі стіною та в'їзною брамою, і передмістя на протилежному боці Тясмина, що протікав попід замковою горою.

Така сама традиційна просторова організація верхнього та нижнього міста була притаманна Черкасам, центру однойменного староства початку XVI ст., північному придніпровському форпосту Києва – Вишгороду (втратив статус міста в кінці XVII ст.), Чорнобилію на р. Прип'яті та іншим містам, відродженим на спустошених татарськими набігами землях.

Характерніший для XVI – початку XVII ст. тип спряженого міста репрезентують старостинські осередки – Біла Церква і Бар. Перший із них відродився 1533 року на покинутому городищі давньоруського Юр'єва, заснованого Ярославом Мудрим на р. Росі. У центрі берегової смуги в межах колишнього дитинця було збудовано замок, оточений валами і дерев'яними палісадами, модернізований у 40-х роках XVII ст. у прямокутний із чотирма земляними наріжними бастіонами. Місто, обмежене заокругленим у плані валом, відзначалося нерегулярним розплануванням із центральною площею, пов'язаною вулицями з трьома міськими брамами<sup>32</sup>. За ініціативи королеви Бони Сфорци 1537 року засновано місто Бар поряд зі зруйнованим татарами Ровом. Укріплення його середмістя з прямокутною ринковою площею доповнили розташованим на березі великого ставу чотирикутним бастіонним замком, спорудженим за проектом Боплана<sup>33</sup>.

При закладанні нових міст на мисах – прийом особливо поширений на Поділлі –



Аксонетричне зображення Жовкви. Гіпотетична реконструкція образу міста станом на XVII–XVIII ст. М. Бевза, О. та І. Оконченків

спостерігаємо таку особливість: якщо в більш ранніх містах мисового типу оборонне ядро (дитинець, замок) перебувало під захистом поселення на закінченні мису (наприклад, Брацлав, Житомир, Старокостянтинів), то в цей період замки здебільшого будували з боку передпілля. Така риса притаманна Заложцям (1520) і Гусятину (1559), які відзначалися регулярним розплануванням із прямокутними ринковими майданами.

Середмістя Шаргорода, заснованого Я. Замойським 1585 року як осередок його великих подільських землеволодінь, розташоване на високому мисі при злитті річок Ковбасної та Мурашки. З північного, напільного, боку місто захищав прямокутний у плані оборонний комплекс із чотирьох башт і мурів (можливо, замок, пізніше – монастир). З південно-східного боку мису був укріплений двір Замойського. У регулярне планування порядового характеру на основі шнура 45,5 м вписано муровані будівлі костелу, синагоги і церкви (не збереглася)<sup>34</sup>. Судячи із зображення на карті Боплана, тогочасне місто охоплювало укріплене передмістя на правому березі р. Мурашки.

Створення міст-резиденцій великих магнатських землеволодінь, серед яких вирізнялися маєтки князів Острозьких на Волині та Переяславщині, Вишневецьких на Лубенщині, Калиновських на Київщині та Полтавщині, Збарзьких та Замойських на

Брацлавщині, Жолкевських і Потоцьких у Галичині та на Поділлі, стало характерним явищем тієї доби. Великими містами із замками-резиденціями Вишневецького та Кашиновського були, наприклад, Лубни й Умань, тогочасне планування і забудова яких не збереглися до нашого часу. Показовими магнатськими осередками, від яких залишилися значні монументальні споруди, були міста Олика князів Радзивилів, Новий Збараж князів Збараських (від середини XVII ст. – Вишневецьких), Золочів князів Собеських. Характерною особливістю цих міст було окреме розміщення ренесансних чотирикутних бастионних замків та середмість із регулярним розплануванням – прийом, що тягнеться з періоду Середньовіччя.

У планово-просторовій організації деяких приватновласницьких поселень спостерігаються впливи проектів ренесансних “ідеальних міст”. Це відбилося в побудові міста як цілісного організму, в якому замок і середмістя пов’язувалися спільною лінією оборони, у тяжінні до симетрії загальної містобудівної композиції, застосуванні бастионних фортифікацій, пристосованих до тогочасних методів ведення війни, використанні однотипних проектів житлової забудови. Першою реалізацією такого вирішення на терені Речі Посполитої вважається Замостя, створене в 1580-х роках за проектом архітектора Б. Морандо на замовлення канцлера і великого коронного гетьмана Я. Замойського, яке послужило взірцем для інших магнатських осередків<sup>35</sup>.

Вплив ренесансного урбанізму простежується в місті Бережани, заснованому М. Сенявським 1530 року. Бастейовий замок середини XVI ст. у формі неправильного п’ятикутника разом з бастионними фортифікаціями другої половини XVII ст. був зорієнтований на умовну композиційну вісь, що проходила крізь центр міської площі й церкву в західному приринковому кварталі. До замку вели дві симетричні вулиці, що подовжували сторони трапецієподібної ринкової площі, абриси якої повторювала траса міських оборонних мурів, пізніше підсилених бастионами. Таким чином, після модернізації оборонного поясу утворилося спряжене, майже симетричне місто ренесансного характеру.

Дещо схожу композицію мала Жовква, заснована великим коронним гетьманом С. Жолкевським 1597 року як резиденція його родини. Тут, на відміну від попереднього прикладу, замок і ринок міста були максимально наближеними один до одного. Унікальний містобудівний прийом композиційного об’єднання квадратного протобастионного замку з рівною йому за розмірами (120 м x 120 м) ринковою площею, вірогідно, маніфестував гадані єдність і рівноправ’я феодальної та міської влади. Загальний план середмістя площею близько 15 га рівномірно розширюється від замку, що дає підставу говорити про первісний задум його побудови у вигляді регулярного п’ятикутника, симетричного щодо осьової вулиці, зорієнтованої на замкову браму. Проте топографічні умови і напрямок давнього шляху Львів – Глиняни дещо скоригували форму середмістя. Застосування однотипних житлових будинків з арочними галереями на першому поверсі, бастионних укріплень, насипаних навколо застарілих на той час міських оборонних мурів, а також активна композиційна роль костелу Святого Лаврентія в ансамблі ринкової площі відтворюють особливості ренесансного містобудування. На думку М. Бевза, композицію середмістя побудовано за концептуальною схемою італійця П. Катанео<sup>36</sup>.

Наймасштабнішою реалізацією ідей ренесансного урбанізму було місто Броди, засноване 1586 року тим же магнатом С. Жолкевським на татарському Чорному шляху. Спряжене місто площею близько 34 га включало в себе п’ятикутний у плані бастионний замок і велику селищну територію, розплановану прямокутною вуличною мережею на невеликі рівні між собою квартали. Вісь планування проходила через квадратну ринкову площу розміром 3 x 3 шнури (46,7 м кожний) і вдвічі меншу прямокутну площу 1,5 x 3 шнури у східній частині міста<sup>37</sup>. Спочатку Броди не мали укріплень. Їх за проектом Андреа дель Аква чи Гійома Левассера де Боплана побудував наступний власник міста С. Конєцпольський у 1630–1635 роках. Земляні укріплення

мали форму овалу з десятима могутніми бастіонами і утворювали з замком єдину фортифікаційну систему, загальна композиція якої наслідувала проект ідеального міста С. Маролау<sup>38</sup>.

Оригінально сплановано нове середмістя Полонного, відоме під місцевою топографічною назвою “Воля”. Воно засноване в 1640–1646 роках магнатом С. Любомирським осторонь від старого міста, розташованого на мисі в петлі р. Хомори. Невелика за площею територія (близько 10 га) оточена бастіонними земляними укріпленнями у формі майже регулярної п’ятираменної зірки, на західному бастіоні яких розташовано більш ранній мурований костел. Внутрішнє розпланування міста не було органічно пов’язане з укріпленнями. Північно-західний ріг прямокутної ринкової площі, оточеної дерев’яними житловими будинками, зрізав по діагоналі трапецієподібний у плані мурований замок. У частково казематних валах розмістилися дві муровані брами – західна “Довга” і східна “Крива”, поєднані транзитною вулицею, траса якої навскіс перетинала ринкову площу<sup>39</sup>.

Точним геометричним узгодженням внутрішнього та зовнішнього планування позначене середмістя Станіслава (нині Івано-Франківськ), заснованого близько 1661 року А. Потоцьким як центр Покутських володінь. Воно є найбільш повним і досконалим утіленням ідей ренесансного європейського містобудування в Україні, хоч і реалізоване в добу бароко. Місто площею 15 га отримало форму правильного шестикутника, замкненого земляними (пізніше обличкованими каменем) валами з великими наріжними бастіонами, оточеними ровами. У 1680 році до північно-східного полігона міських укріплень добудовано прямокутний замок, захищений із трьох боків бастіонними фортифікаціями<sup>40</sup>. Вісь симетрії всього плану була пов’язана з обрисом фортифікацій. Натомість внутрішня планувальна сітка, побудована на основі

#### **Кушнірська башта з міською Вітряною брамою в Кам’янці-Подільському**





Укріплення бернардинського монастиря у Львові. Перша половина XVII ст.

шнура в 43 м, визначалася іншими осями, розвернутими під кутом до осі симетрії і перехрещуваними в центрі квадратної ринкової площі. Здійснений С. Кравцовим аналіз розміщення культових споруд (костелів у західних кварталах, православної та вірменської церков у східних та південно-східних кварталах) дозволяє твердити про задум міста як своєрідного багатоконфесійного мікрокосму. Побудована посередині ринку ратуша у формі грецького хреста, імовірно, символізувала екуменізм християнської релігії<sup>41</sup>.

Регіональні особливості в містобудуванні XVI–XVII ст. тісно пов'язані з політичною історією окремих земель, впливом традицій на характер планування і забудови. Однак магістральний напрям визначало наближення українських міст до загальноєвропейських правових і архітектурних норм – самоврядування міських громад, провідної ролі ринкових площ у просторовій і функціональній організації тогочасних міських поселень.

## ОБОРОННІ СПОРУДИ І КОМПЛЕКСИ

Захист населення від ворожих нападів залишався актуальним завданням архітектури. Оборонне будівництво в Україні спиралося на багатовікові традиції зведення дерев'яно-земляних укріплень, поширених на Лівобережжі й Наддніп-



К. Томашевич. Загальний вигляд замку та міста Кам'янець-Подільського. 1673–1679

рянщині, та мурованих баштово-стінових – на землях Галичини, Поділля, Волині. У XVI–XVII ст. розвиток оборонних споруд і комплексів визначався запровадженням досягнень європейського військово-інженерного мистецтва, у якому відбулися значні зміни. Удосконалення вогнепальної зброї, застосування гармат нового типу з довгими цівками і металевими ядрами під час італійської війни 1494 р. довели непридатність стінових середньовічних укріплень для нових способів ведення облоги. Про актуальність проблеми свідчать численні теоретичні праці, що з'явилися на зламі XV–XVI ст. Піввікові пошуки відповідного архітектурного вирішення були спрямовані на заміну властивого середньовічним укріпленням фронтального та підшовного бою навішуваним та фланговим. Першим кроком у цьому напрямі стало запровадження багатоярусних, висунутих назовні, великих башт – бастей, пристосованих до вогнепальної зброї. Відповідне розташування бійниць на кількох поверхах, з яких нижні призначалися для гармат, дозволяло вести обстріл підшви мурів та передпілля. Типи бійниць були різними – від найпростіших (із одним отвором) до складних багатоканальних, у яких осі стрільниць перехрещено в зовнішніх або внутрішніх камерах. Застосовували також ключоподібні бійниці із зовнішнім круглим отвором з оглядовою верхньою щілиною. За планувальними та конструктивними особливостями бастей були кількох типів: вежеві, що нагадують понижені муровані башти, які не височать над куртиною, низькі напівциліндричні (земляні або муровані), з верхніми відкритими бойовими майданчиками; невисокі відкриті (або покриті дахом) видовжені споруди з півкруглим або гранчастим закінченнями.



Досконалішою, такою, що витримувала артилерійський обстріл, була бастионна фортифікаційна система. Її вперше застосував архітектор Мікель Сан Мікеле в укріпленнях Верони (1530) у так званому староіталійському варіанті (довгі куртини, невеликі туці бастиони). П'ятикутна в плані форма бастиону дозволила ліквідувати небезпечні мертві поля, що утворювалися перед круглими або гранчастими бастеями. Особливістю бастиону була його незначна висота, нутро, заповнене землею, з улаштуванням у барках (частинах, прилеглих до куртин) казематів для гармат, призначених для фланкуючого обстрілу зовнішніх ровів. На насипах бастионів улаштовували підвищені артилерійські площадки – надшанці (барбети). Упродовж другої половини XVI – початку XVII ст. бастионний фронт удосконалювався і пройшов шлях від новоіталійської системи з великими гострокутними бастионами, відступними фланками бастионів, що прикривалися орільйонами, скороченими куртинами, збільшеною глибиною оборони завдяки облаштуванню за ровами передового рубежу – так званого критого шляху, до голландської – із суцільними земляними куртинами та бастионами, підсиленими зовнішніми укріпленнями – равелінами, кронверками, гонверками, теналлями тощо. Створення таких фортифікацій потребувало точних математичних розрахунків і вільного володіння геометрією.

На українських землях XVI–XVII ст. застосовували різні фортифікаційні системи <sup>42</sup>. Як показують карти Боплана, складені у 1630–1640 роках, досить значного поширення в укріпленні міст набула бастионна система. Поряд із нею важливу роль відігравали і традиційні баштово-стінові та бастейові укріплення. На східних землях переважали традиційні дерев'яно-земляні фортечні огорожі, які склалися з валів, підсиленних верхніми дерев'яними стінами або тільки частоколами чи палісадами. Дерев'яними рубленими стінами й баштами були оточені, наприклад, Поділ і Печерське містечко в Києві. Традиції дерев'яного оборонного будівництва зберігалися також і в нових містах Слобожанщини.

Під час реконструкції старих міських укріплень часто залучали елементи новітніх фортифікаційних систем. Так, у Кам'янці-Подільському в систему оборонного поясу середмістя, що пролягав уздовж урвищ глибокого каньйону р. Смотрич, у середині XVI ст. вписано дві п'ятиярусні бастей – круглу Гончарну башту зі сходу і прямокутну, із закругленою напільною стороною, Кушнірську башту, розташовану поряд із північно-східною Вітряною міською брамою.

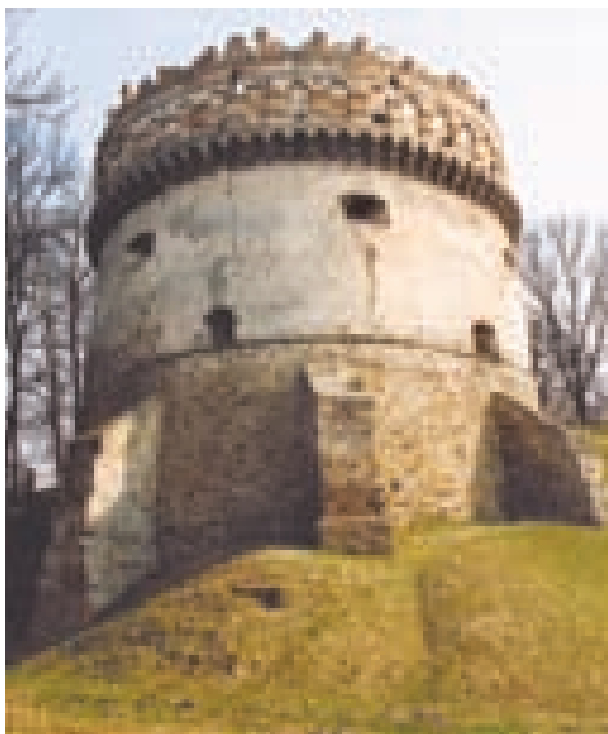
Вірогідно, під час ремонту в першій половині XVI ст. давньоруських за походженням укріплень Переяслава (Хмельницького) його вали підсилено круглими земляними бастеями <sup>43</sup>.

Створенням третьої лінії оборони навколо середмістя Львова позначена модернізація його укріплень, яку здійснювали з першої половини XVI до середини XVII ст. Спочатку за ровами, що оточували середньовічні міські мури, збудували кілька мурованих бастей, із яких збереглася так звана порохова башта (1556). У першій половині XVII ст. фортечний фронт підсилили трикутником оборонних мурів бернардинського монастиря і кількома земляними бастионами, з яких найбільший – Королівський – був у північно-східному куті укріплень <sup>44</sup>.

Досконалістю відзначалися бастионні укріплення таких нових міст західного регіону, як Замость, Броди, Полонне, Станіслав. Їх проектували іноземні інженери. Так, побудовані за голландською системою укріплення Станіслава створено за проектом Фр. Короссіні, родом з Авін'йона, який був підполковником на службі у воєводи А. Потоцького. Будівництвом керував Ш. Бенуа, також француз за походженням.

Розвиток військового будівництва найяскравіше відображено в замках, що, крім оборонної функції, відігравали роль резиденцій королівських урядовців або магнатів та становили комплекси фортифікаційних, житлових і господарських споруд. Їх будували як окремо, так і в системі міських укріплень, де вони домінували. Переважна більшість мурованих замків збереглася на просторах Волино-Подільської височини і Прикарпаття, де залягають поклади вапняків і пісковиків.

У перехідний період від баштово-стінових до новітніх систем укріплень старі замки розширювалися, зміцнювалася їхня обороноздатність через потовщення мурів і спорудження нових башт. Істотно модернізовано наймогутніший на Поділлі Кам'янець-Подільський замок. Роботи середини XVI ст. полягали в потовщенні мурів, реконструкції башт, облаштуванні ровів і південного та північного зовнішніх двориків, зведенні двох могутніх гранчастих у плані ярусних башт – бастей на вузьких сторонах замку – Нової та Чорної. У 1635 році на передпіллі замку за проектом Т. Шомберга звели нову фортецю у формі гонверка. Її вали з казематами, прилеглі із заходу до старого замку, з напільного боку вміщували два могутні бастіони новоіталійського типу з мурованими ескарпами й орільонами <sup>45</sup>. Архітектура старого замку отримала нові ренесансні риси – різьблені портали і віконні лиштви, орнаментальні фризи на баштах, виконані в техніці сграфіто. У новому замку поєднано особливості новоіталійської та голландської фортифікаційних шкіл.



Нова башта в Острозькому замку. Кінець XVI ст.

Розширення території простежується в Мукачівському замку, де на основі бастіонного фронту в XVI–XVII ст. сформувалися комплекси середнього та нижнього дворів із периметральними аркадами.

Удосконалення оборонного поясу і розширення території характерні для реконструкції Язловецького замку на Поділлі. У 60-х роках XVI ст. з напільного боку мисового укріплення зведено велику ромбоподібну в плані в'їзну башту (товщина мурів близько 4 м), що мала чотири яруси, з яких два нижні дорівнювали висоті скельної основи. На третьому ярусі на рівні подвір'я влаштовано в'їзд до замку. Ззовні до нього на десятиметрову висоту підходив похилий дерев'яний пандус. Замкову браму з обох боків прикрашали ренесансні портали. Між 1573 і 1607 роками північний замковий полігон зміцнено півкруглою в плані триярусною бастеєю, що, як і ромбоподібна башта, дозволяла вести передпільний та фланговий обстріл. Тоді ж територія навколо замку була обнесена зовнішньою лінією стінових укріплень, що сформували наблизений до прямокутника низький замок або "пригородок". У західній його частині між наріжними баштами на зламі XVI–XVII ст. звели двоповерховий палац, і мури "пригородка" посилити кутовими бастіонами <sup>46</sup>.

Посилення наріжжя, хоч і в іншому композиційному варіанті, застосовано у Меджибізькому замку. На гострому розі замку, повернутого до злиття річок Бугу і Бужка, улаштовано своєрідну платформу, що складається з двох пар напівкруглих триярусних бастей, симетричних щодо центрального, майже прямокутного виступу. Західний в'їзд до замку та північний залом мурів посилено великими ярусними баштами. Верхні частини мурів і башт оздоблено ренесансними аттиками.

У більшості випадків реконструкцій баштово-стінових середньовічних замків зберігається їхня первісна структура. Так, наприклад, поновлення Луцького замку (XVI ст.) супроводжувалося підвищенням мурів, улаштуванням бійниць нового типу,

приспосованих до вогнепальної зброї, оформленням в'їзної башти ренесансним аттиком і деталями. У старовинному Острозькому замку надбудовано й модернізовано Вежу муровану, наприкінці XVI ст. зведено круглу в плані Нову башту – бастею, увінчану фігурним ренесансним аттиком. Одночасно ренесансними аттиками з бійницями прикрашено муровані надбрамні башти міських укріплень Острога – Луцька і Татарська.



**Замок у Старому Селі. 1654**

Для нових замків другої половини XVI – першої половини XVII ст. характерне посилення регулярних основ у плануванні, тяжіння до ренесансного принципу центрально-осевої симетрії. Найпоширенішою формою плану були прямокутник або квадрат, рідше – трикутник або п'ятикутник.

Тип прямокутного замку з наріжними баштами широко застосовували ще в попередню добу (Звягель, Заложці, Сутківці, Рихта, Хмільник). Приклади протобастіонних замків такого типу збереглися в Микулинцях (друга половина XVI ст.), Жовкві (кінець XVI – початок XVII ст.), Золотому Поточі (перша половина XVII ст.), Скалаті (30-і роки XVII ст.), Поморянах, Пиляві, Кривчі, Кудринцях, Озаринцях.

Концепція парадної ренесансної резиденції покладена в основу композиції замку в Жовкві, збудованого за участю львівського будівничого П. Щасливого. Складені з каміння й цегли мури з наріжними триярусними п'ятигранними баштами-пунтоне окреслювали квадратне подвір'я, по осі напроти в'їзної башти встановлено двоповерховий палац. Його головний фасад було прикрашено колонними галереями та виступним портиком із парадними сходами<sup>47</sup>. Про резиденційний характер замку свідчить парк – “звіринець”, закладений 1606 р. під стінами в петлі р. Свині.

**Наріжжя замку в Сидорові на Тернопільщині. 1640-і роки**



Середньовічний прийом прилягання житлових приміщень до оборонних мурів властивий також протобастіонним замкам полігональної форми – трикутним (Старе Село, Підзамочок, Токи, Ягольниця) і п'ятикутним (Бережани, Жванець, Ляшки Муровані, Сатанів, Янів, Чортків).

Замок у Старому Селі (площа 4,5 га) збудовано 1654 року з використан-

ням більш ранніх мурів (кінець XVI – початок XVII ст.) як резиденція князя В. Домініка Заславського-Острозького. Його оточено архаїчними на той час високими мурами (16–17 м) з трьома ярусами бійниць і шістьма різними за формою гранчастими баштами (збереглося чотири). Зовнішні фасади куртин увінчано ренесансною аркатурою, а східну башту – мальовничим аттиком у вигляді корони, прикрашеної кам'янимиobelісками, вазами, волютами, доповненими ліпним орнаментом. При південній та східній куртинах збереглися руїни житлових корпусів.

Яскраве ренесансне забарвлення отримала резиденція магнатів Сенявських у Бережанах. Мурований п'ятикутний замок (1554) у другій половині XVII ст. був посилений земляними бастионними укріпленнями. В оборонний пояс невеликого оборонного ядра (близько 1 га) вміщено три різні за формою приземкуваті бастей. Суворий зовнішній вигляд замку пом'якшував ренесансний аттик з аркатурою над будинком палацу, прилеглого до південно-східного оборонного муру. У нижньому поверсі палацу влаштовано в'їзд до замку, проріз якого прикрашено пишним ренесансним порталом. Периметральна забудова подвір'я складалася з двоповерхових мурованих корпусів із відкритими арковими лоджіями та хрестового в плані костелу-усипальні з надгробками родини Сенявських<sup>48</sup>.

Чіткіше визначену форму п'ятикутника, підкреслену наріжними чотирикутними або наближеними до бастионів п'ятикутними баштами-пунтоне, мали укріплення замків у Пньові (друга половина XVI ст.), Сатанові (кінець XVI ст.), Чорткові (1610).

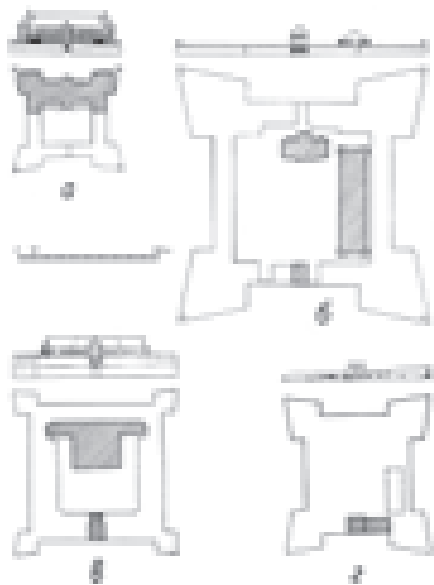
В оборонному будівництві на Поділлі на початку XVII ст. поширився різновид розташованого на узвишші протобастионного замку з особливою системою захисту з боку загрози, що складалася із залому куртини, фланкованої двома бастеями. Відповідне розміщення бійниць у бастеях та наріжжі дозволяло вести фланговий і прямий обстріл, захищаючи приступи до замку. Наближений за формою до трикутника Тербовлянський замок у мисовій частині був захищений еліпсоподібною в плані бастеєю, а з напільного боку – заломленою майже під прямим кутом куртиною, поєднаною з бічними п'ятигранною і тригранною бастеями. Подібні за схемою наріжжя, фланковані півкруглими бастеями, мав замок у Сидорові (40-і роки XVII ст.) та реконструйований замок у Бучачі<sup>49</sup>.

Одночасно зі спорудженням протобастионних значного поширення набули бастионні замки. Перехід від одного фортифікаційного типу до іншого ілюструє замок у с. Чернелиці на Покутті, побудований на початку XVII ст. князями Чарторийськими.

У кутах квадрата оборонних мурів зі стороною близько 70 м споруджено два обличковані каменем гострокутні бастиони і дві пустотілі башти-пунтоне, що за формою і розмірами збігаються з бастионами<sup>50</sup>.

Найранішим бастионним замком на землях України й одним із перших на терені Речі Посполитої була укріплена резиденція князя М. Радзивілла, збудована наприкінці XVI ст. у містечку Олиці на Волині. У плані укріплення замку наближені до квадрата (100 м x 125 м) із шириною земляних ескарпованих каменем куртин від 12 до 20 м. Наріжні бастиони з гарматними казематами у флангах прикриті закругленими виступами – орільонами, що властиві новоіталійській системі. Периметр двору було суцільно забудовано одно-, двоповерховими корпусами. Ззовні замок з трьох боків оточували рови. Через північно-західний рів до головної замкової брами, підкресленої двоярус-

**Бастионні замки XVII ст.: а) Золочів Львівської обл.; б) Збараж Тернопільської обл.; в) Підгірці Львівської обл.; г) Чернелиця Івано-Франківської обл.**





**Замок у с. Підгірці Львівської обл. 1635–1640**

ною годинниковою вежею, перекинута дерев'яний звідний місток. Інший, пов'язаний із парком, вхід до замку було влаштовано в пізнішому двоповерховому палаці біля протилежної південно-східної куртини <sup>51</sup>.

У першій половині XVII ст. серед бастионних замків домінували найпростіші за побудовою – прямокутні. Замки такого типу, нові або такі, що виникли при реконструкції попередніх укріплень, з'явилися в Барі, Білій Церкві, Дубні, Збаражі, Золочеві, Ужгороді, Підгірцях, у селах Муровані Курилівці, Янів (нині с. Іванів). Відомо, що в їх проектуванні брали участь досвідчені військові інженери: італійські майстри в реконструкції Ужгородського замку (кінець XV – початок XVII ст.), італієць Андреа дель Аква – в реконструкції Дубненського замку (початок XVII ст.), французький інженер Гійом Левассер де Боплан – у будівництві замків у Барі та Підгірцях (перша половина XVII ст.).

Проект замку в Збаражі розробив близько 1612 року венеціанський архітектор В. Скамоцці на замовлення освіченого магната К. Збаразького, вихованця навчальних закладів Падуї та Нідерландів. Під час будівництва у 1626–1631 роках, здійснюваного, імовірно, голландським архітектором В. Пеєном, первісний задум щодо створення монументальної палацової споруди з внутрішнім двором та наріжними бастионами зазнав істотних змін. Проте ренесансний принцип центрально-осевої симетрії всього комплексу було втілено в життя. Укріплення квадратного в плані замку склалися з валів з казематами і невеликих бастионів з обличкованими каменем ескарпами, побудованих за староіталійською системою. Вісь в'їзду, розміщеного в надбрамній вежі, зорієнтована на центр фасаду П-подібного у плані двоповерхового палацу, який, порівняно з проектом В. Скамоцці, мав скромніший вигляд <sup>52</sup>. Відокремлене від куртини розташування палацу відбивало перехід від фортифікованих до відкритих палацових резиденцій наступної доби.

За схожості загального планового вирішення замок у Золочеві, зведений у 1634–1636 роках коштом руського воєводи Я. Собесьького, відзначається певними особливостями: властивою для новоголландської фортифікаційної системи земляною (без казематів) конструкцією валів і бастионів з невисокими кам'яними ескарпами, бічним розташуванням довгого двоповерхового палацу відносно осі замкової брами, відокремленого від куртини нешироким проходом.

Найповніше ідея ренесансної резиденції втілена в ансамблі у с. Підгірці, в якому представницька функція домінує над оборонною. Будівництво замку в 1635–1640 роках для великого коронного гетьмана Ст. Конецпольського пов'язують з іменами Андреа дель Аква і Гійома де Боплана<sup>53</sup>. План резиденції у формі квадратного бастионного замку окреслено куртинами з казематами, над якими влаштовано відкриті тераси. З трьох боків замок оточений облицьованими каменем сухими ровами, а північна куртина з будівлею палацу розташована над схилом, де було облаштовано регулярний парк. Первісно одноповерховий палац мав двоповерхові об'єми гранчастого центрального ризаліту і квадратних у плані бічних павільйонів, що завершувалися наметовими дахами (у XVIII ст. вся будівля стала двоповерховою). Майстерний малюнок викарбованого з каменю порталу замкової брами й інших архітектурних деталей вказує на вплив пізньоренесансних маньєристичних взірців за мотивами Серліо і Скамоцці.

За тогочасними фортифікаційними посібниками, найдосконалішою вважалася п'ятикутна форма замку. Прикладів таких складніших для реалізації бастионних укріплень на українських землях досить небагато (Полонне і Білогір'я на Волині, Ляшки Муровані і Броди в Галичині).

Найдосконаліший замок такого типу збудовано в 1630–1635 роках у Бродях за участі Андреа дель Аква і Гійома де Боплана як складову частину міських укріплень. Правильний п'ятикутник зі сторонами внутрішніх полігонів близько 100 м сформовано суцільною лінією казематів, схованих у товщі ескарпованих каменем валів, та п'ятикутних бастионів з казематами новоіталійської системи<sup>54</sup>. У східній куртині (не збереглася) розташовувалася замкова брама, прикрита з боку міста додатковим

укріпленням – рavelіном. Обік однієї з куртин усередині замку стояв одноповерховий дерев'яний палац коменданта (не зберігся). Периметр подвір'я – це виразна пластика стін ритмічно розташованих казематів, фасади яких прикрашали рустика, глухі аркади та пізньоренесансні портали з розірваними сегментними сандриками. У кутах подвір'я було влаштовано апарелі для підймання гармат на рівень валів та бастионів.

Протяжні горизонтальні лінії бастионних фортифікацій з їх математично вивірною формою зовнішнього контуру визначили образ ранньомодерного замку, який істотно відрізнявся від суво-

**Н. Зубрицький. Облога Почаївського монастиря турками в 1675 році. 1704. Мідерит**



рих, але більш мальовничих форм середньовічних оборонних комплексів. В Україні поряд із бастіонними співіснували в часі й інші фортифікаційні системи – баштові й бастеєві. На Лівобережжі та Наддніпрянщині будували переважно традиційні дерев'яно-земляні укріплення, на Правобережжі активно запроваджували новітні системи. Однак фортеці у Чигирині, Кодаку, Білій Церкві свідчать про те, що досягнення тогочасного фортифікаційного мистецтва не обминули й цих регіонів.

## ХРАМОВІ КОМПЛЕКСИ І СПОРУДИ

Роль релігії як знамена національного самовизначення, особливо актуального після Брестської церковної унії 1596 року, знайшла відображення в значному розмаху будівництва храмів і монастирських комплексів, яким приділялася чи не найбільша суспільна увага.

У XVI ст. Річ Посполита, як і вся Європа, переживала складні часи реформації і контрреформації, що на етнічно українських землях супроводжувалися ростом національної свідомості та освіти, а також чималим безладом у церковному житті і католиків, і православних<sup>55</sup>. Культурне будівництво обох християнських конфесій ґрунтувалося на попередніх традиціях з оглядом на тогочасні стилістичні тенденції в європейській архітектурі. З появою греко-католицької конфесії та Василіанського ордену (бл. 1617 р.) пов'язане запровадження у XVII–XVIII ст. прийомів західного будівництва в уніатські будівлі.

Храмові споруди різних конфесій, у тому числі вірменські церкви і синагоги, крім релігійної функції відігравали значну просвітницьку роль через створювані при них школи. Провідними осередками освіти та культури надалі залишалися монастирі.

**Монастирські ансамблі.** Співіснування на українських землях двох основних конфесій – православної та католицької – втілювалося в майже конкурсному змаганні зі створення архітектурних ансамблів православних монастирів та кляшторів. Незважаючи на другорядне становище православ'я в Речі Посполитій, кількість монастирів збільшилася в 6 разів порівняно з XIII ст. та становила у XVII ст. 143 осередки<sup>56</sup>. Серед новозаснованих у XVI–XVII ст. були Почаївський, Густинський і Мгарський монастирі, Братський і Межигірський монастирі в Києві, скит у Маняві та ін.

Після Люблінської унії активізувалося будівництво католицьких комплексів. Зокрема, у першій половині XVII ст. єзуїтські монастирі з колегіумами були у Львові, Луцьку, Кам'янці-Подільському, Панівцях, Вінниці, Барі, Острозі, Фастові, Києві, Ксаверові під Овручем. Єзуїтські костели зі школами виникли і в інших містах, наприклад, у Білій Церкві та Переяславі.

За планово-просторовою побудовою православні і католицькі монастирі відрізнялися один від одного. У православних монастирях головною архітектурною домінантою був собор, що за давньоруською традицією стояв окремо у центрі подвір'я. Інші монастирські споруди – келії, трапезні, дзвіниці тощо – розташовувалися навколо за певною ієрархічною системою. У подібній центричній композиції вбачають втілення символу небесного граду – Горнього Єрусалима<sup>57</sup>. У католицьких монастирях костел і келії об'єднували в єдине ціле згідно з усталеною традицією романоготичної доби.

За своїм місцезнаходженням монастирі поділяли на міські й замські. Міські ансамблі оточували огорожами господарсько-межового значення, замські були завжди фортифікованими, що надавало їм характеру самостійних фортець. Як і в замковому будівництві, у розплануванні тогочасних монастирів спостерігаємо посилення регулярних основ, тяжіння до геометрично правильних обрисів планів – прямокутних, квадратних, трикутних тощо.

Замські монастирі зазвичай розташовувалися на узвишсях та пагорбах, рідше – у низинах. До таких належав славетний дерев'яний Межигірський монастир під Вишгородом, зафіксований на малюнку Я. Вестерфельда (1651).



**Корпус келій Троїцького монастиря в с. Межиріч поблизу Острога. Рівненщина XV–XVII ст.**

Дерев'яними були укріплення київських і чернігівських монастирів. Як видно з гравюри А. Кальнофойського (1638) та малюнків Я. Вестерфельда (1651), Печерський і Софійський монастирі в Києві оточували дерев'яні рублені стіни, у їхніх ансамблях з'явилися нові архітектурні акценти – багатоярусні дерев'яні дзвіниці. У часи відродження Київської православної митрополії за Петра Могили мурований Успенський собор Печерського монастиря перебудували в багатoverxому варіанті, а в навколишню дерев'яну забудову вписали окремі муровані келії (на місці корпусу № 4). Повністю дерев'яними були ансамблі Дальніх і Ближніх печер, центрами композиції яких стали типові українські тридільні храми з опасаннями.

Вигляду мурованих фортець набули монастирі на Московському прикордонні, в архітектурі яких простежуються впливи російської будівельної школи. У давньому Новгород-Сіверському Спасо-Преображенському монастирі збудували одноповерхові цегляні келії з Петропавлівською трапезною церквою, а також двоповерхові палати настоятеля, що фланкували дорогу від шестигранної надбрамної вежі (початок XVII ст.) до входу у давньоруський собор (розібраний 1787 року). Чотирикутник оборонних мурів із наріжними баштами (1699), імовірно, повторював трасу ранніх укріплень.

Між 1597–1604 роками започатковано формування Путивльського Молчанського монастиря-фортеці: територію у формі неправильного шестикутника оточено оборонними мурами з круглими баштами, закладено розташовану посеред подвір'я шатрову церкву Різдва Богородиці, відбудовану після пожежі (1612) у 1630-х роках.

Натомість в архітектурі монастирських комплексів західного регіону України помітні впливи загальноєвропейських стильових систем – ренесансу і раннього бароко. Значними оборонними комплексами були Унівський монастир-фортеця (заснований близько 1400 року), Троїцький монастир у Сатанові (засновано у XVI ст.), Скит Манявський на Прикарпатті (1606), Крехівський василіанський монастир (1618), Підгорянський або Угорницький василіанський монастир під Тербовлею (початок XVII ст.), Почаївський



Успенський монастир (кінець XVI ст.), Троїцький монастир у Межиріччі-Острозькому (XV – початок XVII ст.) та ін. З форми планів і характеру забудови дізнаємося, що в основу їх спорудження покладено принципи регулярного містобудування.

Судячи з гравюри Н. Зубрицького, на якій зображено облогу Почаєва турками 1675 року, Свято-Успенський монастир становив розвинений містобудівний комплекс. Заснування монастиря на високій горі, що височіє над просторою долиною р. Ікви, відбулося наприкінці XVI ст. за ініціативи шляхтянки А. Гойської. Попередницею монастиря була мурована церква, споруджена на місці чудодійного явлення Божої Матері. Вірогідно, у першій половині XVII ст. зведено оборонні мури з баштами, що з півдня прилягали до старої церкви. Залучення храму до оборонної системи має аналогію в побудові більш раннього Зимненського монастиря поблизу Володимира-Волинського. Трапецієподібне, наближене до прямокутника, подвір'я монастиря було вільне від забудови. Попід північною та східною куртинами оборонних мурів стояли одноповерхові корпуси келій, із півдня, вище від старого храму, коштом фундаторів Ф. та Є. Домашевських 1649 року побудовано нову церкву Святої Трійці. Цю муровану тридільну споруду прикрасили трьома банями й шістьма декоративними ліхтариками, що акцентували наріжжя західного та центрального об'ємів (обидва храми розібрано в середині XVIII ст.). В'їзд на подвір'я в центрі східної куртини підкреслено триярусною надбрамною вежею, перекритою, як й інші башти, ренесансними банями з ковнірами. Шлях до вежі пролягав через прямокутне в плані передграддя, укріплене дерев'яними стінами й баштами. На південних та західних схилах гори розташовувалися оточені дерев'яними огорожами цвинтар і монастирський сад<sup>58</sup>.

Видатний витвір ренесансної урбаністики й архітектури – Троїцький монастир-фортеця в с. Межирічч поблизу Острога. Ансамбль сформувався навколо давньої Троїцької церкви (XV ст.) під час перебудови монастиря на початку XVII ст., здійсненої у зв'язку з його передачею князем Я. Острозьким католицькому ордену францисканців. По контурах майже прямокутного трапецієподібного подвір'я площею близько 1 га споруджено оборонні мури з чотирма наріжними двоярусними шестигранными баштами. Симетричність ансамблю визначила планувальна вісь, що проходить через надбрамну вежу і західний вхід до церкви. З півночі й півдня у створі західного фасаду церкви прибудовано ідентичні за формами двоповерхові корпуси з двома наріжними циліндричними баштами. Симетричність загальної побудови підкреслено одноповерховими корпусами в кутах подвір'я, а також критими переходами, що вели до нужників, улаштованих біля східного оборонного муру<sup>59</sup>. Архітектуру споруд першої половини XVII ст. вирішено в стилі пізнього ренесансу. Про це, зокрема, свідчать форми білокам'яних обрамлень дверних і віконних отворів, маньєристичні аттики над келіями й баштами, оздоблення фризів башт орнаментами, виконаними в техніці сграфіто. Очевидно, що автором перебудови монастиря був професіонал високої кваліфікації – один з архітекторів-італійців, що перебували на службі у князя Я. Острозького. Прилягання келійних корпусів до храму – характерна риса католицького будівництва.

**Ансамбль монастиря бернардинців у Львові. 1600–1630**





**Ансамбль Успенської церкви у Львові. Кінець XVI – початок XVII ст.**

Для більшості тогочасних католицьких монастирів були характерні келійні корпуси, згруповані навколо прямокутного внутрішнього дворика-клуатра, що збоку прилягали до костелу (домініканські кляштори в Підкамені, Летичеві, Жовкві, бернардинські – у Львові, Дубно, Бережанах, Збаражі, Ізяславі, Сокалі). Унаслідок цього формувалася асиметрична архітектурна структура, у якій домінували костели. Інколи роль архітектурних акцентів перебирали на себе вежі дзвіниць, що одночасно слугували спостережними пунктами (бернардинські монастирі у Львові, Луцьку, Сокалі, монастир бенедиктинок у Львові).

Значними фортецями свого часу були кармелітський монастир у Бердичеві (заснований 1627 року), домініканський монастир у Підкамені (заснований 1612 року), побудований архітектором Б. Авелідесом у 1604–1619 роках бернардинський монастир у Сокалі, зведений у 1606–1610 роках за проектом італійського архітектора Я. Мадлена бернардинський монастир в Ізяславі.

Ансамблі католицьких кляшторів формувалися упродовж тривалого часу, у зв'язку з чим архітектура їхніх споруд зазнала перебудов у стилі бароко. Найповніше композиційні та стилістичні ознаки ренесансної доби збереглися в архітектурі львівських ансамблів.

Розміщений на території колишнього Краківського передмістя ренесансний ансамбль монастиря бенедиктинок оточено мурованою огорожею з арковою брамою, зорієнтованою таким чином, що будова внутрішнього подвір'я сприймається в повному ракурсі. Північний бік подвір'я завершує бічний фасад однефного костелу (1596–1616), розділений на три поля глухими арками, а східний бік – двоповерховий корпус келій (1611–1687) із трипрогоною ренесансною лоджією, півциркульні арки якої

завершено нішами-едікулами, де встановлено скульптури святих<sup>60</sup>. Головний акцент ансамблю – прилегла до костелу триярусна вежа (початок XVII ст.), завершена маньєристичним аттиком зі скульптурним гребінцем.

У стилі пізнього ренесансу збудовано у 1600–1630 роках відомий ансамбль-монастир бернардинців у Львові, розташований на трикутній у плані ділянці, прилеглий до південно-східного кута укріплень середмістя. Його оточують високі оборонні мури з Глинянською надбрамною вежею зі сходу і південною наріжною баштою, перетвореною пізніше на дзвіницю. Приступи до мурів захищали рів і вал з великим наріжним бастионом. Костел Святого Андрія і прилеглі до нього з півночі триповерхові келії утворюють із заходу суцільну лінію забудови. Стримана архітектура келій відтінює ускладнені форми триярусного головного фасаду костелу. Його нижню частину, побудовану П. Римлянином, вирішено в стилі ренесанс із використанням елементів тосканського ордера, що притаманно творчості цього майстра. Багато декоровані фронтони в стилі північного маньєризму побудував майстер із Вроцлава А. Бемер. За його ж проектом зведено вишукану вежу в північно-східному куті нефай апсиди, що стала висотним акцентом усього ансамблю<sup>61</sup>. Сформований у середньо-

віччі асиметричний прийом компоновки архітектурних мас змінився ренесансним принципом симетрії лише у ранньобарокових і барокових ансамблях, де монастирські келії прилягали до храму з тилу (єзуїтські комплекси в Луцьку та Вінниці, монастир босих кармелітів у Львові тощо).

**Храмові ансамблі.** З поширенням у XVI ст. нового типу висотних споруд – окремо збудованих дзвіниць відкрилися можливості формування невеликих храмових комплексів. Так, поряд із ренесансним костелом Святого Лаврентія в Жовкві побудовано гранчасту в плані шестиярусну дзвіницю, що одночасно виконувала оборонну роль у системі західної ланки мурів середмістя. Окреме розташування дзвіниць особливо характерне для православного храмового будівництва. Прикладами яскравих ансамблів дерев'яних споруд є церкви та дзвіниці Святого Хреста і Святого Юрія в Дрогобичі, оточене дерев'яною огорожею подвір'я церкви Святого Духа в с. Потелич тощо.

Найвидатніший ансамбль – шедевр ренесансного містобудування й архітектури – становлять споруди заснованого у 80-і роки XVI ст. Львівського Успенського братства. Затиснутий у щільній забудові передмістя, поряд зі східною лінією міських оборонних мурів (його було видно здалеку) він є однією з провідних архітектурних доміант Львова. Його осередком стала струнка вежа-дзвіниця, яку в 1572–1578 роках на кошти купця грецького походження К. Корнякта збудував архітектор П. Барбон. Вежа була триярусною під наметовим дахом (четвертий ярус надбудовано 1695 року), квадратна в плані з фасадами, оформленими пілястрами та подвійними глухими арками, видовжені пропорції яких надавали споруді вертикальної динаміки. За досконалістю ренесансних форм вежа К. Корнякта не поступається найкращим зразкам європейської архітектури тих часів. У 1578–1590 роках до західного фасаду вежі прибудовано прямокутну в плані каплицю Трьох Святителів. Південно-східний бік подвір'я займає Успенська церква, зорієнтована вздовж червоної лінії вузької середньовічної вулиці. Четверту на цьому місці муровану храмову споруду зводили з 1591 року по 1629 рік. За традицією українського храмового будівництва, церква і каплиця – триверхі, з опорядженими в стилі ренесанс фасадами. Це – непересічний архітектурний ансамбль, у якому втілено ідею самовизначення української громади Львова.

**Православні храми.** Значна різноманітність планово-просторових вирішень простежується в церковному будівництві. Перша лінія його розвитку спиралася на спільні з дерев'яними храмами принципи побудови тридільних та п'ятидільних церков; друга, менш поширена, наслідувала структуру давньоруських тринефних будівель. Одночасно на ар-



Миколаївська церква в Чернівцях. 1607

Дмитрівська церква в с. Гішин Волинської обл. 1567





**Церква із с. Дорогинка Київської обл. 1601. Національний музей архітектури та побуту України. Київ**

тощо. Вони різняться між собою пропорційним ладом, композицією завершень, організацією внутрішнього простору. Ці відмінності визначали особливості окремих регіональних шкіл, що саме формувалися в той період.

За плановою організацією храми поділяють на тридільні, у яких зруби згруповані по осі схід–захід, та п'ятидільні хрещаті. Найпоширеніший тип – тридільні храми, що за формою і розмірами зрубів та композиційним вирішенням мають кілька різновидів.

Церкви так званого хатнього типу, що мають в основі три рівновисокі зруби під

**Церква Чесного Хреста в Дрогобичі Львівської обл. Початок XVI – середина XVII ст.**



архітектуру храмів впливали європейські стильові системи – готика, ренесанс, бароко та балкансько-афонська традиція зведення триконхових церков. З огляду на постійну воєнну загрозу храми часто пристосовували до оборони: поширений прийом, що бере початок від готики, – спорудження оборонних веж на західних фасадах, в інших випадках використовували горища та верхні яруси. Невід'ємною частиною опоярвання церков у XVI–XVII ст. стають багатоярусні іконостаси, що гармонійно поєднують орнаментальне й сюжетне різьблення з яскравими живописними творами – іконами.

Найсвоєріднішими архітектурними творами, що чітко фіксують межі етнічно українських територій, є дерев'яні церкви. Їхня надзвичайна пластична виразність створювалася комбінацією зрубів простої геометричної форми: куба, чотири- або восьмигранних призм, пірамід (у перекриттв верхів), застосуванням гонту для зовнішньої обшивки

одним дахом, зберігалися на Буковині. Миколаївську церкву в Чернівцях (1607) збудовано з дубових зрубів (середній більший за інші), рублених без залишку. Наметове восьмикутне перекриття нефа заховане під спільним для всієї споруди високим вальмовим дахом, який має великі виноси стріхи та заокруглені кути. Миколаївська церква в с. Поляна (1618) складається з рівних за шириною та висотою зрубів, з яких вівтарний має гранчасту форму. Під високим чотирихилим гонтовим дахом заховані перекриття зрубів – чотиригранне у формі зрізаної піраміди над бабинцем, восьмигранне над апсидою і восьмигранне із заломом над нефом. В інтер'єрі зруби об'єднано різьбленими арками-вирізами. Великий піддашок навколо церкви спирається на прикрашені

порізками ступінчасті кронштейни верхніх вінців, що, перехрещуючись, утворюють своєрідні арки на гранях апсиди.

Композиція з рівношироких зрубів притаманна Аннозачатіївській церкві в с. Волиця (перша половина XVII ст.) та церкві Святої Параскеви в с. Козина (XVII ст.) на Поділлі. Накрита суцільним гонтовим півшпильовим дахом Успенська церква в Чорткові (1635) має широкий центральний неф і вузчі прямокутні зруби вівтаря та бабинця, оточені по периметру опасанням (північні прируби до вівтаря та нефа походять із XIX ст.).

У Галичині безверхі тридільні храми репрезентують дві пам'ятки з Дрогобиччини: Успенська церква в с. Медениця (1644) і Покровська церква в с. Попелі (XVII ст.). Кожний із трьох зрубів цих церков накрито окремими двосхилими дахами, з яких центральні, із маківкою на гребені, трохи вищі за бічні. Стіни ззовні оперезані опасаннями, інтер'єри з перекриттям нефів у вигляді рублених коробкових склепінь відзначаються глибинним розкриттям внутрішнього простору.

Проте магістральний шлях розвитку національного дерев'яного зодчества був пов'язаний із будівництвом храмів з одним або кількома вершами. Найпростіша і найстаріша конструкція верхів, запозичена з оборонного будівництва, – посаджений на стіни зрубу чотиригранний намет, що із середини храму мав вигляд зімкнутого рубленого склепіння. Одноверха Дмитрівська церква 1567 року в с. Гішині на Волині має ширший центральний зруб, перекритий чотиригранним наметом із ліхтарем, трохи нижчі зруби гранчастого вівтаря та бабинця (каркасна наметова дзвіниця над бабинцем – незвичне явище у волинському храмубудуванні). Стрункіша за пропорціями Успенська церква в с. Качин (1589) має три різновеликі зруби, серед яких найдовший – перебудований бабинець під двосхилим дахом<sup>62</sup>. Неф і вівтар на різній висоті перекрито чотиригранними рубленими склепіннями, що оформлені ззовні як намети з ліхтариками.

Про поширеність верхів наметової форми свідчать старовинні зображення та найстаріша збережена дерев'яна церква із с. Дорогинка (1601) на Київщині, перенесена до Національного музею архітектури та побуту України. Два квадратні та п'ятикутні вівтарні зруби увінчані посадженими на стіни гранчастими наметами з кованими хрестами, з яких центральний із рубленим склепінням та світловим ліхтариком розкрито в бік інтер'єру.

Приєм встановлення на зруб чотирихилого намету застосовано при спорудженні церкви Чесного Хреста в Дрогобичі (початок XVI – друга половина XVII ст.). У композиції храму домінує квадратний у плані центральний об'єм, увінчаний наметом із восьмигранним двоярусним ліхтариком. Значно нижчий гранчастий вівтар перекрито крутим п'ятихилим дахом. Над прямокутним зрубом бабинця 1661 року споруджено капличку з восьмигранним наметовим верхом, зовні оточену двоярусною



**Церква Успіння Пресвятої Богородиці в с. Кліцько Львівської обл. Початок XVII ст.**

аркадою-галереєю. Стіни центрального зрубу і вівтаря оперезує опасання. В інтер'єрі вражає велич висотно розкритого центрального простору, прикрашеного настінним монументальним розписом.

Суворість та лаконізм архітектури безверхих і наметових храмів було подолано на зламі XVI–XVII ст. від часу застосування верхів із залами та ренесансними банями. Висотно розвинуті композиції верхів досягали за допомогою конструкцій із поставлених один на одного зрубів типу “четверик на четверику” або “восьмерик на четверику”. Перехід від ширшого нижнього зрубу до верхнього здійснювали шляхом нахилу стін до центру та застосування кутових парусів, які разом із рубленими склепіннями формували динамічно спрямований догори внутрішній простір.

Гармонійним компонуванням форм навколо центрального об'єму відзначаються волинські храми в с. Нуйно (1598) і в с. Лудин (1601), що мають по одному верху типу “восьмерик на четверику”. У Покровській церкві с. Нуйно, що належить до храмів баштового типу, домінує великий неф (8,7 м x 8,75 м), перекритий великим восьмигранним барабаном, завершеним ренесансною, з ковніром, банею.

Однoverхих Миколаївську церкву в с. Воля Висоцька (1598) та Миколаївську церкву в с. Дмитровичі (1653) на Львівщині від волинських пам'яток відрізняють чотиригранні за формою однозаломні верхи з пірамідальними наметами та наявність опасань. В однoverхій церкві Святого Духа в Рогатині (1598) до квадратного в плані нефа прилягають п'ятистінні зруби вівтаря та бабинця, гранчасті форми яких надають споруді особливої пластичності. Центральний верх побудовано за типом “четверик на четверику” (наметова дзвіниця із західного боку добудована у XVIII ст.). Схили дахів переходять у глибокі піддашся, що спираються на випуски вінців. В інтер'єрі висотно розкритого нефа чільне місце посів значної мистецької цінності п'ятирусний іконостас (1649), прикрашений ренесансним різьбленням і яскравим живописом реалістичного характеру.

Надалі архітектурний розвиток тридільних храмів пов'язаний із збільшенням кількості верхів і заломів.

**Успенська церква Унівського монастиря. Львівщина. Середина XVI ст.**



Схожі за планово-просторовою організацією триверхні храми в Сколе, в с. Кліцько і в с. Черче мають три прямокутні зруби, серед яких домінують середні. У церкві Святої Параскеви в Сколе (XVII ст.) неф і бічні зруби перекрито однозаломними верхами, з яких західний спирається на каркасні стіни колишньої дзвіниці над бабинцем. Обмежений плоскою стелею низький простір бабинця контрастує з розкритими догори об'ємами нефа і вівтаря. Успенська церква в с. Кліцько (1603) має двозаломний приземкуватий центральний верх та два бічні однозаломні. Усі вони розкриті в інтер'єрі до рівня шелиг рублених склепінь і скріплені хрестовими затяжками. Неф і бабинець об'єднано двоярусним вирізом. Пірамідальний за

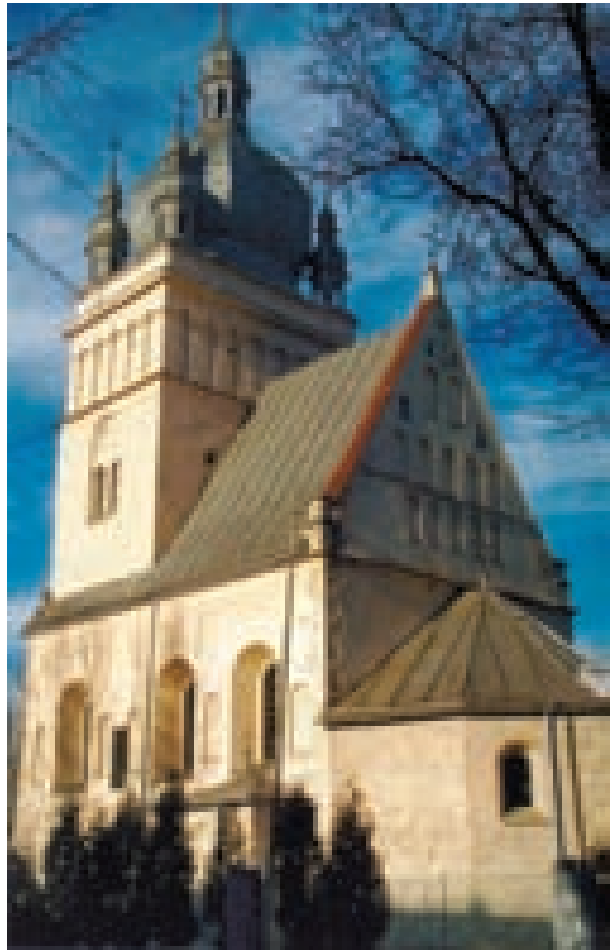
формою тризломний верх вивінчує неф Василівської церкви в с. Черче (XVI–XVII ст.). Він значно вищий, ніж однозломні бічні верхи, завершені чотиригранними ліхтариками. Така утворена з невисоких квадратних зрубів пірамідальна форма багатозломного верху – характерна ознака бойківської архітектурної школи.

Свідченням впливу стилів ренесансу і раннього бароко на дерев'яну монументальну архітектуру є запровадження криволінійних за обводами бань замість наметових верхів. Найраніший приклад – одноверха церква в с. Нуйно на Волині (1598). З початку XVII ст. купольна форма верху набула поширення в храмовому будівництві Галичини. Так, тридільну з квадратними зрубами Михайлівську церкву в с. Мужилівці (1600) завершено двома верхами над нефом і вівтарем, які складаються з невисоких восьмериків, перекритих шоломоподібними ренесансними банями. Обидва верхи розкрито з боку інтер'єру.

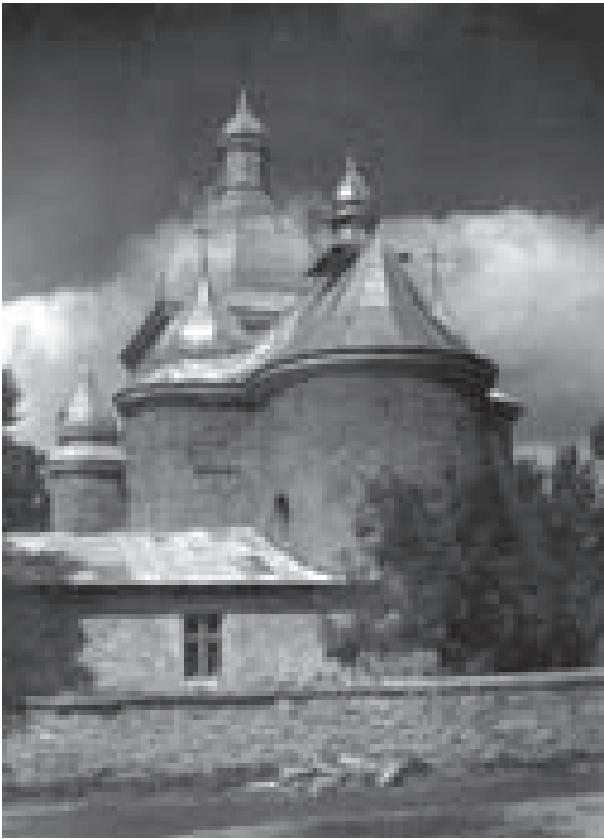
Поряд із тридільними поступово набули поширення хрестаті в плані храми: Благовіщенська церква в Коломиї (1587) та Михайлівська церква XVII ст. із с. Дора (нині околиця Яремчі), що репрезентують гуцульську будівельну школу. Центрична композиція обох церков складається з квадратних зрубів нефа, перекритих шатровими верхами на восьмериках, до яких із чотирьох сторін прилягають рівні за шириною бічні зруби під двосхилими дахами з лицевими фронтонами, що за висотою – майже як центральний барабан. Кругові піддашся на випусках вінців зрубів надають тектоніці споруд приземкуватого характеру.

Судячи із старовинних зображень і описів, хрестові храми центричної композиції були поширені на Наддніпрянщині. Одну з таких церков зобразив А. Вестерфельд у центрі подвір'я Межигірського монастиря під Києвом. Від пам'яток гуцульської школи Спаську церкву відрізняли більший масштаб та вертикальні загальні розчленування. Як велична хрестата п'ятиверха споруда була описана Успенська церква в Переяславі П. Алепським. Як відомо, хрестатими п'ятиверхими спорудами були Богоявленська церква Братського монастиря на Подолі, Троїцька церква Густинського монастиря та ін. Цей тип багатOVERХОГО храму центрично-вертикальної композиції, що акумулював у собі найяскравіші риси національної дерев'яної монументальної архітектури, набув подальшого розвитку в добу українського бароко.

Серед мурованих православних храмів, що збереглися із XVI – першої половини XVII ст., кількісно переважають невеликі однефні тридільні церкви. З цього погляду слід відзначити Успенську церкву середини XVI ст. Унівського монастиря на Львівщині. Монолітний об'єм споруди становлять рівновисокі й рівноширокі неф, бабинець і вівтар



Церква Святої Параскеви П'ятниці у Львові. 1643–1645



Церква Різдва Христового в Тернополі. 1602–1608

ду – глухим трикутним щитом з арковими нішами. Вертикальність загальних пропорцій і вежа свідчать про вплив готики, бічні прибудови-кліроси, що нагадують конхи, видають зв'язок із Молдавією (церкву перебудовано коштом молдавського господаря В. Лупула). Натомість мотив аркатури й залишки поліхромії на вежі, розкішний різьблений іконостас із живописом відомого львівського майстра Ф. Сеньковича відносять до мистецтва ренесансної доби.

На Придніпров'ї тип тридільної безверхої церкви представлено єдиною мурованою пам'яткою – Іллінською церквою в с. Суботів, побудованою 1653 року в ренесансно-бароковому стилі.

Притаманна для доби Ренесансу півкругла форма апсид застосована в Миколаївській церкві XVI ст. в Золочеві на Львівщині, вірменській Миколаївській церкві 1551 року в Язлівці на Тернопільщині. Висотним акцентом язловецької церкви – однієї з найраніших пам'яток в Україні з ренесансним декором – є чотириярусна вежа-дзвіниця, прибудована в першій половині XVII ст. до південного фасаду. Здвиженська церква в Тернополі (кінець XVI – початок XVII ст.) має прямокутний неф під півциркульним склепінням із розпалубками, півкруглу конхову апсиду й західний притвор, перекритий хрестовим склепінням, над яким 1627 року зведено два яруси оборонної дзвіниці.

На близьких до Молдавії землях Поділля і Буковини споруджували триконхові храми так званої афонської традиції. Найранішою пам'яткою цього типу є невелика тридільна Петропавлівська церква в Кам'янці-Подільському<sup>63</sup>. Її лаконічна архітектура й планувальні особливості, що полягають у тридільності, наявності західної

з півкруглою апсидою, накриті суцільним похилим дахом. Рівні площини фасадів із низько посадженими арковими вікнами завершено ренесансним консольним карнизом та фризом із ключоподібними бійницями. З північного боку в першій половині XVII ст. прибудовано квадратну вежу-дзвіницю, оздоблену пілястрами. Внутрішній простір перекрито єдиним півциркульним склепінням із пізньоготичними нервюрами.

Застосування типу тридільної безверхої церкви, але з вужчою від нефа гранчастою апсидою було поширене в різних регіонах України. Наприклад, на Поділлі – Миколаївська церква в Тербовлі (кінець XVI – початок XVII ст.), Михайлівська церква в Летишеві (XVII ст.), церква XVII ст. в с. Нагоряни; на Галичині – Троїцька церква в Щирці (XVI ст.). Особливою монументальністю відзначається церква Святої Параскеви П'ятниці у Львові, зведена в 1643–1645 роках на давніх фундаментах. Її неф і притвор утворюють єдиний призматичний об'єм, до якого прилягає нижча гранчаста апсида під стрімким пірамідальним дахом. Крутосхилий дах нефа із заходу обмежено прямокутною триярусною вежею з бійницями, а зі схо-



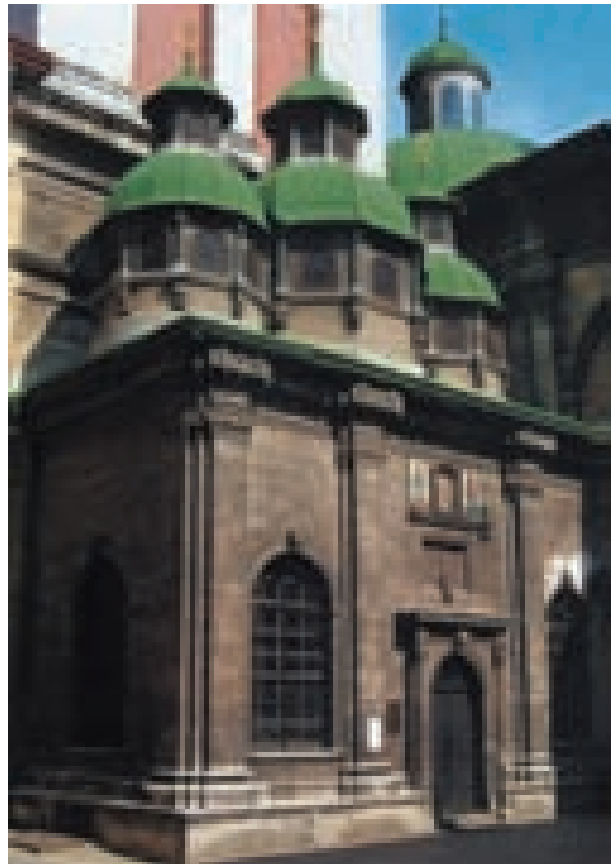
оборонної вежі (розібрана) та півкруглої апсиди й бічних конх, повторені в Онупрїївській церкві в Гусятині (кінець XVI – початок XVII ст.), церкві Різдва Христового в Тернополі (1602–1608 роки, майстер Леонтій), церкві XVI ст. в урочищі Монастирок поблизу Бучача. Миколаївську церкву в самому Бучачі вирізняють видовжена п'ятигранна віттарна частина і низькі невеликі конхи, що утворюють циліндричні виступи на фасадах.

Специфічними рисами, спорідненими з дерев'яними храмами хатнього типу, позначена буковинська Іллінська церква в с. Топорівка (1560 р.). Вона має прямокутний неф, бабинць та півкруглу віттарну частину, які перекрито захованими під дахом сферичними банями на попружних арках. Оборонний характер споруди відображають бійниці на горищі та невеликі вузькі вікна, що нагадують амбразури. Конхи на бічних фасадах уписано в товщину стін і виявлено зовні невеликими виступами. Лаконічні фасади дещо поживають вирізьблені з камення готичні деталі – портал входу й обрамлення віконних отворів.

Як і в дерев'яному будівництві, провідним типом мурованої церкви зазначеної доби є одно- і багатоверхі храми. Найпростіші за планово-просторовою організацією тридільні одноверхі церкви були поширені в різних регіонах. Побудована на початку XVII ст. Троїцька церква Дерманського монастиря на Волині складається з трьох різновисоких прямокутних частин, з яких центральна перекрита банею на восьмигранному барабані, а бічні – півциркульними з розпалубками й хрестовими склепіннями. Фасади, прорізані великими арковими вікнами, розмежовано пілястрами й завершено спрощеним фризом і карнизом. Ордерний характер має архітектура фасадів тридільної Юр'ївської церкви в Бродях у Галичині (1625). Її прямокутний неф перекрито банею на чотиригранному, із зрізаними кутами, світловому ліхтарику, нижчі та вужчі від нефа гранчастий віттар та бабинць – відповідно зімкнутим і хрестовим склепіннями. Ідея триверхості знайшла відображення в композиції Миколаївської церкви в с. Охлопів на Волині (1638). Її прямокутні приміщення перекрито зімкнутими восьмигранними склепіннями, що зовні оформлені як півсферичні бані, серед яких домінує центральна.

Перехід від посаджених на стіни бань до розвинутих верхів типу “восьмерик на четверику” ілюструє перекриття нефа триверхої Миколаївської церкви в Сокалі (XVI–XVII ст.) і Благівщенської церкви в Городку (1633) на Львівщині, їхні центральні шоломоподібні бані встановлено на низькі восьмикутні барабани, що не мають світлових отворів. Архітектурний декор цих споруд дуже скромний, лише в Благівщенській церкві вхідний портал оздоблено різьбленим ренесансним порталом з арковою перемичкою. Очевидно, подібний характер архітектури мали

**Каплиця Трьох Святителів у Львові. 1578–1590**



церкви Різдва Богородиці в с. Піски на Львівщині (XVI ст.), Здвиженська в Луцьку (1612–1622), Михайлівська в Гощі на Рівненщині (1639).

Унікальними рисами відзначається тридільна Успенська церква в Підгайцях на Тернопільщині (1650–1653). Її три шоломоподібні бані на рівні барабанів оточено круговою аркадою з оборонною метою. Фасади оздоблено пілястрами, порталами й віконними лиштвами, витриманими в стилі ренесансу. В інтер'єрі домінує висотно розвинутий простір нефа, який контрастує з невисоким склепінням під хорами.

Програмними для розвитку української архітектури творами, що синтезували автохтонні традиції та передовий на той час стиль ренесанс, стали триверхі споруди ансамблю Львівського Успенського братства. Прямокутна в плані каплиця Трьох Святителів збудована в 1578–1590 роках. За останніми даними, її автором і будівничим був не П. Красовський, майстер львівського будівельного цеху італійського походження, а сеньйор цього цеху А. Підлісний, з яким 1584 року К. Корняк уклав угоду на спорудження церкви<sup>64</sup>. Призматичний об'єм каплиці з великими арочними вікнами має ренесансні ордерні членування: коколь, подвійні пілястри, розвинутий антаблемент. Тектоніці фасадів відповідають три шоломоподібні бані на світлових підбанниках із ліхтарями та маківками. Суцільний нерозчленований простір інтер'єру характеризується висотним розкриттям верхів, установлених на сферичні паруси і складну систему попружних арок. У широкому застосуванні виноградної лози, що облітає колони різьбленого з каменю вхідного portalу та покриває суцільним стюковим килимом внутрішню восьмигранну поверхню бань, простежуються живі зв'язки з народним декоративним мистецтвом.

Аналогічний принцип поєднання автохтонних і ренесансних традицій визначив архітектурну композицію Успенської церкви (1591–1626). Судячи з тексту угоди

#### Покровська церква в с. Низкиничі Волинської обл. 1643–1653



1591 року, у якій майстрові П. Римлянину доручалося будівництво “ведлуг тоє форми і візерунка, котрий єсть поданий до Брацтва”, її вигляд був визначений замовником і, вірогідно, відповідав характерові попередньої триверхої братської церкви, створеної за проектом П. Італійця з Лугано (церква згоріла 1571 року). Від 1597 року роботами керували майстри львівського цеху В. Капинос і А. Прихильний. Велична Успенська церква складається з короткого прямокутного західного притвору з хорами на другому ярусі, тридільного чотиристовпового видовженого нефа й півкруглої, трохи вужчої, апсиди. Храм увінчують три присадкуваті сферичні бані зі світловими ліхтарями, з яких центральна, на низькому восьмигранному барабані, спирається на попружні арки, що з'єднують чотири тосканські колони. Проміжні компартименти храму перекрито хрестовими склепіннями. Унікальна планово-просторова структура поєднувала особливості хрестуку-

польної і тридільної триверхої храмової будівлі. В оздобленні Успенської церкви повною мірою використано елементи ренесансної ордерної системи. Відповідно до внутрішньої структури фасади розмежовано пілястрами великого тосканського ордера на окремі поля із вписаними в них глухими півциркульними арками й великими вікнами. Круговий антаблемент повного профілю вміщує метопи, прикрашені декоративним і фігурним різьбленням на біблійну та євангельську тематику. Різьбленими кам'яними порталами з орнаментами різного малюнка оздоблено південний та північний входи. В ордерній системі виконано також архітектурне оформлення інтер'єру. Центральну сферичну баню, основу якої підкреслює доричний фриз, розкреслено на заповнені розетками кесони. У підбаневих парусах уміщено герби ктиторів, зокрема Молдавського князівства і Московської держави.

Поряд із тридільними храмами на зламі XVI–XVII ст. з'явилися перші хрещаті у плані муровані споруди, розквіт яких припадає на пізнішу добу. Миколаївська церква в Олевську на Волині (1596), що має три п'ятигранні гілки просторового хреста, прямокутні неф і західний притвор, спочатку була одноверхою (бічні декоративні баньки встановлено в XIX ст.). Середохрестя перекрито півсферичною банею на високому циліндричному барабані, що спирається на тропоподібні паруси та стрілчасті попружні арки.

Інша волинська хрещата в плані Покровська церква в с. Низкиничі побудована в 1643–1653 роках у родовому маєтку київського воєводи А. Киселя, де його і поховано (1653). Унікальна за композицією центрична споруда вміщує квадратний неф, прямокутний західний притвор і три півкруглі на закінченнях рамена. Усі п'ять камер перекрито півсферичними куполами, з яких бічні спираються на стіни, а центральний встановлено на циліндричному світловому барабані. Зовні куполи покрито високими конусоподібними дахами з глухими ліхтариками та маківками. Фасади розмежовано

#### **Успенський костел у Летичеві Хмельницької обл. 1606–1638**



лопатками, входи оздоблено білокам'яними ренесансними порталами. В інтер'єрі панує висотно розкритий простір центрального нефа, в якому частково збереглося первісне оздоблення: ліплені герби на парусах, фрагменти фрескового живопису, скульптурне погруддя А. Киселя, похованого в цинковому саркофазі в підземній крипті (саркофаг перевезено до Львова).

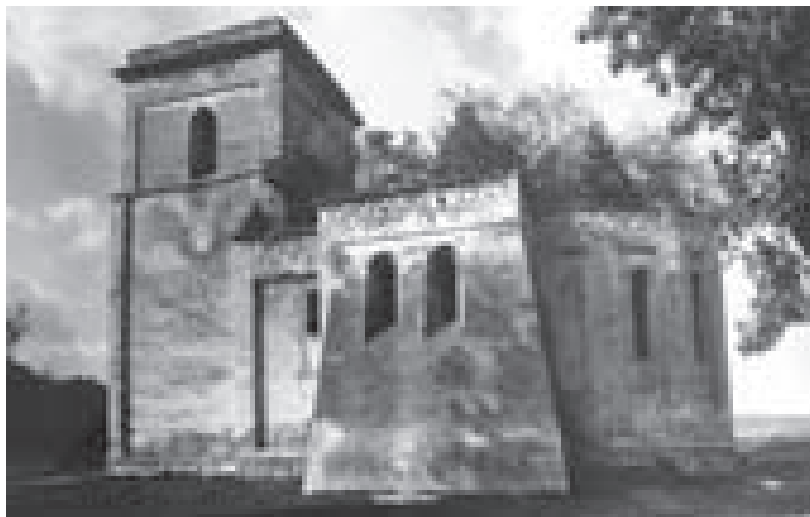
Вигляд невеликого хрещатого храму з приземкуватими раменами і струнким верхом має Петропавлівська трапезна церква Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському (XVI–XVII ст.). Оригінальну систему перекриття нефа становлять попружні арки, що утворюють ступінчастий перехід до восьмигранного підбанника. Такий прийом був притаманний московському храмобудуванню.

Вплив російського зодчества простежуються в архітектурі соборного храму Різдва Богородиці Молчанського монастиря в Путивлі (1630–1636), а саме в наявності високого підкліту, на якому зведено квадратів у плані неф, вівтар та бічну каплицю. Згідно з реконструкцією первісного вигляду<sup>65</sup>, вівтар увінчувало високе шатро, а неф і каплицю – шоломоподібні бані на струнких циліндричних підбанниках, перехід до яких від нижнього четверика здійснювали ступінчастою системою з трьох арок-закомар по кожному з фасадів (восьмерики з банями надбудовано близько 1700 року). Храм оточувала відкрита тераса-гульбище, підтримувана масивною аркадою. Зовні стіни оздоблено притаманним московській архітектурі XVI–XVII ст. цегляним декором: нішами й ширинками, городками тощо.

На Волині, де найдовше існували аристократичні княжі роди православного віросповідання, ще зберігалися традиції будівництва монументальних тринефних храмів, що наслідували колишні великокнязівські й монастирські будівлі часів Давньої Русі. На відміну від попередніх п'ятиверхих храмів кінця XV – початку XVI ст. (Богоявленська церква в Острозі, Троїцька церква в Межирічі), пізніші споруди мають спрощену архітектуру. Преображенську церкву в с. Четвертня (володіння давнього князівського роду Четвертинських) споруджено в 1600–1604 роках у вигляді прямокутної призми (15,5 м x 16,5 м), до якої прилягає трохи вужча за неї різновисока вівтарна частина неправильного гранчастого абрису. Основний об'єм чотирма восьмикутними в перерізі опорними стовпами поділено на три нефи, перекриті хрестовими склепіннями. Споруду накрито похилими дахами з декоративним верхом. Екстер'єр позбавлено пластичного декору, за винятком західного ступінчастого фронтона. Структура плану і фронтон мають риси костельного будівництва.

Монастирська Михайлівська церква в с. Білосток (1636) поєднує риси хрестопольної системи та католицького базилікального храмобудування. Тринефна, шестистовпова, із середнім підвищеним нефом і п'ятистінною вівтарною частиною, вона має підкреслений кріповками розвинутий трансепт і дві вежі із шоломоподібними дахами на західному фасаді. Завдяки розкритій досередини

**Костел у с. Біще Тернопільської обл. 1644**



бані, встановленій на восьмигранному світловому барабані на перехресті центрального нефа й трансепта, інтер'єр поєднує прийоми висотного та глибинного розвитку внутрішнього простору. Фасади розмежовано лопатками, що нагадують ордер, але не мають капітелей. Новаторське об'ємно-просторове вирішення храму знайшло свій подальший розвиток в архітектурі величних барокових споруд Лівобережжя і Наддніпрянщини. У цілому в цей період, особливо в першій половині XVII ст., простежується тенденція до відродження давньої традиції побудови храмів з висотно розвинутими верхами.



Костел бернардинського монастиря в Сокалі Львівської обл. 1604–1619

**Католицькі храми.** У костельному будівництві зберігався вплив готичних традицій, що визначали планово-просторову організацію більшості споруд, стилістичні новації виявлялися в застосуванні ордера та ренесансного декору.

Тогочасні дерев'яні костели не дійшли до нашого часу, але вірогідно, що більшість із них була однефними спорудами з гранчастими пресбітеріями та вежами на західних фасадах.

Муровані костели, як і церкви, часто пристосовували до оборони шляхом встановлення веж-дзвіниць або влаштування верхніх бойових ярусів. Наприклад, ключоподібні бійниці розміщено на рівні горищ костелів Миколаївського в Бібрці (перша третина XVII ст.), Різдва Богородиці в Комарні (1656), домініканського в Староколястинової (1612), Успенського в Летичеві (1606–1638).

За планово-просторовою організацією костели поділяють на однефні, тринефні зального типу, тринефні базилікальні й хрещаті. Для них, за незначними винятками, характерний принцип глибинного розкриття внутрішнього простору. Головні фасади костелів вивершували трикутними або фігурними, оздобленими волютами, фронтонами та щипцями.

До композиції фасадів часто вводили вежі. Продовженням готичних традицій було зведення веж по осях західних фасадів: Успенського костелу в Язлівці (1589–1590), Іоанна Хрестителя в Самборі (XVI – перша половина XVII ст.), запроєктованого архітектором Я. Мадленою костелу Іоанна Хрестителя в Ізяславі (1599), костелів у Підгайцях та с. Біще (відповідно 1634 і 1644). У монастирських комплексах, із композиційних міркувань, вежі іноді встановлювали збоку храму, наприклад, у бернардинських монастирях у Львові та Дубні. Оригінальним зведенням двох наріжних веж між нефом і вівтарною частиною відрізняється костел Святого Лазаря в лікарняному монастирському комплексі у Львові, побудований у 1620–1640 роках у ренесансному стилі архітекторами А. Прихильним і Я. Боні.

До групи однефних костелів належить Успенський костел у Язлівці, побудований у ренесансно-готичному стилі. Характерний для готики видовжений гранчастий пресбітерій перекрито стрілчастими нервовими склепіннями, декорованими різьбленими з каменю під'ятниками.

Західний фасад Успенського костелу в Летичеві (1606–1638), що на Хмельниччині, завершено трикутним щипцем, оздобленим лізенами, ренесансними волютами та кам'яними вазами. Ордерний характер архітектури має ренесансно-бароковий костел Різдва Богородиці в Комарні на Львівщині (1656) – рівновисокі об'єми прямокутного нефа і видовженого хору з півкруглою апсидою. Його будівничий – львівський майстер Я. Покорович – застосував на фасадах пілястри великого коринфського ордера. Круговий фриз із ключоподібними бійницями оформлено скульптурними головками янголів із крильцями, а західний фасад – бароковим фронтоном з волютами й нішами-едикулами, де встановлено фігури святих.

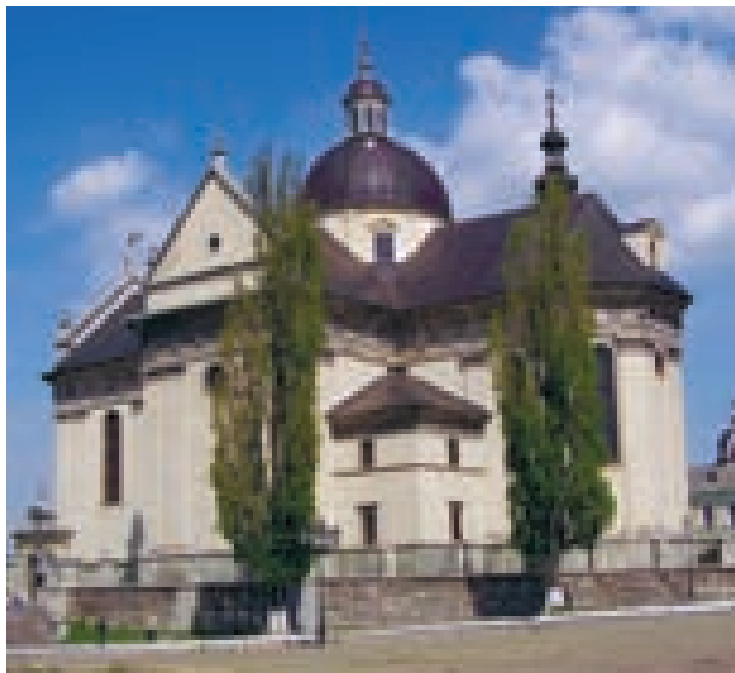
Досить рідко застосовували характерну для готики схему тринефних храмів зального типу, яку мали Петропавлівський кафедральний костел у Кам'янці-Подільському (XVI–XVII ст.), Троїцький костел в Олеську (середина XVI – початок XVII ст.), бернардинський костел у Гусятині (XVI ст. – 1610). Більш поши-

реними були тринефні костели базилікального типу, з вищим за бічні центральним нефом та видовженим хором або пресвітерієм. У багатьох випадках пресвітерії мали характерні для готики гранчасті закінчення-апсиди, наприклад, у таких різних за архітектурною стилістикою костелах XVI – середини XVII ст., як Іоанна Хрестителя в Самборі, Іоанна Хрестителя в Ізяславі, Успенському монастирі кармелітів у Тербовлі, бернардинському в Дубні, Марії Магдалини у Львові.

Таку ж характерну для середньовіччя тринефну базилікальну структуру має костел Святого Андрія бернардинського монастиря у Львові. У 1600 році його заклав будівничий ордену монах Б. Авелідес. Далі костел

зводили відомі львівські архітектори П. Римлянин й А. Прихильний. До 1630 року будівництво завершив А. Бемер, родом із Вроцлава. Він вважається автором вежі-дзвіниці на північному фасаді й західного та східного фронтонів над тринефною частиною, що перевищує пресвітерію. Нижні два яруси фасадів костелу вирішено в стилі ренесансу із застосуванням пілястр великого тосканського ордера, що було притаманно творчості П. Римлянина. Натомість фронтони побудовано в стилі наближеного до бароко північного маньєризму. В інтер'єрі панує глибинно розкритий простір центрального нефа, коробові склепіння якого прикрашали характерні для польського ренесансу стюкові кесони (збиті при реставрації 1730 року). До первісного архітектурного оздоблення інтер'єру відносять аркаду зі скульптурними оздобленнями в антревольтах, що відділяє центральний неф від бічних<sup>66</sup>.

Під впливом ренесансної естетики в базилікальних структурах іноді застосовували напівкруглі закінчення хорів, наприклад, у Троїцькому костелі в с. Затурці на Во-



**Костел Святого Лаврентія в Жовкві Львівської обл. 1604–1618**

лині (1641–1642), Благовіщенському костелі у Клевані на Рівненщині (1610–1630), що має двовежовий західний фасад і рівновисокі центральний неф і пресвітерії, накриті єдиним двосхилим дахом.

Поряд з базилікальними значного поширення набули генетично пов'язані з готикою хрещаті в плані храми, структура яких відповідала ідеї ренесансного центричного храму. Їхня об'ємно-просторова композиція сформована перехрещенням розташованих по повздовжній осі прямокутних нефів і пресвітеріїв з розвинутими трансептами (або шляхом прибудови бічних каплиць)<sup>67</sup>.

Найпростішим за архітектурними формами прикладом хрещатої святині є пристосований до оборони ренесансно-готичний костел у с. Біше на Тернопільщині, що має прямокутний неф, рівновисоку й рівношироку з ним гранчасту вівтарну частину, дві прямокутні в плані бічні каплиці й триярусну оборонну вежу на західному фасаді. Приміщення перекрито хрестовими та зімкнутими склепіннями на готичних кам'яних нервюрах. Аналогічну побудову й безордерну архітектуру має костел в Дунаєві на Львівщині (1585). Подібний планувальний тип, але без вежі на західному фасаді, репрезентують костели в Тулиголовах (близько 1600 року) і в Мостиську на Львівщині (поч. XVII ст.).

Виразнішою пластики фасадів досягали, застосовуючи полігональні пресвітерії і рівновисокі з ними гранчасті бічні рамена – костели в Підгайцях (1634–1943), Золотому Потоці (1634), Янові (перша половина XVII ст.), Заложцях (близько 1635 року), Меджибожі (1634) на Поділлі. При спільності принципів загальної побудови вони різняться наявністю (Підгайці, Золотий Потік, Янів) чи відсутністю оборонних веж на головних фасадах.

Оригінально, за допомогою побудови рівновисоких із нефом двоярусних каплиць, визначено поперечну вісь у парохіальному костелі в Бережанах (1610–1620 рр.). Полігональні закінчення пресвітерію і бічних каплиць надають пластичної виразності східному фасаді.

Споруди у формі латинського хреста й переважно безордерної архітектури характеризуються глибинним розкриттям внутрішнього простору, з'єднанням бічних рамен із нефом за допомогою арок, акцентуванням сигнатуркою перехрестя нефа з трансептом.

Під впливом ренесансної ідеї центричної купольної споруди будували поодинокі храми з банями, встановленими на перехресті повздовжньої та поперечної осей. Прикладом є тринефний костел бернардинського монастиря в Сокалі, зведений у 1604–1619 роках Б. Авелідесом. Глухий сферичний купол на перетині з трансептом сховано під двосхилим дахом, але зовні позначено ліхтарем з грушоподібною маківкою. На світловому невисокому восьмигранному барабані встановлено баню над середохрест'ям колишнього костелу (нині – Воскресенська церква) у Золочеві (1624–1627). У зв'язку з тим, що трансепт значно вужчий за пресвітерії, перехід від прямокутного підбаневого простору до восьмерика здійснено за допомогою нахилу бічних стін і невеликих трикутних парусів. Підбаневий простір прикрашено ліпленими скульптурними рольєрами, а західний і північний входи до храму – білокам'яними ордерними порталами в стилі ренесансу.

Найповнішим втіленням ідеї центричної ренесансної святині є костел Святого Лаврентія на ринковій площі Жовкви (1604–1618). Його побудували львівські архітектори італійського походження П. Щасливий і А. Прихильний у притаманному львівській ренесансній школі стилі римської доріки. Костел має прямокутний неф, витягнутий п'ятигранний хор і розвинутий трансепт із прямокутними закінченнями рамен. Середохрест'я перекрито ренесансною шоломоподібною банею на циліндричному світловому барабані, гілки просторового хреста – півциркульними склепіннями з розпалубками під двосхилими дахами, обмеженими з трьох сторін рівними площинами трикутних фронтонів. Розраховані на круговий огляд, білокам'яні фасади мають чітку ордерну побудову: встановлені на високому цоколі пілястри тосканського ордера, розвинутий антаблемент із фризом, прикрашеним скульптурними метопами із зображеннями вершників та орлів, що свідчить про призначення костелу – мавзолей родини коронного гетьмана С. Жолкевського. У багатому інтер'єрі костелу, де домінує сферичний касетонований купол, збе-

реглися мармурові надгробки Жолкевських із встановленими на повний зріст скульптурними портретними зображеннями (80–90-і роки XVII ст.)<sup>68</sup>.

Отже, розвиток будівництва костелів засвідчує, що найдосконаліші зразки споруд у стилі ренесансу й раннього бароко переважно були пов'язані зі львівською архітектурно-будівельною школою. До того ж творчість місцевих майстрів перебувала під впливом готичних традицій.

**Синагоги.** Значний прошарок населення українських міст XVI–XVII ст. становили єврейські громади, які оселялися окремими групами й мали обмежене самоврядування. Виходячи з традицій іудаїзму, будівля синагоги мала великий прямокутний або квадратний у плані молитовний зал, у центрі якого розташовували біму (амвон), а в східній стіні – нішу для сувоїв Тори, оточену низькими приміщеннями для жіноцтва, школи для хлопчиків, скарбця тощо. Синагоги були дерев'яними та мурованими. Пам'ятки, збережені в західному регіоні, свідчать, що муровані синагоги XVI–XVII ст. мали вигляд масивних кубічних споруд з низькими прибудовами й безордерними фасадами, порізаними великими стрілчастими (Гусятин, Підгайці) або арковими віконними отворами. На оздобленні синагог позначився розвиток архітектурної стилістики, зокрема, з останньої чверті XVI ст. своєрідною ознакою цього типу споруд стали ренесансно-маньєристичні аттики.

Згідно з умовами того часу, синагоги, як і християнські храми, часто пристосовували до оборонних дій. Прикладом може слугувати цегляна синагога в Луцьку (1626–1628), що разом із баштою Окольного міста (XV ст.) становила оборонний комплекс під назвою “Малий замок”. Ключоподібні бійниці для ведення верхнього бою облаштовані в аттиках синагог у Шаргороді, Гусятині, Сатанові.

За особливостями планування виділяють синагоги двох типів: безстовпові, із залами, перекритими суцільним склепінням, та дев'ятипольні, із чотирма опорними стовпами, що підтримують систему склепінь<sup>69</sup>.

Цікаву систему перекриття мала синагога Золота Роза у Львові (збереглися руїни), споруджена 1582 року на замовлення багатого місцевого купця І. Нахмановича. Зірчасте ренесансно-готичне перекриття її зали (9 м x 11 м) утворювали дві пари взаємоперпендикулярних стрілчастих у перерізі склепінь на кам'яних гуртах з різьбленими підп'ятниками. Більш поширеним був прийом перекриття зали єдиним півциліндричним або коробовим склепінням з розпалубками над віконними прорізами (у Гусятині та Підгайцях на Тернопільщині, Сокалі на Львівщині, Сатанові на Хмельниччині, Степані на Волині – зруйнована). Найкраще збереглася синагога в Гусятині (кінець XVI – початок XVII ст.), з добре освітленими дев'ятьма вікнами, майже кубічним залом, перекритим орієнтованим по осі *схід-захід* могутнім півциркульним склепінням. На рівній поверхні фасадів основного об'єму виділяється декорований кілеподібною аркатурою і акантом двоярусний аттик з наріжними циліндричними вежками, що ховав складчастий дах з вальмами, спрямованими досередини будівлі. Малу аттика наслідує парапет на рівні покрівлі-тераси над північним та східним склепінчастими приміщеннями.

**Синагога в Гусятині Тернопільської обл. Кінець XVI – початок XVII ст.**





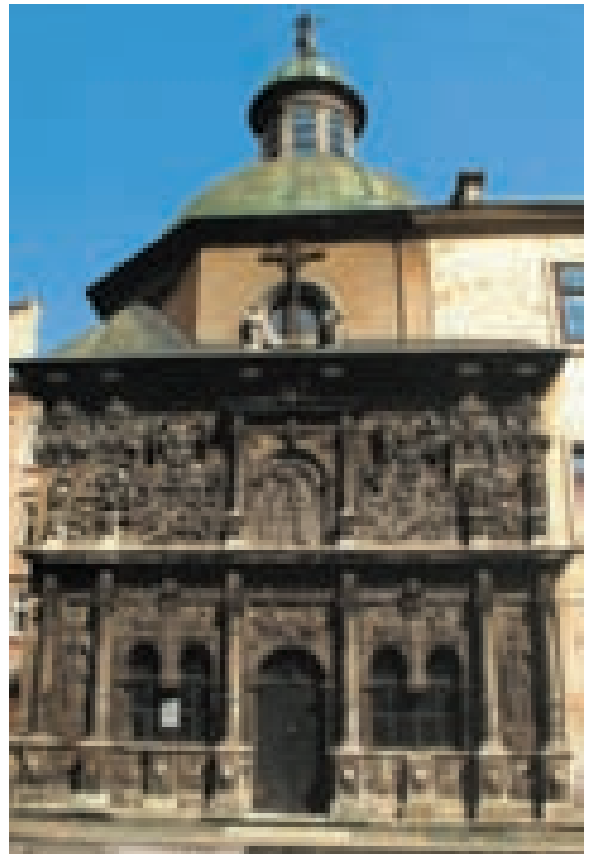
За іншою дев'ятипольною чотиристовповою структурою побудовано синагоги в Луцьку (стовпи не збереглися), Шаргороді на Поділлі й волинському Острозі. Найраніша з них синагога в Шаргороді (1589) мала великий молитовний зал (близько 15 м x 15 м), перекритий дев'ятьма квадратними у плані зімкнутими склепіннями на попружних арках, що спиралися на восьмигранні стовпи і товсті зовнішні мури (збереглося лише центральне склепіння між чотирма стовпами). Рівні фасадні площини з арковими віконними прорізами у верхньому ряді завершено карнизом, над яким встановлено аттик хвилястого абрису, складений з окремих ланок – забраних у стовпчики криволінійних щитів і наріжних циліндричних невеликих веж. Вісь головного входу на рівні аттика підкреслено високим двоярусним щитом, оздобленим волютами.

З початку XVII ст. дев'ятипольні синагоги швидко поширилися в Речі Посполитій, а пізніше у світі, услід за вихідцями з Галичини. Таку схему застосовували потім на всій території України, зокрема в синагогах Жовкви (1692), Бродів (1742) та ін.

**Меморіальні споруди.** Традиція увічнення пам'яті про померлих має давнє коріння. Згадаймо хоча б княжі каплиці – усипальні біля Успенського собору Києво-Печерської лаври. У XVI ст. під впливом гуманістичних ідей Ренесансу – визнання цінності людської особистості – набули поширення скульптурні надгробки портретного характеру, які встановлювали як усередині храмів, так і в прибудованих до них або окремо споруджених каплицях.

Найвідоміші і найдосконаліші каплиці належать до львівської архітектурно-будівельної школи. Усипальня багатой родини Кампіанів прилягає до північно-західного прясла львівського кафедрального костелу. Наприкінці XVI ст. її заклав П. Кампіан – кріпак-утікач гетьмана С. Конєнопольського, майбутній доктор медицини та бургомістр Львова. Закінчив будову 1619 року його син, М. Кампіан, також бургомістр та ініціатор перебудови львівської ратуші. Зведення прямокутної у плані з парусними склепіннями споруди приписують кращим зодчим міста П. Римлянину і В. Капиносу. Творчій манері П. Римлянина притаманні врівноваженість композиції та чітка ярусна побудова головного фасаду, застосування пілястрів тосканського ордера й доричного фриза. Нижній ярус оздоблено діамантовим рустом, середній поділено на три поля рустованими пілястрами, поміж якими вміщено скульптурні рельєфи на євангельські сюжети, запозичені з гравюру Біблії Піскатора, верхній ярус утворено аттиком. Багате скульптурне оздоблення інтер'єру, що його створюють вписані в ордерний каркас мармурові надгробки старшого й молодшого поколінь родини Кампіанів та вівтар біля північної стіни, пов'язане з іменами відомих майстрів Й. Пфістера, Г. Горста та ін.<sup>70</sup>

Окремо від костелу стоїть каплиця багатого міщанського роду Боїмів, яка має вигляд кубічної споруди зі встановленою на восьмерику півсферичною банею, увінчаною світловим ліхтариком. Будівництво здійснювали у два етапи. Спочатку



**Каплиця Боїмів у Львові. 1609–1615**

(1609–1611) було зведено основну частину у вигляді ренесансної центричної будівлі. У 1611–1615 роках західний фасад та інтер'єр оздоблено різьбленням, позначеним рисами північного маньєризму. Автором споруди вважають вроцлав'янина А. Бемера, виконавцями скульптурного декору – Й. Пфістера і Г. Шольца. Рівні площини бічних фасадів розмежовано коринфськими пілястрами, що підтримують антаблемент, прикрашений різьбленням. Головний західний фасад, перенасичений орнаментальним і скульптурним декором на біблійну тематику, нагадує двоярусні іконостаси з архітектурним каркасом, що складається з різьблених колон коринфського ордера. Невеликий, спрямований догори простір інтер'єру містить різні за часом створення, матеріалом і рівнем виконання скульптури. Найкращі з них належать Й. Пфістеру: зображення біблійних персонажів у глибоких касетонах півсферичної бані, виготовлені з чорного мармуру та світлого алебастру пристінні композиції з епітафіями членам родини Боїмів зі скульптурними портретами і сповненою глибокого ліризму групою “Пієта”<sup>71</sup>.

Утім, окремо побудовані усипальні, як-от каплиця Боїмів, – унікальне явище. Найчастіше застосовували прибудовані до храму каплиці, як наприклад, прямокутні у плані баневі усипальні родини Сенявських у родовому замку в Бережанах зі скульптурними надгробками кінця XVI – першої половини XVII ст. (скульптори Г. Горст, Й. Пфістер), симетричні щодо осі Троїцького однефного костелу (1554).

## ЖИТЛОВЕ БУДІВНИЦТВО

У будівництві житла для різних прошарків суспільства й надалі переважало дерево. Зразків сільських будинків тих часів не збереглося. Але, виходячи з наступності і консервативності сільського будівництва, можна стверджувати, що будівлі, залежно від заможності хазяїна, мали одну, дві або три камери (кліти) під одним дахом.

Помітна регіональна та майнова диференціація простежується в міському житлі. У містах східного і центрального регіонів із великими ділянками та дерев'яною забудовою домінувало вільне розташування житлового будинку вздовж вулиці або вглибині садиби, оточеної парканом. Це зумовлено давньою будівельною традицією і міркуваннями протипожежної безпеки. Судячи з гравюр А. Кальнофойського, на яких зображено Печерський монастир з містечком, та пізніших творів, тогочасна забудова Києва складалася з розосереджених одно- і двоповерхових дерев'яних будинків простого призматичного абрису з фасадами на два-три вікна. Їх перекривали двосхилі дахи з трикутними причілками, звернутими іноді в бік вулиці. Імовірно, будинки мали декілька приміщень, прикрашених різьбленням. Як розкішні та високі, збудовані з тесаних колод і оточені, ніби палаци, великими садами, описав ці будинки П. Алепський у середині XVII ст. Високими і красивими видалися йому будинки й міста Умані.

Інший поширений тип житла репрезентовано в містах, розпарцельованих на вузькі “магдебурзькі” ділянки, призначені для забудови європейського зразка по червоних лініях площ та вулиць, – із суцільними фронтами кам'яниць у великих містах та щільним рядом дерев'яних будинків, розділених вузькими проходами, – у містечках. Основою такої забудови був міщанський будинок з головним тривіконним фасадом. Його прямокутна форма, розвинута вглиб кварталу, мала два (XVI – початок XVII ст.) або три ряди приміщень (кінець XVI–XVII ст.). У кінці і з боків внутрішнього двору споруджували флігелі господарського призначення. Необхідний атрибут будівель – льохи для зберігання товарів, харчів та іншого майна. Фасадам будинків на головних вулицях та площах передували відкриті ганки або аркади. Зазвичай будинки були одно- і двоповерхові, часто дерев'яні, рідше – муровані. Їхній генетичний зв'язок з добою готики простежується у двосхилих дахах із трикутними щипцями на причілках, гостролукий гребінець яких був своєю ознакою міської забудови.



### Східний бік забудови площі Ринок у Львові. XVI–XVIII ст.

Перехід від щільних до суцільних фронтів кварталів ілюструє комплекс забудови Шаргорода, що утворився на основі парцелей XVI–XVII ст. розміром 6,5 м x 45,5 м. Одно- і двоповерхові будівлі розташовані перпендикулярно до червоних ліній вулиць із вузькими бічними проходами (1–3 м). Окрім традиційних тривіконних будинків, існували вдвоє ширші, зведені обабіч спільного граничного муру або на об'єднаних суміжних парцелях<sup>72</sup>. Їхні стіни складено з глиняних валків на дерев'яному каркасі, рідше – з місцевого вапняку. Більшість будинків поставлено на високі підмурки та льохи, що в окремих випадках виходять на червону лінію забудови. Вуличні потиньковані фасади оздоблено дерев'яними ганками і галерейками з елементами скромного різьблення. Призматичні видовжені форми будівель перекрито масивними вальмовими дахами, подекуди з черепиці. Подібний тип так званого містечкового житла з некапітальними конструкціями та “безстильовою”, наближеною до народної, архітектурою був притаманний багатьом українським містечкам, про що свідчать його залишки в поселеннях Поділля (Томашпіль, Мурафа, Стара Бакота, Тульчин), Волині (Кременець, Клевань), Південної Київщини (Бердичів) та інших.

Стильові вподобання тієї доби відображено в архітектурі мурованого житла великих міст західного регіону. Планування кам'яниць залежало від розмірів і форми ділянки. У середмісті Луцька старовинні ділянки сягали 10 – 11 м завширшки. Судячи з кількох досліджених склепінчастих підвалів і залишків перших поверхів, у XVI–XVII ст. планування кам'яниць було дворядним углибину і складалося з боку головного фасаду з трьох приміщень: сіней і двох бічних кімнат (вул. Драгоманова, № 2, 4, 6; вул. Пушкіна, № 2). Дворядним було планування будинку по вул. Братковського, № 35, що товстими поперечними стінами поділений на три житлові секції<sup>73</sup>. До окремого типу належав так званий будинок Пузини (князя-єпископа Ю. Хвальчевського, середина XVI ст.), первісне ядро якого становила майже квадратова у плані призматична двоярусна будівля з товстими цегляними стінами<sup>74</sup>. Особливістю луцьких кам'яниць є глибокі дво- і триярусні підвали. Характер склепінь і залишки архітектурних деталей свідчать, що вигляд фасадів та інтер'єрів визначали ренесансні форми.

Розмаїттям архітектурних вирішень відзначалася житлова забудова середмістя Кам'яниця-Подільського, від якої збереглася незначна частина і підвали (решта зруйнована в 1941–1945 роках). На підставі натурних досліджень і аналізу гравюри К. Томашевського (1673–1679) О. Пламеницька простежила кілька архітектурних типів житла. Більшість будинків, розташованих на парцелях від 8 м до 10 м завширшки і 59 м завдовжки, мала дво- і тривіконні причілки, увінчані трикутними щипцями. У приринкових кварталах будували одноповерхові кам'яници з двопрогоновими арковими підсіннями по фасадах, установленими на передпоріжжях (підвали висунуті за червону лінію забудови). Прямокутні, під двосхилими дахами, вони склалися з трьох рядів приміщень вглибину та двох, рідше – трьох приміщень уширину. Такий тип кам'яниць сформувався у процесі майже трьохсотлітньої еволюції шляхом “поглинання” більш ранніх однокамерних будинків. Чимало будівель сягало висоти двох поверхів. Серед них виділялися кам'яници, завершені ренесансними аттиками, за якими ховалися вгнуті дахи, зобра-



**Будинок К. Корнякта на площі Ринок, 6 у Львові (фасад і внутрішній дворик). Кінець XVI – XVII ст.**



жені на гравюрі у вигляді вежоподібних споруд. Поширеність ренесансних форм засвідчують також збережені портали та віконні облямування, стилістика різьблення яких пов'язана із львівською архітектурною школою<sup>75</sup>.

Особливості міського житла центральноєвропейського зразка найповніше представлені кам'яницями Львова, які в XVI–XVII ст. злилися в суцільні фронти забудови. Дослідження довели, що такого стану досягнуто внаслідок тривалої розбудови дво- і триповерхових будинків готичної доби, розташованих на середньовічних парцелях (8–10 м x 43,5 м). Дво- і триповерхові кам'яниці XVI–XVII ст. зводили з цегли із застосуванням каменю в окремих конструкціях і для виготовлення архітектурних деталей (портали, облямування вікон, під'ятники склепінь тощо), а іноді – для обличчування фасадів. Переважно цегляними були півциркульні та хрестові склепіння в підвалах та приміщеннях першого поверху. Плоскі перекриття верхніх поверхів зводили на дерев'яних балках та сволоках.

За місцем розташування у кварталі кам'яниці поділяють на рядові та наріжні, а за розмірами – на типові три- і чотиривіконні та подвійні, що постали на двох суміжних ділянках (пл. Ринок, 6, 9, 10, 18). Забудова парцелі складалася з головного фасадного корпусу (глибина 20–25 м) із трирядним розташуванням приміщень і однорядного господарчого флігеля 10–15 м завдовжки в кінці внутрішнього двору. Об'єм будинків на наріжних ділянках уздовж бічного фасаду збільшували за рахунок приміщень. У вірменському районі та інших периферійних кварталах траплялась компактна забудова на неглибоких і ширших ділянках (вул. Вірменська, 23–35; вул. І. Федорова, 8).

На першому поверсі головного корпусу по фасаду розміщено сіни, з'єднані вузьким проходом із двором, та склепінчасте приміщення лавки, контори чи майстерні, а знадвору – тильна дво-віконна світлиця, найчастіше перекрита дерев'яною стелею на різьблених

балках, і коридор. Іноді широкі склепінчасті сени займали всю глибину будинку й правили за проїзд у двір (пл. Ринок, 18; вул. Вірменська, 25; Сербська, 3; Руська, 8; Ставропігійська, 35). Планування верхніх поверхів відповідало першому, лише з тією відмінністю, що тут на головний фасад виходили два житлових приміщення – дво-віконна світлиця й одновіконна кімната. Темні невеликі приміщення другого тракту (ряду) використовували як алькови, комори, кухні, а також для розміщення сходів та гіпокаустів, які опалювали з рівня підвалу. Після пожежі 1527 року замість гіпокаустів будували зручніші у використанні кахлеві печі. Інтер'єри парадних приміщень прикрашали кам'яними різьбленими порталами, підп'ятниками склепінь, глибокими нішами спарених вікон у світлицях, оздобленими колонами й орнаментами (пл. Ринок, 2, 4, 21, 28, 41; вул. Руська, 10; Вірменська, 35)<sup>76</sup>.

У житловій архітектурі XVI–XVII ст. ще сильним був вплив готики: трикутні фасадні щипці, зображені на гравюрі А. Пассаротті 1607 року, прийом формотворення “зсередини назовні”, що позначився на асиметричному розміщенні віконних прорізів та вхідних порталів на фасадах (пл. Ринок, 4, 6, 14, 21, 24, 38; вул. Руська, 4; Ставропігійська, 34). Одночасно виявляється тенденція до симетричної композиційної побудови на основі застосування ренесансного й маньєристичного декору та елементів ордерної системи. Запровадження горизонтальної тектоніки фасадної стіни з карнизним або аттиковим завершенням зближувало архітектуру кам'яниць з італійськими ренесансними палацами.

Урівноваженість композиції, горизонтальне членування фасадів притаманні кам'яниці кінця XVI ст. на пл. Ринок, 2, що на початку XVII ст. належала організаторові львівської пошти Р. Бандинеллі, будинку члена львівського магістрату Домбровського (XVII ст., пл. Ринок, 21), будинкам бургомістра Львова П. Гепнера (1580, пл. Ринок, 28) і патриціанської родини Вольфовичів (середина XVII ст., пл. Ринок, 23). У будинках № 2 та № 23 застосовано своєрідний ордерний каркас у вигляді наріжних рустованих пілястрів.

На тлі поширеного прийому оздоблення гладких тинькованих фасадів кам'яними архітектурними деталями виділялося взороване на італійських ренесансних палацах суцільне обличкування кам'яним рустом (пл. Ринок, 4, 6, 14). Найяскравішим втіленням смаків багатого львівського міщанства є Чорна кам'яниця (№ 4). Авторами будинку, зведеного на старих підвалинах у 1588–1589 роках для багатого купця Т. Альберті, вважають П. Барбона і П. Римлянина, а надбудованого наприкінці XVI ст. третього поверху – П. Красовського. Завершений волютами таobelісками високий аттик, за яким ховався вгнутий дах, що відводив воду до отвору в центрі головного фасаду, було зведено 1677 року М. Градовським, на прізвисько Вигідний (1884 року його перебудовано на четвертий поверх). Така форма даху, обмеженого з боків граничними стінами, виконувала естетичну функцію і захищала від поширення пожежі. Обличкований діамантовим рустом головний фасад розмежовано міжповерховими карнизами, ярусними бічними пілястрами зі спрощеними доричними капітелями, прикрашеними орнаментальним різьбленням, арковим порталом і віконними лиштвами, завершеними сандриками-полічками. Не менш ошатно виглядає світлиця другого поверху, оздоблена багатим порталом, двовіконною нішою з колонами та рослинним орнаментом.

Унікальною спорудою палацового типу є будинок на пл. Ринок, 6. Об'єднання двох готичних кам'яниць на площі та однієї ділянки з боку вул. І. Федорова стало можливим після одержання шляхетства багатим купцем грецького походження К. Корняктом. Будівництво в 1580-х роках здійснював архітектор П. Барбон, можливо, за участі П. Римлянина. Після 1640 року будинок перейшов у власність родини польського короля Я. Собеського, який здійснив низку реконструкцій. Архітектуру триповерхового шестивіконного безордерного фасаду визначають горизонтальні членування, підкреслені лінією аттика з мальовничим гребінцем із зображенням фі-



**Кам'яниці на Ринковій площі в Жовкві Львівської обл. Початок XVII ст.**

гур озброєних лицарів і дельфінів (друга половина XVII ст.). Шляхетною гармонією відзначається малюнок облямувань ритмічно розміщених віконних прорізів другого й третього поверхів, завершених масивними трикутними сандриками на кронштейнах. Аркадний дворик будинку, оточений із трьох боків відкритими ренесансними лоджіями, створений за зразком численних італійських палаців доби Відродження. В інтер'єрах першого поверху збереглися готичні хрестові та зірчасті склепіння, багато орнаментовані гуртами, розетками в шелигах й іншими кам'яними деталями.

Незважаючи на подібність загальної побудови, кожна із львівських кам'яниць мала своє індивідуальне обличчя.

Прикладом суто ренесансного житла є кам'яниці Жовкви, одночасно зведені з розплануванням середмістя на зламі XVI–XVII ст. В основу їхнього архітектурного вирішення покладено досвід формування Замостя (Польща), запроєктованого венеціанцем Б. Морандо 1581 року як “ідеальне” місто з однотипною житловою забудовою, що створило бажану однорідність міського середовища. Поширений тип міщанського житла, як і в Замості, – двоповерховий будинок із підсінням: відкрита аркада на першому поверсі головного фасаду (пл. Вічова, 7, 13–16; вул. Львівська, 26)<sup>77</sup>. Будинки розміщено на парцелях розміром 20–23 лікті (12,5–13,5 м) завширшки й один шнур (45 м) завглибшки. Планування головних корпусів у повздовжньому напрямку було трирядне, а в поперечному – дво- або тридільне. Дослідження підмурків (1995) розібраного в післявоєнний час приринкового кварталу довели, що фасадні стіни трьох суміжних будинків разом з аркадами-підсіннями зведено одночасно. Це свідчить, що будівництво було організовано на кошти власника міста з метою отримання запланованого естетичного ефекту – центральної площі, оточеної ренесансними аркадами. Завдяки цим аркадам лаконічна архітектура тинькованих головних фасадів, розмежованих міжповерховими тягами або безордерними лопатками-пілястрами, набула особливої монументальності. На сьогодні фасади будинків завершено карнизними тягами. Проте зображення XIX ст. свідчать, що принаймні окремі споруди, як і в Замості, мали аттикове завершення. Характер збережених різьблених білокам'яних порталів і віконних обрамлень споріднений із львівською архітектурною школою, до якої належали будівничі Жовкви – Паулюс Італус Мура-тор, на прізвисько Щасливий, П. Римлянин і А. Прихильний.

Поряд з міськими будинками набуло розвитку житло феодальної верхівки. Великі магнати-землевласники, королівські урядовці – воєводи та старости – і надалі проживали в замках. Загальне зростання заможності й рівня освіти вищих верств населення привело до того, що репрезентативні функції замку, які в попередню добу мало впливали на його форму, виходили тепер на перший план. При будівництві замкових палаців почали наслідувати модні закордонні зразки, досягаючи вишуканого архітектурного оздоблення, яке підкреслювало суспільну і культурну елітарність власника. Вимоги щодо складу приміщень тогочасного палацу узагальнено в згаданому трактаті “Коротка наука будівнича...” (1659, Краків). У ньому передбачено окремі групи приміщень: сіни, передпокій, вітальня, їдальня, покої хазяїна та його дружини, кімнати для почесних гостей тощо. Кухню рекомендували виносити в окремі прибудови. Звертали увагу на необхідність дотримання ритму та симетрії фасадів, пропорцій окремих приміщень і будівлі загалом. При цьому автор покликався на рекомендації Палладіо, Серліо та інших теоретиків архітектури доби Відродження.

Зауважимо, що в цей період відбувся перехід від середньовічного способу зведення палаців біля оборонного муру до їхнього вільного розташування всередині укріплень.

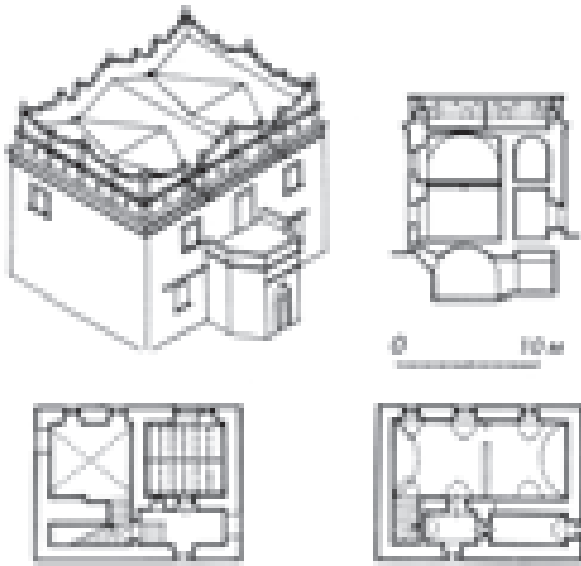
Загальне уявлення про вигляд тогочасних дерев'яних палаців, що не збереглися, дають описи та зображення. Про Маньківський палац П. Алеппський писав як про розкішний, з багатьма приміщеннями, над якими є два поверхи кімнат, про Прилуцький – як про дуже високий, що дивує своїми розмірами. Так званий царський палац у Трипіллі привернув його увагу високою брамою та банею. Судячи з малюнка А. Вестерфельда (1651), воєводський палац А. Киселя в центрі київського замку був великою двоповерховою будівлею. Між першим і другим поверхами проходило широке піддашся. Привертає увагу форма покрівлі, що складається з двох однакових двосхилих дахів, притулених один до одного повздовжніми сторонами. На кінцях гребенів обох дахів є маківки, як і в церквах. На другому поверсі причілкові була веранда чи галерея.

У старих мурованих замках Волині, Галичини, Поділля відбувалося оновлення і розширення житла згідно з новітніми функціональними та естетичними вимогами. Наприклад, ренесансними деталями й аттиками прикрашено житлові будівлі в Острозі, Меджибожі, Добромилі. У подільському Язловецькому замку в середині XVI ст. споруджено ромбоподібну в плані бастею, де містилися житлові приміщення й велика парадна зала, а впоперек двору – двоповерховий житловий корпус із проїздом на першому поверсі. Під час реконструкції Олеського замку (1590–1620) розбудовано житлові приміщення з відкритими в бік двору аркадами-галереями в заокруглених східному та західному крилах, зведено прямокутний північний корпус та надбрамну вежу. Двоярусними ренесансними аркадами-лоджіями на квадратних стовпах було оздоблено дворові фасади пристінних корпусів Ужгородського та Мукачівського замків.

Пристінна побудова житлових корпусів з одно- чи дворядним розташуванням анфілад приміщень домінувала і в новітніх замках, у яких палацові спо-

**Палацовий будинок у Старокостянтинівському замку. Хмельниччина. XVI ст.**





**Палац-кам'яниця Я. Замойського в Шаргороді Вінницької обл. 1588. Реконструкція Т. Трегубової**

мує південну лінію оборони Старокостянтинівського замку, закладеного в середині XVI ст. князем К. Острозьким. Двоповерхова прямокутна цегляна споруда з однорядним внутрішнім плануванням складається з наріжної однефної церкви і компактної житлової будівлі з округлою оборонною вежею (1561–1571), які поєднує проміжний корпус із виступом-ризалітом. Ренесансну стилістику архітектури фасадів репрезентує високий аттик, збережений над західним крилом з оборонною вежею<sup>78</sup>.

Розрив із традиціями середньовіччя простежується в поширенні композиції “палац у фортеці”, яку в XVI–XVII ст. застосовували майже в усій Європі. Спочатку в прямокутних замках регулярного типу спостерігалося прилягання палаців до однієї з оборонних куртин – бічної в Золотому Потоці, але найчастіше – до фронтальної щодо осі замкової брами (Жовква, Олика). Палац у Жовкві (1594–1606) становив симетричну за композицією двоповерхову прямокутну споруду, що складалася з двох анфілад приміщень, перекритих хрестовими та півциркульними склепіннями. Дворовий фасад оздоблювали колонада й аркадна галерея з центральним двоярусним колонним ганком, що мав збудовані на італійський манер зовнішні парадні сходи.

**Замок баронів Перені в Чинадієвому Закарпатської обл. XV–XVII ст.**



руди поступово набули характеру окремих форм. Так, триповерховий палац Сенявських у Бережанах, що прилягає до південно-східної куртини і півкруглої бастеї замку (1534–1554), складається з двох паралельних анфілад приміщень. Верхній ярус за аттиковою стіною з ключоподібними бійницями був пристосований до оборони. На першому поверсі влаштовано парадну в'їзну браму. Потинькований головний фасад оздоблено асиметрично розміщеними ренесансними обрамленнями віконних прорізів і брами та аттиком, декорованим глухою аркадою на пілястрах. З боку двору проходили двоярусні аркові галереї, які разом з аналогічними лоджіями двох інших пристінних корпусів утворювали ренесансний дворик на зразок створеного на початку XVI ст. флорентійськими майстрами дворика в королівському замку Вавель (Краків).

Цікавий палацовий будинок формує південну лінію оборони Старокостянтинівського замку, закладеного в середині XVI ст. князем К. Острозьким. Двоповерхова прямокутна цегляна споруда з однорядним внутрішнім плануванням складається з наріжної однефної церкви і компактної житлової будівлі з округлою оборонною вежею (1561–1571), які поєднує проміжний корпус із виступом-ризалітом. Ренесансну стилістику архітектури фасадів репрезентує високий аттик, збережений над західним крилом з оборонною вежею<sup>78</sup>.

Наступний крок до підвищення комфортності проживання – вільне розташування палаців. Житловий корпус бастіонного замку в Золочеві (1634–1636) встановлено вздовж куртини, паралельно до осі в'їзду, з невеликим відступом від підосви валу. Двоповерхова прямокутна видовжена споруда має коридорно-анфіладне планування і внутрішнє розташування сходів. При-



міщення перекрито хрестовими склепіннями. Фасади оздоблено ренесансними профільованими віконними облямуннями та наріжними кам'яними рустами.

Складнішу П-подібну в плані форму мав замковий палац у Збаражі (1626–1631), композиція та розташування якого відповідали принципам центральної осьової симетрії. Палац – двоповерховий, має стриманий ренесансний архітектурний декор.

Ускладнені форми набув палац-замок С. Конецпольського в Підгірцях, що є найдосконалішим прикладом магнатської резиденції ренесансно-барокової доби (1635–1640). Палац зведено на одному з фронтів чотирибастіонних укріплень, він має симетричну побудову щодо композиційної осі, яка проходить від замкової брами до терасного парку. П'ятиосьову композицію головного та паркового фасадів визначали центральні тригранні ризаліти й бічні баштоподібні павільйони під наметовими дахами, що на один поверх перевищували висоту поперечного корпусу (пізніше весь палац став двоповерховим). У зовнішній архітектурній обробці застосовані малий ордер у вигляді міжвіконних пілястр, наріжна рустовка, трикутні й лучкові сандрики, інші ренесансні деталі. Інтер'єри вражали багатством оздоблення дерев'яних стель, мармуровими облямуннями дверей і камінів, кольоровими кахляними печами. Незвичайна композиція замку в Підгірцях, репрезентативна функція якого перевищувала оборонну, відображає важливий перехідний етап від укріпленої магнатської резиденції до відкритих палацово-паркових ансамблів доби розвиненого бароко.

Особливий різновид житла становили так звані двори, що належали магнатам та шляхті й склалися з комплексу житлових і господарських будівель, оточених найпростішими укріпленнями (вали, частоколи) або огорожами. Поряд із найпоширенішими дерев'яними спорудами в XVI ст. з'явився тип окремо розташованого мурованого шляхетського житлового будинку, найчастіше пристосованого до оборони. Цей тип будинку, поширений у сусідніх країнах (Польща, Словаччина), на території України представлений нечисленними пам'ятками.

Для закарпатської групи пам'яток, що збереглися в перебудованому вигляді, характерні прямокутні плани з наріжними вежами – палац у Виноградіві (XVI–XVII ст.), резиденція єпископа в Ужгороді (1644), замок у Чинадієвому (XVII ст.). Двоповерховий палац у Виноградіві мав одну анфіладу приміщень, фланковану чотирма наріжними прямокутними вежами. Глибокі склепінчасті льохи з приміщеннями першого поверху використовували як господарські, на другому поверсі були житлові кімнати й велика зала. Замок-палац у Чинадієвому збудовано у вигляді неповного півкаре з двома наріжними круглими вежами. Над другим поверхом споруди по зовнішньому периметру стін влаштовано рушничні бійниці додаткового оборонного ярусу.

Монументальні призматичні форми притаманні кільком шляхетським будинкам у інших регіонах України. Найхарактернішим є палац-кам'яниця Я. Замойського на території замку в Шаргороді (кінець XVI ст.). Прямокутний план (розмір 11,5 м x 14,5 м) поперечною стіною поділений на дві нерівномірні частини: ширша (близько 6 м), з боку двору, охоплює на першому поверсі два великі приміщення – сіни під хрестовим склепінням і світлицю з плоскою стелею на балках, а на другому поверсі – велику залу, перекриту коробовим склепінням із розпалубками; у вузькій частині (2,5 м) влаштовано сходи та коридори. Верх будівлі, що стоїть на глибоких склепінчастих льохах, мав третій аттиковий ярус. На стінах сучасного горища – колишнього аттикового – збереглися рушничні бійниці та сліди первісного вгнутого складчастого даху<sup>79</sup>. Лаконічні площини тинькованих фасадів з нерівномірно прорізними вікнами завершував ренесансний аттик, що, вірогідно, мав багате пластичне оздоблення.

Прикладом ренесансного декору аттикового ярусу можуть слугувати залишки двоярусної глухої аркади на будівлі так званого Золочівського двору (XV–XVII ст.). Двоповерховий з підвалом будинок розташований за межами середмістя. Прямокутний компактний план складається з центрального розподільчого приміщення (сіней), чотирьох менших бічних приміщень та прилеглої гранчастої каплиці. Стрима-

ний малюнок облямувань вікон і дверей, різьблення балок перекриттів у приміщеннях другого поверху мають ренесансний характер<sup>80</sup>.

Специфічним різновидом житла тієї доби були монастирські келії. У православних монастирях житлові приміщення будували окремо, а в католицьких і уніатських кляшторах об'єднували з трапезними, приміщеннями бібліотеки тощо. Найпоширенішим типом планування келійних корпусів було коридорне з одно- або двобічним приляганням рівних за розмірами житлових приміщень. Іноді застосовували своєрідне планування православних монастирів, при якому видовжені форми будівель склалися з ряду "секцій", які містили по дві житлові кімнати обабіч сіней (келії Печерського монастиря). Масштаби мурованих одно- і двоповерхових споруд були значними для свого часу, а їхня архітектура відзначалася стриманістю й лаконічністю. Житлові кімнати та коридори перекривали склепіннями, найчастіше – хрестовими. Великі зали мали систему склепінчастих перекриттів на центральному опорному стовпі (монастирі бенедиктинки і домініканський у Львові, василіанський у Підгорянах тощо).

Загалом в архітектурі житла тієї доби помітне вдосконалення типологічних і планувальних схем, що виникли в попередній період, запровадження елементів, притаманних стилю ренесанс, у побудові житла заможних верств населення.

## ГРОМАДСЬКІ СПОРУДИ

Серед будівель громадського призначення чільне місце посідали ратуші, де розміщувалися виборні органи місцевого самоврядування: магістрат і рада міста, міський суд тощо. Зазвичай це були призматичні у плані компактні двоповерхові споруди, розташовані посеред ринкових площ. З-поміж навколишньої забудови вони вирізнялися високими вежами, що підкреслювали значення й велич міста. Верхні поверхи займали репрезентативні приміщення: зали для засідань ради та лави, скарбець тощо.

В українських містах ратуші з'явилися ще в XIV–XV ст. одночасно з поширенням магдебурзького права. Здебільшого вони були дерев'яними і тільки у великих містах західного регіону – мурованими. Будинки тих часів майже не збереглися, а відомості про них дуже обмежені.

За реконструкцією П. Юрченко, виконаною на підставі малюнків 1651 та 1695 років, київська ратуша в центрі Подолу мала вигляд видовженого двоповерхового будинку, верхній поверх якого трохи вужчий і коротший за перший. На другому поверсі шість круглих вікон освітлювали парадні зали. Над двосхилим дахом у центрі бачимо вежу під квадратним наметом зі шпилем<sup>81</sup>.

Львівська ратуша, відома за малюнком Ю. Глоговського початку XIX ст., була мурованою триповерховою спорудою з вежею на західному крилі, її прямокутний план сформовано у процесі лінійного розширення готичної будівлі, зведеної архітектором Г. Блехером 1491 року. У реконструкції ратуші брали участь майстри-будівничі Лука (1532), І. Лис (1557), Щасний, Трембачик та Г. Квадро (1561), на початку XVII ст. – А. Прихильний, який звів прикрашений аркатурою ренесансний аттик над західною частиною будинку. В 1619 році А. Бемер на замовлення бургомістра М. Кампіана на готичній квадратній основі побудував третій восьмигранний ярус вежі, завершений галереєю на кам'яних консолях у вигляді левів (скульптор Б. Дікембош). Львівська ратуша не мала вигляду цілісної архітектурної споруди й виразно поділялася на три об'єми з асиметрично розміщеними рівновеликими віконними та дверними прорізами. Головний вхід на західному крилі південного фасаду, до якого підводили круті сходи, збудовано у вигляді великої арки з розташованою ліворуч скульптурою лева – герба міста Львова (1591, скульптор А. Бемер)<sup>82</sup>.

Більш компактний і цілісний характер мала ратуша в Кам'янці-Подільському. На зламі XVI–XVII ст. первісна двоповерхова будівля (XV – початок XVI ст.), що складалася з чотирьох приміщень, та окремо поставлена квадратова вежа були об'єднані в одну спо-

рудю шляхом добудови чотирьох приміщень з боку головного західного фасаду з критими сходами. Змальована К. Томашевичем (1672) чотиригранна баня з ковніром і ліхтариком з'явилася на вежі, ймовірно, після пожежі 1616 року<sup>83</sup>.

Від старої ратуші в Самборі, збудованої в першій половині XVII ст., зберігся лише ренесансний портал із датою "1606", що ввійшов до нової споруди (1844).

Ратуші оточували торгові ряди з окремими крамницями простого абрису й некапітального характеру (не збереглися). Деякі торгові приміщення, пошта, аптеки, майстерні, контори тощо були розміщені в житлових будинках.

Типологічно ще не визначилися інші громадські споруди – школи, типографії, бібліотеки, притулки та ін., які входили до складу монастирських і церковних комплексів. Унікальною спорудою поліфункціонального призначення була трапезна Києво-Братського монастиря, закладена П. Могилою 1631 року. Спершу це була мурована тридільна і триверха двоповерхова споруда з підвалами, що складалася з центрального приміщення прямокутної форми і двох півкруглих бічних. Перший поверх використовували як трапезну і класи з церквою Святих Мучеників Бориса та Гліба, другий – як бібліотеку та Благовіщенську церкву. Приміщення перекрито коробовими та зімкнутими склепіннями, частково втраченими внаслідок численних перебудов.

Для тимчасового проживання приїжджих та купців призначалися заїзди, що не дійшли до нашого часу. Проте пізніші аналоги вказують, що це були видовжені одно- і двоповерхові споруди із внутрішніми дворами, у головній частині яких розміщувалися житлові приміщення, а вздовж двору – стайні, возовні, комори тощо.

Досить поширеними будівлями загального користування були лазні. Відомо, що міська лазня у Львові розташовувалася поблизу р. Полтви на місці єзуїтського костелу, але вигляд її невідомий.

Із розвитком різних промислів – соляного, рудного, селітряного, з виготовлення скла та цегли, паперу, металевих виробів, алкогольних напоїв (з другої половини XVI ст. поширилося вироблення горілки) тощо – пов'язане будівництво виробничих споруд (не збереглися). Значний прибуток давав млинарський промисел. Тогочасні водяні млини, що в XVI ст. майже витіснили ручні та з кінським приводом, були досить складними дерев'яними спорудами, які іноді мали до 10 коліс.

Для зберігання та виготовлення зброї призначалися арсенали. У Львові ці споруди, пов'язані з ливарним виробництвом (людвисарством), розміщені між Високим і Низьким мурами середмістя з метою запобігання пожежам. Зведений у 1574–1575 роках на старому місці Міський арсенал становить триповерхову в плані прямокутну споруду (53 м x 12 м) зального типу, складену з каменю та цегли. Поставлені по повздовжній осі сім квадратних стовпів розділяють перший поверх на два прогони, перекриті системою хрестових склепінь, на верхніх поверхах – рівні стелі на балках. Лаконічні фасади



**Ю. Глоговський. Стара ратуша у Львові. XV–XVII ст. Малюнок початку XIX ст.**



**Королівський арсенал у Львові. 1639–1646**

трипрогонової арочної лоджії на другому поверсі, завершеної бароковим фронтоном. Дворовий фасад головного корпусу з чітким горизонтальним членуванням оздоблено лиштвами прямокутних вікон, завершених масивними трикутними та лучковими сандриками, що чергуються. Портал входу з двома динамічними спіралями волют слугував своєрідним п'єдесталом для встановленої над ним скульптурної групи “Архангел Михаїл, що попирає сатану”, відлитої 1639 року львівським майстром К. Франком<sup>85</sup>.

Отже, у другій половині XVI – першій половині XVII ст. помітно зросла кількість капітальних споруд громадського призначення, а також удосконалилися їхні типологія й архітектура.

## БУДІВЕЛЬНА ТЕХНІКА І КОНСТРУКЦІЇ

**Міський арсенал у Львові. 1554–1556**



з горизонтальними членуваннями прорізано невеликими прямокутними вікнами й арочними брамами-в'їздами з торців<sup>84</sup>. Ошатніший вигляд має Королівський арсенал, збудований на замовлення короля Владислава IV в 1639–1646 роках інженером-фортифікатором П. Гродзицьким. До комплексу ввійшли три згруповані навколо внутрішнього двору двоповерхові муровані корпуси: головний, що прилягає до Високого муру (57 м x 13 м) і два окремі бічні, поставлені біля Низького муру (12,5 м x 6,5 м). Торці двору замикали стіни з арковими брамами. Південний фасад головного корпусу з рустованим півциркульним порталом в'їзду має вигляд

Головним будівельним матеріалом залишалось дерево, яке з XVI ст. обробляли не лише вручну, а й розпилювали в тартаках (лісопильнях). Французький офіцер П. Шевальє у книзі “Історія війни козаків проти Польщі” підкреслював: “Будинки в цій країні дерев'яні, так само як у Московії та Польщі. Мури міст зроблені тільки з землі, їх підтримують палі з поперечно покладеними дошками, мов загата; такі мури можуть досить легко загорятися, проте вони краще витримують гарматну стрілянину, ніж кам'яні”<sup>86</sup>. Крім деревоземляних укріплень, будували кам'яні баштово-стінові, бастейові та бастіонні фортеці з мурованими казематами й облицюванням ескарпів.

Порівняно з попередньою добою побільшало мурованих цивільних і культових споруд. Для їхнього спорудження застосовували брускову цеглу-пальцівку та природний камінь – вапняк, пісковик, плитняк, багаті поклади якого сконцентровані в межах Волинсько-Подільської височини й Карпат. Цим значною мірою зумовлена перевага в мурованому будівництві західних районів України над іншими. Конструктивну основу споруд становили монолітні стіни і різноманітні склепіння – хрестові, півциліндричні, замкнуті, баневі та їхні комбінації. Для перекриття великих нефів культових споруд (з прогоном до 12 м) найчастіше застосовували півциліндричні склепіння з розпалубками, а при наявності світлових бань – складну систему парусів і попружних арок. Для перекриття великих зал іноді встановлювали центральні опорні стовпи, що підтримували систему хрестових склепінь (замок у Бережанах, домініканський і бенедиктинський монастирі у Львові).

Фасади споруд, починаючи з XVI ст., здебільшого тинькували, рідше – обличковували добре стесаними кам'яними квадрами, іноді обробленими під руст (кам'яниця Львова). У замках Старого Села, Кам'янця-Подільського, Висічки, Кудринців, Крехова та інших наріжжя споруд декоровано розграфленням тиньку на квадрати. Застосовували і техніку сграфіто, утворену шляхом накладання різнокольорового двошарового тиньку з прорізним орнаментом (монастир у Межирічі, башти Польської брами й Рожанка в Кам'янці-Подільському). Встановлено, що поліхромними були фасади кам'яниць на пл. Ринок у Львові. Фасади прикрашали різьбленими білокам'яними порталами, віконними лиштвами, ордерними деталями, скульптурою.

В оздобленні інтер'єрів, крім кам'яних деталей, набув поширення стюк-заправа, до складу якого входили вапно, мармуровий пісок, гіпс, клей та барвники. З цього формували фігуративні, орнаментальні деталі і навіть архітектурні елементи (каплиця Боїмів, склепіння бернардинського костелу у Львові тощо). Улюблений оздоблювальний матеріал, що використовувався для виготовлення вівтарів і надгробків, – кольорові мармури, зокрема так званий руський мармур-алебастр, поклади якого містяться на берегах Дністра.

Паралельно з поширенням типу храму з висотно розвинутими верхами вдосконалювалася техніка дерев'яного будівництва. Для збільшення висоти рублених бань було винайдено прийом переходу від нижнього до вужчого верхнього зрубу за допомогою оригінальної конструкції – залому, застосування якого надавало спорудам особливої пластичної виразності.

Поряд із традиційною системою водозабезпечення через колодязі спостерігалося запровадження самопливного водогону, що підводив воду до міських фонтанів (Київ, Львів).

\*\*\*

Архітектура України другої половини XVI – першої половини XVII ст. розвивалася в річищі загальноєвропейського стилістичного й типологічного процесу. Тогочасні європейські стильові системи і напрями – ренесанс, маньєризм і раннє бароко – накладалися на візантійську будівельну традицію часів Київської Русі, яка найдовше зберігалася на землях у складі Великого князівства Литовського, та попередню готичну спадщину західноукраїнського регіону.

Вплив Ренесансу відчутно позначився на всіх архітектурних жанрах. Завдяки зростанню кількості міст посилилося значення містобудування, у якому поряд із традиційною просторовою побудовою певного поширення набула композиційна схема, взорвана на ренесансних проектах “ідеального міста”, що її було використано при заснуванні магнатських “столиць” – центрів великих латифундій (Бережани, середина XVI ст.; Броди, 1586; Жовква, 1597; Полонне, 1640-і роки та закладене 1661 року місто Станіславів). Прикордонне положення українських земель зумовило широке запровадження новітніх протибастіонної та бастіонної фортифікаційних систем, що розроблялися в

Італії, Німеччині, а з початку XVII ст. – у Голландії і Франції. Пристосовані для захисту від артилерії низькі та великі за площею земляні укріплення з математично обрахованим зірчастим абрисом привнесли нові риси в оборонну архітектуру.

У замковому будівництві найчастіше застосовувалася регулярна просторова схема на основі квадрата, прямокутника, трикутника, багатокутника. Для підвищення комфорту середньовічні замки реконструювалися з облаштуванням аркових галерей з боку подвір'я. Тогочасну тенденцію до створення парадної резиденції віддзеркалив новий тип замку “палац у фортеці”, який поєднував репрезентативно-житлову і захисну функції. У міському житловому будівництві спостерігалось поступове зростання частки мурованих об'єктів, реконструкція середньовічних кам'яниць Львова і Кам'янця-Подільського в новій стилістиці, створення за єдиним задумом ренесансних будинків із фасадними відкритими аркадами в Жовкві.

Притаманне гуманістичному світогляду прагнення увічнити себе для нащадків спричинилося до спорудження меморіальних храмів і каплиць, у яких встановлювалися скульптурні надгробки із зображенням не мертвих, але заснулих або таких, що стоять, постатей. Паралельно з елітарною архітектурою, зорієнтованою на європейські ренесансні взірці, у масовому і народному будівництві надалі побутували попередні прийоми формотворення.

У період наступу контрреформації після Тридентського собору католицької церкви (1544–1563) значного розмаху в Європі набуло сакральне будівництво. У багато-конфесійній Речі Посполитій, у тому числі на українських землях, храми, крім прямої функції, виконували роль своєрідного символу національного самовизначення.

# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

## СКУЛЬПТУРА

Починаючи з другої половини XVI ст., скульптура переживає своєрідне відродження, що простежується не лише в місцевому варіанті мистецтва західноєвропейського родоводу. Найважливішою особливістю означеного етапу її еволюції в Україні стало формування декоративного різьблення як окремого самостійного напрямку національної мистецької традиції. Перші, досі майже не зауважені кроки до його утвердження було зроблено, власне, упродовж другої половини XVI ст. Остаточно цей творчий процес завершився в другій половині XVII ст., ставши одним з найяскравіших проявів актуальних тенденцій розвитку національної традиції, позначених, зокрема, посиленням європейського впливу, глибокого творчого синтезу різнорідних елементів, на ґрунті якого постала українська мистецька культура нової доби.

Лише останнім часом з'ясувалося, що українське декоративне різьблення XVII–XVIII ст. має маловідому дотепер передісторію, приховану за ліченими збереженими пам'ятками XVI ст. Донині вони не привертали пильної уваги, проте зіставлення нечисленних доступних об'єктів свідчить про скромно відображене автентичним матеріалом з епохи, а втім, все-таки окреме самостійне явище традиції. Його перший оригінальний зразок зберегло плоскорізьблене ажурне завершення царських врат середини XVI ст. з церкви Введення Богородиці в Домажирі, неподалік Львова (НМЛ). Воно вирішене як доволі розвинута, досить узагальнено потрактована ажурна декоративна галузка. Побудована на засадах симетрії, вона, однак, позначена вільним підходом до відтворення декоративних форм, пластичних і водночас дещо грубуватих за виконанням. Декоративні завитки передають тільки загальний обрис рисунка, точно відтворюючи власне мотив. Структура різьблення заснована на перейнятій орнаментіці пізньоренесансного походження, знаній з ілюстрацій західноукраїнських рукописів на зразок Загорівського Апостола та Службника переписувача Андрійчини. В іншому, ніби полегшеному, значно делікатнішому варіанті його демонструє Хишевицьке євангеліє 1546 року. Це рідкісний приклад використання класичних ренесансних мотивів у мистецькій практиці українських земель, який доводить, що відповідна традиція знайшла місце не лише в орнаментіці рукописів.

До нас не дійшло інших зразків такого різьблення, проте домажирський приклад, звісно, не міг бути унікальним. Окрім того, відзначене явище не повинно було з'явитися в діяльності майстрів, зайнятих обслуговуванням сільських парафій. Вихідний імпульс для нього закономірно слід шукати у Львові. Поштовхом до його появи могло бути відновлення давньої монастирської церкви Святого Юра з піднесенням її до статусу собору новоутвореної 1539 року Львівської православної єпархії (відновленої давньої Галицької). Однак через відсутність конкретних відомостей про такий перебіг подій можна тільки здогадуватися. Відтворені в різьбленні завершення домажирських врат тенденції мусили наростати впродовж другої половини століття, звичайно, не лише на львівському ґрунті.

Нині їх продовженням є тільки скромне ажурне плоскорізьблене завершення царських врат в Успенській церкві у Волі Добростанській на Львівщині з низкою підкреслено стилізованого листа з наскрізним отвором біля основи (НМЛ). Безпосередньо не пов'язаний з домажирським наступний приклад із сільської церкви в околицях Львова не просто демонструє наявність перших паростків декоративного різьблення вже в другій половині XVI ст. Відмінність стосованих мотивів, як і характеру виконання, указує на ширші пошуки тогочасних майстрів у відповідному напрямі і дозволяє ставитися до різьблення другої половини XVI ст. як окремого самостійного явища традиції. Водночас слабо розвинуте пластичне начало навіть значно багатших за формами домажирських врат переконує, що виконання, очевидно, не належало фахівцям. Найвірогідніше, авторами були столяри, що готували дошки, на яких малювали ікони. Могли його робити й самі малярі: з пізнішого часу є відомості про поєднання обох цих професій у колі майстрів менших осередків з недостатньо розбудованою структурою цехового ремесла.

Версія ймовірного авторства столярів приводить до Львова, що несподівано отримало підтвердження ще в одній пам'ятці львівського походження, яка продовжила іконографію різьблення добростанських врат. Ілюстрація Никодима Зубрицького до виданих 1699 року Акафістів подає на престолі ікону Вовлчення з півциркульним завершенням, оздобленим на зразок врат володобростанської церкви. Оскільки гравюра втілює конкретний і давній мотив, доводиться визнати, що в ній відтворено образ

одного зі львівських храмів, а різьблене завершення свідчить про його походження з того самого часу, до якого належать добростанські врата. Завдяки цьому обмежений фонд найдавнішого українського церковного різьблення збагачується ще однією важливою позицією, яка переконливо обґрунтовує львівський родовід самих пам'яток.

Певну роль в утвердженні декоративного церковного різьблення в Україні мав відіграти досвід Греції і насамперед – Молдови, де за грецьким прикладом воно посідало досить помітне місце в структурах комплексів переддвітарних огорож. Прилегла до Молдови українська територія не уникла її впливів, тому там могли поширюватися роботи й молдовських майстрів. Це найперше стосується частини нинішньої Івано-Франківської області. Об'єктом безперечного молдовського походження є ажурне різьблене обрамлення Хреста з однієї із церков Снятина (НМЛ) <sup>1</sup>. Значно скромніше опрацьовано частково збережене обрамлення незафіксованого походження Хреста із завершення комплексу ікон переддвітарної огорожі (Національний музей у Кракові) <sup>2</sup>. Окрему групу подібних творів утворюють обрамлення предстоячих Богородиці та Іоанна Богослова при таких хрестах. Конкретні приклади дають “Розп'яття”

**Царські врата (фрагмент) Введенської церкви в с. Домажир Львівської обл. Середина XVI ст. Національний музей у Львові**





та предстоячі з однієї із церков Долини<sup>3</sup>. Така пара збереглася також у церкві Успіння Богородиці в Любешці, неподалік Львова (Львів, збірка “Студіон”)<sup>4</sup>.

Походження перелічених об’єктів з різних регіонів доводить значне поширення відповідних зразків в Україні і підказує можливість побутування їхніх місцевих наслідувань. Однак доступний ряд ранніх пам’яток не дозволяє розвивати такі припущення. З огляду на походження частини названих прикладів з околиць Львова, можна лише стверджувати, що місцеве середовище відіграло важливу роль на початку утвердження цього нового напрямку мистецької творчості в Україні.

Незважаючи на свою розрізненість, нечисленні збережені найдавніші зразки українського декоративного різьблення все-таки вибудовують певний самостійний напрям традиції. Декоративне різьблення середини – другої половини XVI ст., незалежно від конкретного побутування в мистецькій практиці, формувало фундамент наступного етапу розвитку цього напрямку й сприяло його утвердженню як окремої самостійної течії національної традиції. Ці приклади переконують у тому, що українське декоративне різьблення не було здобутком тільки нової мистецької культури XVII ст., а лише остаточно утвердилося в ній повноправною складовою. Основою цього процесу стало не тільки звернення до місцевого варіанта мистецької культури європейського зразка, а й засвідчений поодинокими прикладами XVI ст. власний досвід попередньої епохи. За відсутності ширшого кола самих пам’яток, нині в цьому переконує насамперед повсюдне поширення нового напрямку мистецької культури з початком наступного століття.

Найважливішим свідченням його побутування у львівському середовищі є рисунок переддвітарної огорожі (іконостаса) Успенської церкви зі щоденника М. Груневега з виразно зазначеними різьбленими елементами. Як вдається зорієнтуватися за деталями мініатюрного схематичного відтворення, царські врата й дияконські двері мали розбудоване обрамлення з різьбленими елементами, проте найповніше розпрацьовано високе завершення. Особливості його вирішення вказують на одну зі сталих тенденцій, яскраво засвідчену вже в завершенні ансамблю ікон львівської П’ятницької церкви.

Обрамлення царських врат та дияконських дверей в успенському ансамблі не входило до єдиної конструкції стіни з іконами, а виступало перед нею. Очевидно, такий підхід був більш поширений у мистецькій практиці, адже його сліди зберегло розташування окремих ікон значно пізнішого ансамблю церкви Святого Юра в Дрогобичі. Утім, конкретне вирішення обрамлення дверей, що виразно виступає перед площиною стіни, в Україні аналогів не має. Відомі факти з історії Успенської церкви підказують, що така конструкція могла мати конкретне походження. Воно стосується насамперед до загальновідомої російської практики, тому слід пригадати листа 1591 року братчиків до царя Федора Іоанновича, у якому вони скаржилися на відсутність “іскусних зуграфів” і просили намісних ікон<sup>5</sup>. Форми підказують можливість московського походження аналізованих елементів структури як царського дару у відповідь на прохання братчиків.

Інший родовід має багате завершення ансамблю. Попри очевидне спрощення форм рисунка, виразно вловлюється його розбудований характер, визначений низкою трикутних картушів з різьбленим обрамленням, увінчаних високими декоративними завершеннями. Водночас сама конструкція розроблена значно скромніше, елементи горизонтальних членувань позбавлені виразніше зазначених декоративних деталей, що відповідає звичній схемі вже з початку наступного століття. Щодо цього знаний за рисунком М. Греневега ансамбль випереджає поширену практику XVII ст. Співвідношення підкреслено пишних декоративних форм завершення зі значно строгішими формами основної частини структури на львівському ґрунті відоме насамперед з ансамблем ікон П’ятницької церкви. Тому відтворений у рисунку комплекс відображає прикметні особливості раннього етапу розвитку українського декоративного різьблення у львівському середовищі. Зрештою, найновіші дослідження доводять, що засвідчений там уклад не обмежується лише місцевою практикою, а відображає ширші підходи, так чи інакше притаманні всьому українському декоративному різьбленню.

Аналіз доступних пам'яток XVI ст. та значно більшого їх фонду в наступному столітті, передусім ранніх зразків, переконує, що внутрішній розвиток напрям, започаткованого близько середини XVI ст., привів до формування власної скульптурної традиції на межі XVI–XVII ст. Розвинувшись винятково як декоративне різьблення, вона об'єктивно була покликана посісти скромніше місце в загальній картині мистецького процесу. З початком нового століття декоративне різьблення утвердилося одним із прикметних аспектів національної образотворчої традиції та невід'ємних її складових. Засвідчене ранніми пам'ятками нової доби ніби раптове його поширення, зі свого боку, теж указує на певний період еволюції, поодинокими свідченнями якого залишаються нечисленні пам'ятки, що постали перед кінцем XVI ст.

Започатковане в 1590-х роках становлення нового стилю у львівському малярстві<sup>6</sup> схиляє до висновку про паралельний початок на місцевому ґрунті й декоративного різьблення. Це, зокрема, підтверджує згаданий рисунок М. Груневеґа. Збережені скупі джерельні відомості з історії тогочасного львівського мистецтва дають підстави здогадуватися, що, як і в малярстві, першою етапною пам'яткою мало стати обрамлення знаного зі свідчення М. Груневеґа ансамблю ікон роботи маляра Федька для відбудованого заходами львівського єпископа Гедеона Балабана Святоюрського собору<sup>7</sup>.

Уже наприкінці XVI ст. нова західноєвропейська іконографія декоративного різьблення стала поширюватися й у творчості майстрів менших осередків львівської гравітації. Це засвідчує використання так званого окуттевого орнаменту в обрамленні пророків та апостолів на полях неопублікованих намісних ікон Спаса й Богородиці 1590-х років невідомого маляра (від прізвища в авторському підписі віціло тільки закінчення "...ович") з Кам'янки Бузької (ЛНГМ) та його ж монументальної ікони Богородиці (Зіболки, церква Святих Кузьми і Дем'яна). Аналогічний мотив використано і в пізніших незафіксованого походження царських вратах (НМЛ)<sup>8</sup>. Вони засвідчують ще одну важливу тенденцію, визначену фігурним різьбленим завершенням обох ступок, яке продовжує досвід врат із церков у Домажирі та Волі Добростанській. Аналіз пам'яток першої половини XVII ст. переконує, що такий підхід став одним із ширших виявів актуальної практики, хоча конкретних зразків залишилося вже досить мало.

Львівські та львівського кола матеріали відображають картину, яка віддзеркалює один з аспектів широкого історичного явища, що мало свої самобутні вияви в інших регіональних осередках. Поряд зі свідченнями львівського походження до нас дійшли пам'ятки, що дають уявлення про окремі особливості становлення традиції ще у двох важливих, але досі майже не опрацьованих під цим оглядом регіонах.

Найцікавішим з них є Волинь, мистецтво якої об'єктивно значно менше сприймало західну традицію, послідовніше зберігаючи власне історичне обличчя. Крім того, воно цікаве глибокими київськими зв'язками, завдяки яким може розглядатися як вірогідне відображення не засвідчених автентичними джерелами та пам'ятками процесів на території обширного регіону київської гравітації.

На Волині на зламі століть теж визначився напрям, зорієнтований на декоративні форми європейського родоводу. Найдавнішою званою нині пам'яткою цієї тенденції є царські врата початку XVII ст. з каплиці в с. Грабове Старовижівського району Волинської області (ВКМ). Позаяк село розташоване неподалік Ковеля, врата можуть походити з одного з ковельських храмів. Застосований в їхньому завершенні мотив плоскорізьблених орлиних голів походить з європейської скульптури другої половини XVI ст. і часто трапляється, зокрема, у західноукраїнських надгробних пам'ятниках. Водночас в обрамленні образу з-над намісного ряду (Володимир, Василівська ротонда) та пророків з церкви Усікновення глави Іоанна Предтечі в Гуті Камінській поблизу Каменя-Каширського (ВКМ) вжито елементи пізньоманьєристичного орнаментального репертуару з характерно потракованими волотами, відомими, зокрема, зі львівської спадщини латинської традиції на зразок оздоблення фасаду каплиці Боміів. Володимирський фрагмент є залишком єдиного для тогочасного українсько-

го мистецтва ансамблю передвітарної огорожі, що складався лише з намісних ікон, над якими встановлено ряд таких різьблених картушів. Окремі пізніші пам'ятки свідчать, що такий підхід широко використовувався місцевими майстрами і репрезентує окремий напрям декоративного різьблення краю. Збережений володимирський картуш, вірогідно, був центральним і слугував обрамленням Нерукотворного образу. Наведені приклади доводять, що й на Волині, причому в різних її осередках, у формуванні власної традиції декоративного різьблення певну роль так само відіграли західні взірці, і, як можна здогадуватися (доступний обсяг пам'яток не дозволяє переконливо це стверджувати), теж не обійшлося без залучення відповідного кола майстрів.



**Обрамлення образу у Василівській ротонді у Володимирі Волинської обл. Перша половина XVII ст.**

Хоча перші кроки декоративного різьблення в Україні мали місце ще в XVI ст., утвердження відповідного виду мистецької творчості як розбудованого самостійного напрямку творчої практики припадає вже на першу половину наступного століття. Цей процес об'єктивно виявляється в численних регіональних відмінностях. Він став одним з важливих показників розроблення й формування, починаючи з кінця XVI ст., розгалуженої системи нової мистецької культури XVII–XVIII ст.

Найяскравішу картину становлення цього напрямку відображають пам'ятки львівського походження. Їх слід, однак, сприймати крізь визначальну особливість української мистецької культури міста Нового часу, визначену її якнайтіснішими зв'язками з мистецтвом західноєвропейського родоvodu через місцевий його варіант: різьблення виразним виявом цього зв'язку. На стадії становлення запозичення неминуче стало головним аспектом розробки традиції. Воно набувало різноманітних форм, виявляючись не лише іконографічними запозиченнями, а й залученням до виконання самого різьблення майстрів європейського культурно-історичного родоvodu. Такий погляд зумовлений не тільки іконографічним репертуаром мотивів, а й значно ширшим колом матеріалів. Тут насамперед привертає увагу цілковита відсутність відомостей про українських різьбярів у місті перед серединою XVII ст. Єдиним зафіксованим представником їхнього професійного середовища є сницар Григорій, знаний лише зі скромної різьбленої епітафії 1657 року, збереженої в Успенській церкві с. Моранці на Львівщині (НМЛ) <sup>9</sup>. Вірогідно, саме йому належить різьблення все ще недооціненого й маловідомого ансамблю ікон цього храму.

Недостатність джерельних відомостей про українських майстрів співіснує з іншою прикметною ознакою львівської скульптури. З документів архіву ставропігійського Успенського братства відомо, що над центральною пам'яткою першої половини століття – обрамленням ікон Успенської церкви – працював представник відомої у Львові польської родини скульпторів Станіслав Дріар. Це наводить на думку, що принаймні в певній своїй частині українське декоративне різьблення Львова першої половини XVII ст. постало в руслі зазначеного звернення до західного досвіду й має бути інтерпретоване як спільне надбання обох співіснуючих на місцевому ґрунті культур. Встановлені донині факти історії львівської української скульптури розглядуваного періоду однозначно вказують на західноєвропейські джерела її місцевого відгалуження.

Уперше означена проблема постає вже при зверненні до центральної ранньої пам'ятки нового львівського мистецтва – ансамблю ікон П'ятницької церкви. Новіші дослідження дають підстави вбачати в ньому комплекс другої половини 1610-х років, що став підсум-



Іконостас П'ятницької церкви у Львові. 1610-і роки

зображеннями Благовіщення та євангелістів. Стулки розділяє ажурний стовпчик з попеременно вирізьбленими, прикритими листками гронами винограду та самими листками. П'ятницькі врата започатковують одну з найпопулярніших у мистецтві львівського кола схем укладу стулук, поширених упродовж усього століття. У намісному ряду виділяються виконані так само у високому рельєфі з орнаментальними мотивами європейського зразка різьблені картуші Нерукотворного образу та Новозавітної Трійці над дияконськими дверима. Ряд увінчує ажурний у центральній частині невисокий різьблений пояс зі стилізованою гілкою аканта з листками та квітами, поєднаною з виноградними гронами. Плоскорізьблена виноградна галузка прикрашає також обрамлення празників, страстей та монументального молитовного ряду, у якому виділяється лише глибока перспективна рама центрального Триморфону, увінчаного масивним карнизом. Майже унікальною (її повторює тільки ансамбль Успенської церкви у Львові та Успенської церкви в Моранцях на Яворівщині) особливістю п'ятницького комплексу є ажурний характер різьблення центральної частини конструкції. Єдиним скульптурним акцентом цього ярусу є вміщені при бокових іконах апостолів плоскорізьблені декоративні крила з виконаними у високому рельєфі в'язанками плодів.

На тлі досить скромно розвинутих просторових елементів конструкції значно детальніше розвинуто різьблення завершення. Воно починає цей напрям творчої практики львівських майстрів та їхніх послідовників і водночас, як переконує згаданий рисунок М. Груневега, певні закладені вже раніше підходи, продовжуючи щодо цього згадану тенденцію, сформовану, як уже зазначалося, ще наприкінці попереднього століття. Завершення утворюють обрамлення центральних медальйонів "Покладення до гробу" та значно більш розроблене "Воскресіння". Найвиразніший пластичний акцент дають картуші ряду пророків, виділені глибоким соковитим різьбленням, стилістика якого найпослідовніше видає руку майстра латинського культурного кола. Уся конструкція постала одночасно й утворює

ком розпочатого від 1590-х років становлення в середовищі нової мистецької системи XVII ст.<sup>10</sup> Цей висновок спирається передусім на найкраще досі опрацьоване малярство. Проте він не менше стосується й різьбленого обрамлення одиничних ікон та назагал досить скромно розроблених декоративних елементів, на що звернув увагу ще М. Драган<sup>11</sup>. Відповідно до структури самого комплексу, їх потрібно аналізувати у двох складових. Основою ансамблю є прикрашена виконаною в невисокому рельєфі стилізованою плоскорізьбленою виноградною гілкою та гронами конструкція з оздобленими рослинними мотивами глибокими рамами окремих ікон. На її тлі виділяються поодинокі, докладніше розпрацьовані декоративні елементи підкреслено скульптурного характеру. Головними є ажурні, прикрашені соковитим пластичним різьбленням царські врата з утвореними виноградною гілкою трьома великими колами, посередині яких в обрамленні симетрично розташованих листків та грон розміщено фігурні медальйони з виконаними на опуклих поверхнях мальованими

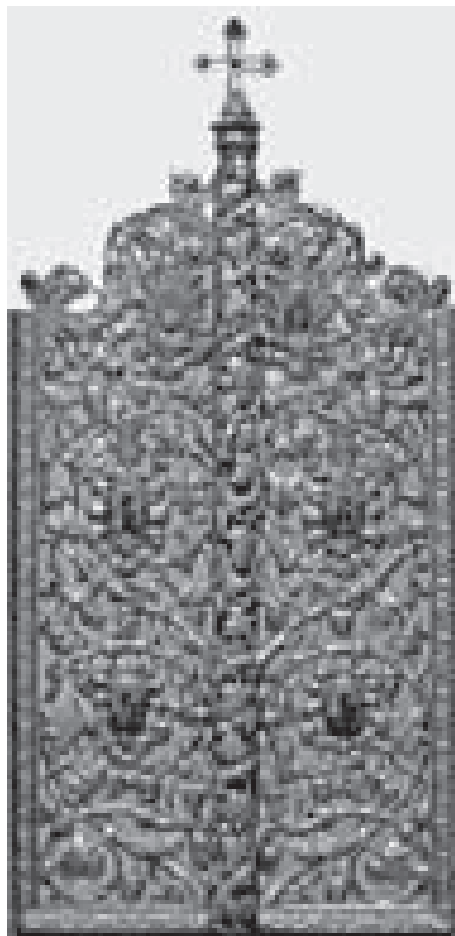
єдину цілісну структуру, наділену різними підходами до трактування окремих частин, що стало нормою українського декоративного різьблення XVII ст.

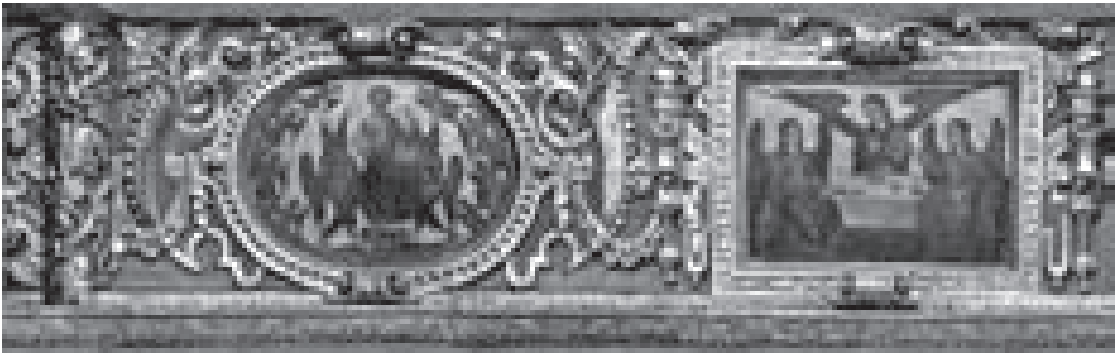
Унаслідок підкреслено пластичного характеру окремих складових ансамблю виникла версія про пізніше походження завершення<sup>12</sup>. Однак таку можливість заперечує як цілісність усього малярства (тут вирізняються лише, безперечно, новіші намісні ікони), так і детальніший аналіз самого різьблення та його розгляд у ширшому контексті мистецької культури Львова першої половини XVII ст. За відсутності більшої кількості стилістичних аналогів особливої ваги набувають два названі, досить докладно датовані об'єкти. Це насамперед обрамлення вікна південної стіни костелу єзуїтів. Поряд з орнаментальними формами пізньоманьєристичного походження, яких немає в п'ятницькому ансамблі, тут використано й знані з боків апостольського ряду в'язанки плодів та характерні декоративні форми пізньоманьєристичного походження. Цей приклад лише на лічені роки випереджає запропоноване датування п'ятницького різьблення. Інший важливий комплекс доказів на користь ранньої дати зберіг фасад каплиці Боїмів. Там у карнизі завершення другого ярусу присутні так само доволі площинно потрактовані в'язанки плодів. Проте ще важливішою є програма завершення фасаду, присвячена, як і в п'ятницькому ансамблі, темі Страстей та їх заповіді в пророцтвах. В обох випадках реалізовано спільну ідею, хоча самі реалізації й належать до двох різних, чинних на місцевому ґрунті культурно-історичних систем.

Досліджуючи стилістичні особливості п'ятницького різьблення, переконуємось, що воно не склалося в руслі еволюції національної традиції, а, як і в успенському ансамблі, теж належить одному з місцевих майстрів європейського культурного кола. Оскільки таке явище спостерігається у Львові неодноразово (наступного разу вже в Успенській церкві), п'ятницький ансамбль і щодо цього органічно вписується в загальну, ширшу тенденцію еволюції середовища. Його раннє походження доводить, що подібне звернення притаманне вже початковій стадії українського декоративного різьблення нового зразка.

Якщо стосовно авторства різьбленої будови комплексу ікон П'ятницької церкви можна робити припущення на підставі стилістичного аналізу, то стосовно Успенської церкви документально підтверджено: різьблення виконав польський скульптор С. Дріар. Висновок про його авторство ґрунтується на тому, що після пошкодження від блискавки в травні 1630 року встановлених незадовго до того намісного та празникового рядів останній з них відновлювався в майстерні саме цього митця<sup>13</sup>. На представника західної традиції вказує також іконографія різьблення, зокрема, використання в обрамленні композицій додаткового ряду мотиву тканин, який не має аналогів в історії тогочасного українського мистецтва. Значно розвинутішим пластичним началом позначене й підкреслено реалістичне за трактуванням форми різьблення царських врат, у якому ще більше виявляються західні корені. Загалом, на-

**С. Дріар. Царські врата Успенської церкви у Львові. Не пізніше 1630 року. Нині в церкві Святих Кузьми і Дем'яна в с. Грибовичі Львівської обл.**





**С. Дріар. Різьблення додаткового ряду (фрагмент) Успенської церкви у Львові. Між 1630–1638 роками. Нині в церкві Святих Кузьми і Дем'яна в с. Грибовичі Львівської обл.**

слідуючи іконографію п'ятницького зразка, воно послідовно об'ємніше, збагачене чималою кількістю дрібних реалістичних деталей, що зовсім не притаманне власне українському різьбленню, як і всій мистецькій культурі в цілому. Так само не властиве більшості пам'яток львівського кола й щільніше виповнення площини та чуже українському сприйняттю підкреслено реалістичне трактування деталей.

Різьблення обох центральних львівських ансамблів першої половини століття відтворює специфічну лінію максимального зближення з місцевим варіантом мистецької культури західноєвропейського родоvodu, що відповідає загальній тенденції мистецького процесу на ґрунті міста. Тому є підстави визнати, що скульптори європейського культурного кола не тільки в поодиноких випадках виконували різьблення, але й, очевидно, навчали окремих українських митців. Хоча конкретних фактів не задокументовано, у цьому переконує насамперед послідовна західна орієнтація іконографії церковного різьблення та джерела його стилістики. Такий висновок підтверджує і документально зафіксована набагато пізніша практика. Втрата більшості пам'яток Львова не дає змоги докладніше проаналізувати процес еволюції самої традиції, змушуючи відшукувати його сліди в матеріалі, збереженому поза містом. Зіставлення доступних нині зразків львівського кола доводить, що конкретні пошуки здійснювалися досить різними шляхами і з використанням інших інспірацій, що визначила й різноманітність джерел львівської скульптури західноєвропейського зразка (див. далі). При цьому висновки про ранній етап церковного декоративного різьблення доводиться будувати передусім за царськими вратами як єдиною доступною нині цілісною групою пам'яток.

Їх розгляд засвідчує продовження певних тенденцій, відомих за найранішими прикладами з мистецтва львівського кола. Зокрема, характер завершення стулок в окремих випадках показує подальше розроблення відзначених елементів найдавніших врат із церков у Волі Добрянській та Домажирі. Цю лінію розвиває популярне в першій половині століття різьблене ажурне завершення стулок на зразок врат церкви Зішестя Святого Духа в Потеличі чи пізніших – із церков Апостола Филипа в Хишевичих та Святого Онуфрія в Буську (НМЛ).

Ранні зразки з не відображеного конкретними пам'ятками періоду утвердження декоративного різьблення нерідко відтворює іконографія відповідних орнаментальних мотивів. Достатньо згадати відзначені царські врата зразка обрамлення ікон майстра кінця XVI ст. з Кам'янки Бузької. Частіше в різьбленні використовується квітка аканта, іноді поєднана з виногородною лозою та іншими орнаментальними елементами. Квітка аканта фігурує у вратах львівського походження з монастирської церкви в Уневі та церков Благовіщення в Городку й Апостола Филипа в Хишевичих. Досить широку амплітуду конкретних вирішень пропонує застосування виногородної лози. Ранній зразок зі ще зовсім плоскішим трактуванням дають згадані потелицькі врата, де також присутній акант.

Хоча застосовані мотиви виводяться від західних зразків, їх виконання в останньому випадку не виказує орієнтації на здобутки того самого кола. Воно продовжує напрям завершення домажирських врат, виступаючи важливим доказом більшого поширення такої стилістики в тогочасній творчій практиці. Окремі показові приклади дає зіставлення обох останніх львівських врат з датованими зразками – це згадані 1645 року роботи буського маляра і сницаря Григорія з місцевої церкви Святого Онуфрія та 1650 року – церкви Зішестя Святого Духа в Рогатині. Одним з оригінальних прикладів збагачення іконографічного репертуару декоративними орнаментальними формами (гранат) є врата немирівського маляра Захарії Тарногорського 1647 року з церкви Святої Параскеви Тирновської в Радружі (Ланьцут, Музей-замок)<sup>14</sup>. Виразні реалістичні тенденції в трактуванні деталей також ведуть до джерел індивідуального почерку їхнього різьбярів в майстерні одного зі скульпторів європейського культурного кола. У поєднанні із сучасним йому згаданим сницарем Григорієм з Буська вони вказують на ширший характер діяльності представників провінційних осередків. Попри незначну кількість таких відомостей, є підстави розглядати зазначену практику однією з прикметних особливостей функціонування нового напрямку національної мистецької традиції в мережі менших осередків, що залишалася чинною і за пізніших часів. Вони також наочно показують, як новий напрям, розроблений у провідному центрі, набував подальшого розвитку на місцях, переростаючи в якнайширше явище. Виведена за конкретними фактами мистецького процесу модель розвитку ситуації здатна пояснити один зі шляхів утвердження декоративного різьблення на обширному просторі української етнічної території, утім, і там, де перебіг цього процесу не вдається підтвердити автентичними пам'ятками та писемними джерелами.

Переконалим свідченням успіхів майстрів менших осередків в освоєнні декоративного різьблення може вважатися поява в цьому середовищі професійних різьбярів уже перед серединою століття. Одним з них був згаданий 1649 року в Нижанковичах на Львівщині, неподалік знаного історичного західноукраїнського мистецького осередку в Перемишлі, сницар Антон Абрагамович<sup>15</sup>. З огляду на продовження цієї практики в другій половині століття, у ній можна вбачати прикметну особливість процесу утвердження декоративного різьблення в Україні від початку XVII ст.

Зокрема, у такий спосіб вдається пояснити стилістичні особливості посталих у віддаленні від головних професійних осередків ранніх зразків з малорозвинутими власне скульптурними елементами. Одним із таких прикладів можуть бути два частково збережені ансамблі ікон – головний та з каплиці на емпорі з церкви Собору Богородиці в Лип'ї. У них послідовно акцентовано горизонтальні конструктивні членування, різьблення виступає мало й розпрацьоване скромно, у другому випадку його увінчує лише карниз, що нагадує уклад львівського п'ятницького ансамблю. Близькою за конструкцією є передвітарна огорожа в церкві Святих Бориса і Гліба в Буховичах поблизу Мостиської на Львівщині (бл. 1612 р.?) зі скромно розвинутим, плоскісно

**Захарія Тарногорський. Царські врата. 1647. Музей-замок у Ланьцуті (Польща)**





Різьблене завершення. Перша половина XVII ст. Музей-замок у Ланьцуті (Польща)

вирішеним обрамленням ікон пророків. За ними стоїть ширша тенденція, znana ne лише з провінційного середовища. Вони продовжують певні особливості завершення царських врат з церкви в Домажирі. Серед нечисленних уцілілих зразків такого характеру виділяється невідомого призначення, чимале за розмірами унікальне плоскорізьблене завершення з церкви в Лип'ї з трьома мальованими медальйонами (Ланьцут, Музей-замок). Іконографія різьблення з орлами та пучками плодів може асоціюватися не лише із західними взірцями, а й візантійсько-балканськими: через них, як і в малярстві, так само могли засвоюватися поодинокі мотиви іконографії західного походження.

У низьких переддівтарних огорожах, де не було розбудованих верхніх ярусів з "Молінням", поширилися різьблені обрамлення вміщеного над царськими вратами Нерукотворного образу. Зрідка вони траплялися і в інших сюжетах. Окрім згаданих картушів над намісним рядом Юріївської церкви в Дрогобичі, конкретним зразком можуть слугувати два "Благовіщення" – із церкви Святої Трійці в Потеличі<sup>16</sup> та незафіксованого походження (Краків, Національний музей)<sup>17</sup>. Приклади збереглися в спадщині майстрів не лише перемишльсько-львівського кола, а й на Волині, де унікальним раннім зразком є згадане обрамлення з орнаментальними мотивами пізньоманьєристичного походження у Василівській ротонді Володимира. На Волині такий підхід відомий з XVIII ст. (Секунь, каплиця Святої великомучениці Параскеви).

Репертуар форм самого різьблення був досить широким – від майже площинного виконання ранніх потелицьких врат та обрамлень ікон пророків з церкви в Буховичах до розвинутого пластичного трактування навіть у майстрів з регіональних осередків з-перед середини століття на зразок З. Тарногорського. Це зіставлення показує очевидні успіхи нового напрямку мистецької творчості на досить короткому відтинку часу, але передусім засвідчує головну тенденцію еволюції різьблення як цілісного історичного явища. Нечисленні збережені пам'ятки дають підстави вважати його важливим регіоном також Волинь. Якщо ранні врата з каплиці у Грабові фіксують вихідні позиції місцевої творчості, то продовження її простежується на прикладі врат із церкви Апостола Луки в Доросині, Іоанна Богослова у Верхневі, Успіння Богородиці в Перевалах (усі – ВКМ)<sup>18</sup>. Згадане обрамлення Нерукотворного образу Василівської ротонди у Володимирі свідчить про поширення відомих насамперед у доробку майстрів перемишльсько-львівського кола таких декоративних завершень і на Волині, де також довго зберігалася практика низьких переддівтарних огорож. Скромнішим розробленням пластичних засад позначені врата церкви Святого Миколая в Охлопові (1638?)<sup>19</sup>.



Поряд з ними в церкві збереглися елементи різьбленого обрамлення комплексу ікон. Водночас на місцевому ґрунті трапляються не знані ніде більше врата без звичного для епохи різьблення з мальованими медальйонами на зразок врат із церкви Усікновення глави Іоанна Предтечі в Гуті Камінській (ВКМ). Їх суцільні полотнища заповнює золочений орнамент зі скупо прорізаних стилізованих декоративних хрестів. Застосоване вирішення дає оригінальний приклад переходу від царських врат із суцільними полотнищами до різьблених. Такий варіант теж характеризує одну з тенденцій нового напрямку мистецької культури, що була поширена не лише на Волині. Малорозроблені пластичні елементи, залежність від суцільної основи характерні для зразків з різних регіонів, найперше, звичайно, провінційного походження, зрештою, не тільки першої половини століття. Вони зберігають ширшу тенденцію становлення різьблення як нового напрямку мистецької культури, вносять істотне доповнення до її загальної картини.

На поширення декоративного різьблення у храмах тогочасної Волині вказують і деякі документальні матеріали. Так, наприклад, опис Степанського Михайлівського монастиря 1627 року згадує “різани” та мальовані стовпи, що, за висловленням укладача, розташовувалися між намісними іконами <sup>20</sup>.

Ситуацію на території нинішньої Івано-Франківщини ілюструє насамперед відомий ансамбль 1650 року в церкві Зішестя Святого Духа в Рогатині. Він, безперечно, виводиться від львівських зразків: наслідування схеми, знаної зі львівської П'ятницької церкви, цілком очевидне, хоча, зважаючи на конкретний характер різьблення та чималу різницю в часі, є опосередкованим. Це підтверджує передусім завершення намісного ряду, меншою мірою – увесь комплекс <sup>21</sup>. Прикметною особливістю є спосіб трактування різьблення, виконаного в невисокому рельєфі, що вкладається в загальне русло звичної практики регіональних осередків. Багатством орнаментальних форм традиційно вирізняються тільки царські врата та обрамлення “Воплочення”, що теж відповідає львівській п'ятницькій моделі. Унікальний рогатинський ансамбль передає практику відповідного кола середини століття. Разом з іншими пам'ятками аналогічного характеру на зразок врат із церкви у Войнилові (НМЛ) <sup>22</sup> він засвідчує як здобутки в освоєнні нового напрямку мистецької культури, так і прикметні особливості його місцевої версії.

За чималою кількістю західноукраїнських пам'яток, майже немає конкретних відомостей про розвиток різьблення в Києві та на Лівобережжі. Щоправда, водночас виявляється, що поодинокі свідчення щодо його історії на місцевому ґрунті досі ще не відкриті в їх справжньому значенні. Отже, очевидно, київське церковне різьблення першої половини XVII ст. – не безслідно втрачена сторінка національної культури, як це здебільшого подавалося раніше.

Першою такою пам'яткою вважається відоме фото з моделі іконостаса Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври. С. Таранушенко свого часу звернув увагу на те, що відтворені на іконі намісного ряду “Святі Антоній та Феодосій Печерські” форми соборного храму з однією банею відповідають його зображенням у лаврських друках 1620-х років, і, наголошуючи на архаїчних особливостях комплексу, пропонував датувати його “принаймні на кінець XVI ст.” <sup>23</sup> Проте однобанний храм з-перед могилянської перебудови вміщено ще на титулі видання 1628 року “Царю Юстиніану... главизни поучительни” Агапіта-диякона. Оскільки ніяких відомостей з історії ансамблю досі не виявлено, на підставі відомих фактів з історії монастиря й доступних у фотографії елементів стилістики різьблення та іконографії образу свв. Антонія і Феодосія Печерських відтворений зразок, найвірогідніше, слід датувати 1630-ми роками.

Унікальний лаврський ансамбль водночас наділений комплексом своєрідних особливостей – як із кола визначальних для самої традиції, розвинутих на місцевому ґрунті ще у XVIII ст., так і для неї зовсім рідкісних. До останніх належать загалом несподівані для київського середовища численні різномірні скульптурні деталі. На півциркульних арках обрамлень намісного та молитовного рядів закріплені різьблені зображення хе-



**Модель іконостаса Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври**

рувимів. Цілком неочікуваним є майже суто скульптурне завершення з рельєфним Розп'яттям з предстоячими та двома подібними посталями на багаторізьблених ажурних орнаментальних крилах з яскраво вираженими елементами європейського родоходу. Така підкреслена увага до деталей рельєфної пластики в пізніших пам'ятках київського кола не відзначена зовсім. Не має вона аналога і в українській мистецькій спадщині загалом. Тож ця особливість різьблення так само може вказувати на давніше походження. Завершення фактично дає конкретний приклад вівтаря, хоча й використаного у складі більшого комплексу, тому важливе також як доказ існування в київському середовищі західної іконографічної схеми вівтарів. Обабіч основи завершення вміщено невеликі різьблені медальйони зі свв. Антонієм та Феодосієм Печерськими – рідкісний елемент структури таких ансамблів, що вказує на місцеву монастирську традицію. Єдину репліку такого зразка зберегло завершення ансамблю ікон кінця XVII ст., вірогідно, з монастиря в Щеплотах (Пере-

мишль, греко-католицький собор Різдва Іоанна Предтечі), яке дає конкретний приклад зворування мистецтва перемишльського кола на київських зразках.

Однак якщо скульптура лаврського ансамблю в контексті київського мистецтва XVII–XVIII ст. – явище виняткове, то його орнаментальне різьблення належить до якнайширших виявів однієї з найприкметніших особливостей мистецької культури київського регіону. Структура ансамблю послідовно наголошує на горизонтальних ритмах, що так само сприймається як підтвердження його раннього походження. Серед пам'яток Києва та Лівобережжя сліди такого наголошення горизонталей зберігає ще тільки ансамбль передвівтарної огорожі Успенської соборної церкви чернігівського Єлецького монастиря 1670-х років: усі пізніше зафіксовані зразки засвідчують вертикальну домінанту. Уклад відомих львівських ансамблів першої половини століття нагадує також зосередження скромніше розвиненого різьблення в намісному ряду, малорозроблене обрамлення циклу празників, тонкі колонки молитовного ряду й активніше розбудоване обрамлення апостолів та завершення. Відтворений пророчий ряд є першим зразком широко практикованого в мистецтві Лівобережжя XVIII ст. вміщення поодиноких ікон у рами, вирішені як тло із суцільним орнаментальним килимово потрактованим різьбленням. Отже, ця відома із численних зразків прикметна особливість практики Києва та Лівобережжя почала складатися ще в першій половині XVII ст. Застосований підхід виділяє пророчий ряд лаврського комплексу не менше ніж підкреслено пластичні обрамлення – завершення львівського п'ятницького ряду. Іншою прикметою трактування пророків лаврської моделі є відсутність послідовно наголошених архітектонічних членувань, хоча такі й притаманні всім іншим частинам ансамблю. Ця особливість знову-таки відсилає до загального принципу, властивого вже різьбленню ранньої львівської огорожі. Обидві відзначені прикмети, безперечно, фіксують досить ранній етап практики, утвердженої найширшим колом пам'яток на-

ступного століття. У цьому переконали як виразне домінування в основній частині моделі традиційних архітектонічних членувань, так і скромніша роль у комплексі вирішеного в такому ключі пророчого ряду. Ще однією, не такою важливою за значенням, особливістю є невисокі горизонтальні предели, унікальні на тлі відомих пам'яток як за акцентуванням горизонталей самим форматом, так і за підкреслено пластичним виконанням різьбленого обрамлення. Аналогом до них сприймається вирішення Нерукотворного образу посеред циклу великих празників і так само виконаної предели під Розп'яттям. Ансамбль увінчує різьблене навершя над Розп'яттям, що певним чином нагадує згадане західноукраїнське навершя із церкви в Лип'ї.

У намісному ряді різьблення присутнє насамперед у завершенні ікон та обабіч арки царських врат. Арка має слабо виражене трилопатеve профілювання, яке попереджує звичну норму, відому за західноукраїнськими пам'ятками з кінця XVII ст., проте пропонує, вочевидь, значно раніший її варіант. Різьблення царських врат досить густе й пластичне, відзначене виразним акцентуванням третього виміру, що нагадує західноукраїнські зразки, які постали під різцем майстрів європейського культурного кола. Важливою деталлю врат є завершення плоскорізьбленими в профіль орлиними головами. Оскільки вони відповідають згаданим волинським вратам початку XVII ст., у цьому слід вбачати важливе звернення до давніх зразків, як і доказ поширення самого мотиву в київському середовищі та переказ того етапу вироблення традиції, інших конкретних свідчень якого поки ідентифікувати не вдається.

Проведений аналіз лаврської моделі вказує на неї як на унікальне джерело історії декоративного різьблення київського осередку, що зберегло важливі особливості не зафіксованого в інших сучасних пам'ятках напряму мистецької традиції Києва та Лівобережжя, свідчення розробки вже тоді на місцевому ґрунті визначальних тенденцій відповідного аспекту національної культури, утверджених і розвинутих творчою практикою майстрів наступного періоду аж до XVIII ст.

З огляду на своєрідний статус Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря, у духовній культурі українських земель її різьблена передвітарна огорожа має цілком виняткове значення в мистецькому спадку тогочасного Києва. Результати аналізу переконують, що вона близька до давніх традицій у чіткому ритмі досить площинно потрактованих горизонтальних рядів з монументальними іконами намісного ярусу, тому здатна дати певне уявлення про невідомий уже нині за конкретними об'єктами попередній етап традиції. Відзначене продовження певних найістотніших особливостей такого різьблення в пізніших пам'ятках київського кола дозволяє зарахувати його до головного напряму розвитку місцевої культури. Водночас найпослідовніше виражені, насамперед у завершенні, елементи орнаментальної іконографії можуть підказати авторство майстра європейського культурного кола. Такий висновок відповідає загальній тенденції становлення українського декоративного різьблення, у її конкретних виявах засвідченій на львівському ґрунті. З цього огляду лаврський ансамбль утілює ширші тенденції становлення означеного напряму національної мистецької традиції.

Зіставлення з іншими зафіксованими зразками київського регіону переконали, що насправді лаврський ансамбль відображає лише одну з ліній еволюції різьблення київської школи, хоча, як видається на тлі пізніших пам'яток, саме вона в місцевому середовищі виявилася домінуючою.

Поряд з монументальними різьбленими ансамблями передвітарних огорож у мистецтві Києва й теренів поширення його впливів, як і на західноукраїнських землях, побутовали також малі ансамблі різьблення. Уже зазначалося, що це доводить насамперед уклад завершення передвітарної огорожі Лаврської соборної церкви. Безперечно, виконувалися й різьблені обрамлення для окремих ікон. На них, зокрема, указують зразки тогочасної київської графіки. Конкретним прикладом може бути план Дальніх печер роботи Леонтія Тарасевича 1703 року<sup>24</sup>, де в окремих іконах у печерних церквах чітко простежуються елементи різьбленого обрамлення.

Єдиним автентичним свідченням київського походження є збережене в копії рисунка Абрахама ван Вестерфельда 1651 року, виконане на зразок вітваря латинської іконографії різьблене узголів'я за саркофагом св. Макарія, митрополита Київського в київському Софійському соборі<sup>25</sup>. Його європейські пізньоренесансні орнаментальні мотиви доводять поширення й на київському ґрунті європейської іконографії, що, зрештою, підтверджує тогочасна книжкова графіка. Це дає підстави для твердження, що київське декоративне різьблення розвивалося в руслі загальних тенденцій, засвідчених західноукраїнським матеріалом. У Києві та зоні його впливу значно скромніше місце мав посідати елемент західного походження, натомість, безперечно, глибше виявлялися автохтонні традиції.

Різьблене узголів'я при реліквіях св. Макарія, митрополита Київського, посідає виняткове місце в історії української іконографії, оскільки є одним з перших зразків вітваря західної ренесансної схеми з центральним образом у різьбленому обрамленні й таким самим завершенням. Поява такої пам'ятки в Софійському соборі повинна бути трактована в контексті відомого могилянського “звернення до Заходу”. Підкреслено європейські декоративні форми завершення та вловимі елементи трактування різьблення дозволяють припустити, що над ним, найімовірніше, працював майстер західної культурної орієнтації, принаймні явно залежний від нього послідовник. Тому відомості про діяльність у тодішньому Києві італійських архітекторів, очевидно, повинні бути доповнені фактами активної роботи в місті ще й скульпторів. Відзначені виїзди “на Україну” львівських майстрів скульптури західноєвропейського родоводу можуть слугувати вказівкою хоч на один з можливих шляхів їх появи. Отже, і в більш віддаленому від Європи київському середовищі теж мала спрацювати модель, виведена за західноукраїнськими пам'ятками, насамперед львівського кола. Це вказує на єдність мистецького процесу на всьому Правобережжі за цілком очевидних глибоких регіональних відмінностей у його еволюції.

Іншим, так само унікальним автентичним джерелом, щодо ранніх кроків становлення вітварів поряд з київським рисунком є намальований 1648 року на північній стіні вітваря церкви Святої Параскеви Тирновської в Радружі вотивний образ у пізньоренесансному обрамленні з трьома святителями та архангелом Михаїлом у трикутному фронтоні<sup>26</sup>. Використані там декоративні мотиви нагадують завершення комплексу ікон, зафіксоване рисунком М. Груневега. Віднайшовся документальний доказ поширення різьблених вітварів західного зразка і з теренів Волині. Волинська шляхтянка Катерина Хмелевська відказала сімдесят золотих на оздоблення образу Ченстоховської Богородиці в каплиці Святого Хреста Володимирського собору, “жебы был межы фильрамы яко олтар робят”<sup>27</sup>. Сам собор тоді належав уніатам, тому, можливо, запис засвідчує якусь ширшу практику, притаманну уніатському середовищу. Проте, незалежно від конфесійного аспекту, володимирський слід доводить поширення вітварних конструкцій західного зразка в мистецькій практиці українських земель. Застосована в описі формула водночас указує на очевидну залежність таких структур від звичного укладу намісних рядів з різьбленими колонами, що обрамлювали деякі ікони.

Безсумнівно, що певні важливі аспекти процесу становлення й утвердження самого різьблення виявилися для нас утраченими. Це, зокрема, стосується зовсім не зафіксованих відтоді світських його напрямів. У цьому зв'язку слід навести унікальний опис панікадила Михайлівської церкви Степанського монастиря на Рівненщині (1627): “Ліхтар великий, завішений на шести шнурах посеред церкви, різьблений, складаний, мальований на золоті, у якому вісімнадцять свічок квіткових (декоративних. – В. А.), поміж якими для запалення свічок дев'ять”<sup>28</sup>. Це рідкісне джерельне свідчення одного із загублених аспектів професійної діяльності майстрів епохи, значення якого, мабуть, виходило за рамки суто церковної практики. З огляду на характер описаного зразка, аналогічні могли розміщуватися і в світських парадних приміщеннях. Декоративне різьблення застосовувалося також у парадних меблях – як світських, так і церковних.

У другій половині XVI – першій половині XVII ст. продовжувалася традиція мініатюрного різьблення, хоча, як і раніше, її зразків ще було небагато. Воно й досі майже не опра-

цьоване, до того ж зберігається закладена на самому початку наукових студій тенденція до безпідставного раннього датування окремих збережених об'єктів. У літературі відзначено єдиний датований хрест першої половини століття вкладу Мардарія (1633)<sup>29</sup>. Окремі тогочасні зразки зафіксовано і в писемних джерелах. Так, “дерев'яний хрест, різаний в руські історії” у срібній оправі зазначений серед складеного в Дубнівському замку майна померлого в 1629 році князя Олександра Заславського<sup>30</sup>.

Зрештою, різьблені хрести не були обов'язковим атрибутом кожного храму: наприклад, цитований опис Степанського монастиря 1627 року їх не згадує. Цілком очевидно також, що хрести – не єдиний різновид мініатюрного різьблення, однак інші його аспекти не зафіксовані. Проте загалом мініатюрне різьблення є істотним доповненням до загальної картини еволюції цього мистецького напрямку в Україні.

За такої широкої й різномірної практики різьблення по дереву, до каменю тогочасна українська традиція зверталася лише в окремих випадках. Ця тема найдокладніше розроблена в скромних з фахового огляду метапах львівської Успенської церкви. Інший, так само винятковий для України, приклад дають керамічні рельєфні плиточки з херувимами, що прикрашали інтер'єр братської Хрестовоздвиженської церкви в Луцьку (після 1632 р.). Вони вціліли на місці у вітварі храму, а одна плитка з розібраної його частини зберігається в збірці Волинського краєзнавчого музею в Луцьку. Різьблення в камені широко застосовувалося в плоскорізьблених надгробних плитах, здебільшого оздоблених орнаментованими написами, іноді гербами, зрідка також декоративними орнаментами. Вони були найпоширенішими насамперед у західноукраїнському регіоні, причому характерні передусім для міст, хоча трапляються не тільки там. До них належать надгробок засновника Скиту Манявського Йова Княгиницького та його учня Феодосія (Скит Манявський) і скромніший – еромонаха Христофора Волковиського, учителя митрополита Петра Могили (Грушів, церква Архангела Михаїла). У Львові продукцію таких надмогильних плит (утім, також для українського середовища) організував знаний будівничий Войцех Келар<sup>31</sup>. Це важливе конкретне свідчення про діяльність майстрів латинського культурного кола для українських замовників.

Якщо українська традиція перед серединою XVII ст. існувала тільки як декоративне різьблення, то в місцевому варіанті мистецької культури західноєвропейської орієнтації відповідний напрям нині відомий значно менше, а виділяється насамперед фігурна скульптура. Її головним осередком в Україні, як і раніше, був Львів. Активність майстрів місцевого середовища поширювалася на значні території Правобережжя аж до нинішньої Житомирщини та, очевидно, Поділля (хоча на останньому напрямку контактів не засвідчено).

Розвиток скульптури західноєвропейського родоводу у Львові простежується за писемними джерелами від кінця 1560-х років. Відтоді збереглися й ранні її зразки. Львівська скульптура останніх десятиліть XVI ст. – явище тільки привнесене. Професійне середовище творили прибулі до міста майстри із Західної Європи та столичного Кракова. Перше відзначене джерелами їх коло склали Генріх Горст, Герман ван Гутте з Аахена та згаданий 1570 року Гануш з Нюрнберга<sup>32</sup>. Невдовзі до них приєднався Себастьян Чешек, а перед кінцем століття ще й краків'янин Якуб Трваллий та основоположник львівської родини скульпторів першої половини наступного століття маловідомий, незнаного походження Войцех Дріар. Працював для Львова і краківський скульптор Ян Бяли. Наведений перелік указує передусім на включення львівського осередку до загального процесу розвитку скульптури на території тогочасної Польщі та ширшої орбіти відповідного напрямку мистецького життя німецькомовної частини Європи. Щодо цього показовими є широкі професійні контакти осілих у Львові митців. Г. ван Гутте працював для замовників у Чарнкові поблизу Познані<sup>33</sup>, С. Чешек виконував певні роботи для канцлера Яна Замойського в Замості<sup>34</sup>, Г. Горст залишив сліди у Кракові, де вписав учнів до місцевого цеху<sup>35</sup>. Ще одним прикладом діяльності осілих у Львові майстрів на території нинішньої Польщі є підписаний надгробок Ядвіги Мнішек Якуба Трвалого в костелі францискан-

ців у Кросно. Він, очевидно, жив у Львові постійно й неодноразово згадується там перед смертю 1612 року здебільшого як муляр<sup>36</sup>.

Показово, що до нас майже не дійшло писемних свідчень про учнів цього кола митців, як і немає підстав бачити таких у будь-кому з представників місцевого осередку наступного періоду. Це свідчить про те, що, попри діяльність у місті групи майстрів із широкими зв'язками, їм не вдалося закорінитися в тамтешньому суспільстві й започаткувати середовище – як і раніше, воно поповнювалося найперше вихідцями іззовні. Така картина зберігалася надалі як одна з найважливіших прикмет функціонування скульптури європейського родоводу в Україні загалом.

З-поміж окремих майстрів найяскравішою особистістю нині видається Г. ван Гутте, оскільки джерельні відомості дозволяють переконливо ідентифікувати окремі позиції його творчого доробку. У 1573–1574 роках він мешкав у Самборі на Львівщині й виконував ківорій та Розп'яття для місцевого парафіяльного костелу. Вони не збереглися, проте задокументований самбірський епізод біографії дозволяє приписати майстрові надгробок перемишльського католицького єпископа Валентина Гербурта з парафіяльного костелу у Фельштині (нині – Скелівка) (ЛНГМ)<sup>37</sup>. Він має своєрідну пластику, найпошлідовніше виражену у фігурах геніїв в обрамленні та завершенні. За прикметами почерку до доробку митця можна зарахувати також постаті двох дівчаток з потрійного висячого надгробку дітей Даниловичів у парафіяльному костелі в Жидачеві (ЛНГМ). Йому ж приписується фрагментарно збережена фігура померлої в 1574 році Анни Сенявської з каплиці замку в Бережанах на Тернопільщині (ЛНГМ)<sup>38</sup>, що мала б указувати на його контакти з цією знаною магнатською родиною.

Утім, невдовзі для Сенявських працював уже Г. Горст, підпис якого було виявлено на подвійному надгробку Миколая та Єроніма Сенявських у замковій каплиці в Бережанах<sup>39</sup>. У 1584 році він виконав три надгробки на замовлення познанського воеводи Станіслава Гурки<sup>40</sup> й виїхав до Познані.

Найдовше на львівському ґрунті працював С. Чешек із Кракова, діяльність якого в місті відображена в джерелах від 1569 року. У 1572 році він виконав надгробок Катерини Рамултової (Дрогобич, парафіяльний костел) – перший збережений зразок львівської скульптури з авторським підписом. Наступного року разом з будівничим Франческо Квадро (Кротохвилею) майстер створив надгробок сандомирського хорунжого Миколая Тарло в Отвінові<sup>41</sup>. Надалі він постійно перебував у Львові і ще в 1611 році щось робив для долиньського старости, а 1612 року згадується вже як покійний<sup>42</sup>.

Проте авторські об'єкти тогочасних львівських скульпторів – рідкість, більшість пам'яток залишаються анонімними. Аналіз загалом скромної збереженої частини доробку львівського середовища останніх десятиліть XVI ст. і напрямів його професійної діяльності вказує на роботи костельного та світського призначення, серед яких превалюють відповідно вітварі і надгробки.

Єдиний у Львові кам'яний вітвар розглядуваного часу, вірогідно, з кафедрального костелу, присвячений Розп'яттю та Страстям (Львів, собор Покрову Богородиці). Уміщені в ньому кілька рельєфів реалізують картинний принцип побудови композиції в переповненій фігурами центральній сцені, бокові частини якої (з розбійниками) утворюють глибоку перспективну раму за Розп'яттям (втрачене). Скромнішими є три наступні зразки, вирішені як плоскорізьблений центральний образ в обрамленні скульптур у нішах. Рельєф вітваря Єроніма Запали (Львів, кафедральний костел) чітко витримує послідовну градацію планів далекої панорами Єрусалима, компактної групи з трьох постатей предстоячих, самого Розп'яття та глибокого переднього плану із самотньою монументальною фігурою зображеного навколішки донатора, яка займає важливе місце в еволюції сакрального портрета на львівському ґрунті. Від третього вітваря з підписом краківського скульптора Я. Бялого вціліло лише обрамлення (Львів, кафедральний костел). Аналогічний, парний до нього, зберігся в парафіяльному костелі в Заріччі (Польща). Він є ще одним важливим підтвердженням якнайтісніших

взаємних контактів обох осередків. Своєрідним зразком цього ряду слід розглядати вітвар каплиці Камп'янів кафедрального костелу, вирішений як стіна з орнаментальним різбленням і нішами на кожному ярусі з чотирма скульптурами в бокових нішах.

Поширених у мистецькій практиці цієї епохи дерев'яних вітварів з доробку львівських майстрів кінця століття не збереглося. Можливо, до них слід зарахувати новий вітвар райців у кафедральному костелі – “роботу чудну і коштовну” за 196 злотих і 18 грошів (1591) <sup>43</sup>.

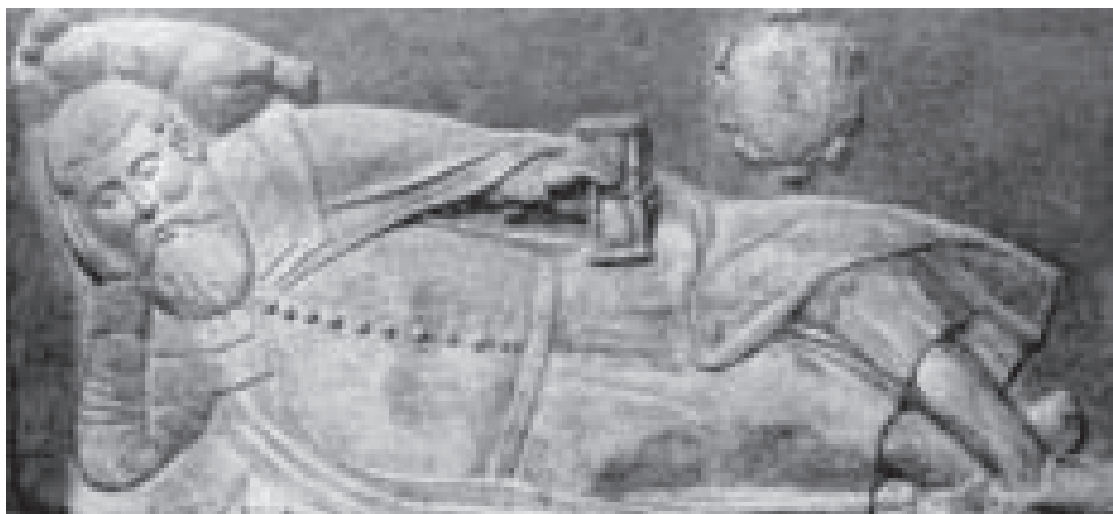
Нечисленні зразки львівської надгробної скульптури вціліли насамперед у кафедральному костелі. Усі вони походять зі знищених під час його перебудови у другій половині XVIII ст. пам'яників: наявні лише постаті померлих, рідко – додаткові елементи їхнього обрамлення. З них до розглядуваного періоду належить унікальний зразок міщанського надгробка, взорованого на “шляхетській” схемі, – плита з постаттю купця Станіслава Ганля. Вона виконана в дуже низькому рельєфі, попри очевидні професійні вади (порушено пропорції фігури, її “розпластано” на площині, схематично потрактовано складки одягу), позначена винятково делікатною пластикою голови. Зовсім іншою, підкреслено реалістичною, є плита закутого в обладунок Станіслава Бзовського, у якій на перший план виведено декоративні елементи панциря. Єдиний, повністю збережений тогочасний львівський надгробок – пам'ятник з масивним розбудованим завершенням та применшеною супроти обрамлення постаттю Олександра Ванька Лагодовського з меморіальним написом українською та польською мовами, установлений після його смерті 1574 року в Успенській церкві Унівського монастиря (ЛНГМ).

Особливістю скульптури було декоративне різблення в камені як елемент архітектурного оздоблення, розроблене у фігурній скульптурі, рельєфі та орнаментальному різбленні. Найкращим збереженим прикладом першого є фасад кам'яниці Шольц-Вольфовичів на Ринковій площі. Там уціліла єдина з того часу в місті монументальна скульптурна група на фасаді – “Богоявлення” (на рівні третього поверху) та встановлена під ним алегорія Віри. Якщо в групі привертає увагу ритм лапідарних складок плаща Іоанна Предтечі, то алегорія відзначена насамперед винятковим у львівському мистецтві моделюванням фігури та спокійно спадаючими драперіями. В оздобленні будинку важливе місце належить також наділений яскравими індивідуальними рисами гострохарактерним головам, з-поміж яких виділяється натхненне обличчя худорлявого чоловіка середнього віку.

Значно скромнішим є фасад Чорної кам'яниці з Богородицею на сонці і групою св. Мартина із жebraком та єдиний уже нині у Львові ряд скульптур аттика. У цьому самому будинку вціліло й найкраще у Львові багате різблене білокам'яне орнамен-



**Вітвар Єроніма Запали. 1570-і роки. Кафедральний костел у Львові**



Плита надгробка Станіслава Ганля. 1570–1580-і роки. Кафедральний костел у Львові

тальне обрамлення вікон в інтер'єрі. Декоративне різьблення використовувалося зазвичай в значно скромніших формах. Одним з його прикладів можуть бути розетки на склепінні сіней будинку № 4 на вул. Руській.

Поза львівським середовищем скульптура західноєвропейського культурного кола перед кінцем століття була малопоширена. Відомо про різьбяра Петра, який перед 1580 роком “робив речі алебастрові” в Рогатині<sup>44</sup>. Проте назагал європейська скульптурна традиція пізньоманьєристичного зразка в Україні на той час концентрувалася найперше у Львові й поширювалася поза його межами зусиллями здебільшого майстрів, що діяли в місцевому осередку. Ідеться про діяльність Г. Горста, а можливо, що й Г. ван Гутте для резиденції Сенявських у Бережанах та останнього в Самборі на потреби родини Гербуртів у Фельштині.

Водночас збереглося ще кілька анонімних пам'яток львівського кола, які поки не вдається укласти в таку картину. Найважливішою з-поміж них є подвійний надгробок Станіслава Гербурта та його дружини з парафіяльного костелу у Фельштині (ЛНГМ)<sup>45</sup>. Іншим аналогічним прикладом є виконані з пісковика фактично невідомі досі надгробки Анджея Сененського та Софії Вольської з парафіяльного костелу в Гологорах на Львівщині (ЛНГМ).

У фельштинському костелі донедавна зберігався також єдиний на західноукраїнських землях дерев'яний вівтар кінця XVI ст. Нині від нього залишилося тільки чотири фігури святих (ЛНГМ, НМЛ) та плоскорізьблена рама центрального образу (ЛНГМ). Судячи з виконання, він належав не скульпторові, а столяреві, що знов-таки засвідчує недооцінену важливу роль столярів у розвитку окремих аспектів західноукраїнської скульптури.

Майже нічого невідомо відтоді про скульптуру європейського культурного кола в інших регіонах України, передусім на Поділлі та Волині, де існувало середовище замовників як передумова для її поширення. На Волині від кінця століття додаткові можливості склалися з утвердженням католицизму серед верхівки місцевих українських еліт, однак відомостей про мистецькі паралелі цього процесу досі не віднайдено. Очевидно, для волинських замовників могли працювати окремі львів'яни, і це не раз підтверджують багатші щодо цього джерельні матеріали з історії малярства. Проте звична тодішня практика, фіксована, зокрема, широкими контактами окремих осіб у Львові митців та львівськими інтересами краків'ян, указує на можливість діяльності на українських зем-



лях і майстрів з позаукраїнських осередків. На Волині, наприклад, вони могли з'явитися при резиденції Радзивіллів в Олиці. Однак конкретних фактів ще не встановлено.

Єдиною визначною пам'яткою надгробної скульптури другої половини XVI ст., уцілілою поза львівським осередком, була знищена під час руйнації Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври восени 1941 року фігура князя Костянтина Івановича Острозького з його надгробка 1579 року. За описом Павла Алеппського середини XVII ст., вона мала позолочену княжу митру й такі самі ланцюги на грудях, що знаходить аналогію у двох згаданих надгробках фельштинського парафіяльного костелу. Крім того, Павло Алеппський указав на рельєфи з батальними сценами. Джерела відзначають також уміщення на надгробку обширного українського напису: окрім згаданого пам'ятника О. Лагодовського, це лише другий такий випадок в Україні.

Перегляд оригінальних об'єктів та писемних відомостей до історії скульптури західноєвропейського культурного кола в Україні перед кінцем XVI ст. переконує, що це був початковий період її утвердження в пізньоренесансному варіанті як самостійного розбудованого напрямку творчості в мистецтві Львова. Водночас вона почала активніше виходити за межі мистецьких процесів на львівському ґрунті й робити скромні кроки до утвердження в усьому західноукраїнському регіоні. Саме тоді було закладено фундамент її функціонування як окремого широкого напрямку мистецької культури в наступному столітті.

У першій половині XVII ст. Львів закріпив за собою роль найбільшого осередку скульптури західноєвропейського культурно-історичного родоvodu в Україні. Професійне середовище майстрів, як і раніше, поповнювалося вихідцями іззовні. Зберігалися визначальні для попереднього періоду зв'язки з німецьким культурним колом. У місті надалі діяли насамперед приїжджі митці, кількість яких помітно зросла, особливо на початку століття. Водночас архівні матеріали засвідчують показову внутрішню розбудову середовища, чимало челядників, поповнення його кадрами місцевого походження, що вело до появи певних елементів власної традиції. Уперше зафіксовано й митців, яких уже можна вважати львів'янами. Такими були згаданий львів'янин у другому поколінні С. Дріар та його син Томаш. Завдяки розширенню фонду писемних джерел повніше відображено активність місцевих майстрів поза містом. Тим часом давали про себе знати нові тенденції. Передусім фактично зовсім перервалися такі важливі раніше контакти з Краковом: з першої половини століття досі не вдалося віднайти жодного факту, що вказував би на їх продовження. Іншою особливістю історії професійного середовища львівських митців є те, що, поряд з активністю чималої їх групи в місті, спостерігається відхід кадрів з нього, який посилювався перед серединою століття. Хоча це явище засвідчує вже біографія Г. Горста, факти першої половини XVII ст. вказують на значно ширший його розвиток. Тут Львів, безперечно, багато втрачав, проте зворотним боком стало розширення географії діяльності відповідного кола майстрів на Правобережжі в контексті тогочасних історичних процесів. Упродовж першої половини століття нові тенденції розвитку скульптури західноєвропейського культурно-історичного кола як виду мистецтва вперше заявили про себе на теренах значної частини українського Правобережжя. Поряд зі збереженням виняткової ролі Львова в її поширенні з'явився наступний невеликий осередок у Бережанах на Тернопільщині, поодинокі майстри фіксуються і в інших містах, до того ж не тільки з-поміж львівських кадрів. Усе це вказує на те, що в першій половині XVII ст. скульптура західноєвропейського кола утвердилася як окремий розбудований напрям мистецької культури українського Правобережжя.

До прикметних особливостей історії львівського осередку скульпторів належить брак послідовно вираженої спадкоємності щодо середовища майстрів попереднього періоду. Тому, не заперечуючи взаємозв'язку та успадкування традиції, доводиться визнати, що скульптура нового століття, найімовірніше, постала поза визначальною залежністю від місцевих здобутків попередньої епохи. Незважаючи на те, що діяльність С. Чешка та Я. Трвалого продовжувалася щонайменше до початку 1610-х років, її наслідки для скла-

ду професійного середовища першої половини XVII ст. не вловлюються. З іншого боку, за документами є підстави твердити, що до 1590 року розпочалася активність В. Дріара, який творив і в першій третині нового століття, однак про нього фактично нічого не відомо. Єдиний задокументований слід його діяльності стосується Розп'яття, яке в 1631 році "старому" вже на той час майстрові зіпсували жовніри – вони носили скульптуру по місту, вбравши в шапку. Наприкінці життя він мав певні стосунки зі скульптором Петром Рутою, що був одним із двох виконавців заповіту майстра, тому, вірогідно, міг належати до його учнів. У 1636 році В. Дріар уже фігурує як померлий <sup>46</sup>.

На зламі століть активно працював відомий архітектор та скульптор (поєднання досить поширене в тогочасному Львові) Андреас Бемер. Він набув міського права в 1592 році і в літературі за відповідним актом прийнято його вrocławське походження. У 1596 році А. Бемер викупив у шляхтичів Станіслава та Мартина Бидловських каменоломню алебастру в Чернієві поблизу нинішнього Івано-Франківська й частково розрахувався з власниками своїми скульптурними роботами, що дає перший відомий нині приклад цього аспекту його діяльності. Безпосередньо як скульптор він засвідчений лише під час виконання замовлення дерптського воеводи Миколая Кишки на вітвар для костелу в Єв'є на території нинішньої Білорусі (1621) <sup>47</sup>.

У дотеперішній літературі утвердилася думка, що найвизнанішими скульпторами Львова першої половини століття мали бути Йоган Пфістер (Фістер) та Мельхіор Ерлемберг. Обидва походили з Бреслау (Вроцлав), чим підтверджували традицій-

ний напрям історичної орієнтації львівської скульптури. Однак новіші дослідження внесли до цих відомостей суттєві уточнення. Й. Пфістер справді був пов'язаний зі Львовом, там одружився, проте, за зібраною інформацією про його життєвий і творчий шлях, трактування його як львівського майстра є очевидним перебільшенням. Він працював насамперед поза Львовом. Обставини появи та перебування скульптора в місті не зафіксовані, а вже в 1617 році він фігурує як бережанський скульптор <sup>48</sup>; зрештою, про бережанського майстра Гануша згадується у львівських джерелах ще 1611 року <sup>49</sup>.

М. Ерлемберг належав до молодшого, у порівнянні з Й. Пфістером, покоління, інформація про нього з'явилася в документах 1630 року, коли він певний час жив у Жовкві <sup>50</sup>. Лише після цього від 1632 року М. Ерлемберг працював у Львові, де, починаючи з 1634 року, постійно конфліктував зі столярами, які звинувачували його у виконанні столярних робіт <sup>51</sup>. У 1640 році в Олиці на Волині майстер виконував замовлення литовського канцлера Альбрехта Станіслава Радзівілла для новозбудованого костелу Святої Трійці, де підписався як Мельхіор Альмпетіус; для нього в 1642 році виконав сталі <sup>52</sup>. Очевидно, він ще жив

**М. Ерлемберг. Святий Станіслав. Близько 1640 року. Троїцький костел в Олиці Волинської обл.**



11 травня 1646 року, коли “Анна [дружина] Мельхіора сницаря” згадується в метричних книгах львівського кафедрального костелу, хоча того ж року вона вже стала вдовою <sup>53</sup>. Активна діяльність М. Ерлемберга, за наявними матеріалами, розгорталася від 1630-х років і, як з’ясувалося, обіймала лише півтора десятиліття. Висновок про його місце в історії львівської скульптури, цілком очевидно, ґрунтується тільки на самому факті замовлення А. Радзівілла, значно менше – на його творчій спадщині, зрештою, надалі мало-відомій. Збережені олицькі скульптури не дають підстав вбачати в ньому яскравішу особистість.

Зіставлення відомостей про Й. Пфістера та М. Ерлемберга переконує, що насправді вони досить мало ілюструють власне львівську ситуацію. Тому історію середовища скульпторів першої половини століття в місті варто було б реконструювати насамперед поза сферою їхньої активності.

Окрім чинних на самому початку століття згаданих представників старшого покоління ще з попереднього століття С. Чешека та Я. Трвалоого, а також А. Бемера й маловідомого В. Дріара, до нього належали ще декілька осіб, які залишили скромніший слід у мистецькій історії міста. Від 1600 року актові матеріали кілька разів фіксують одного митця італійського походження Гавла (Gauli), який помер між 1614 та 1616 роками <sup>54</sup>. Хоча, з огляду на задокументований італійський родовід, це була цілком виняткова постать, конкретних відомостей про його діяльність не зафіксовано. Томаш Зайверт, який у 1609 році працював у монастирі францисканців, відомий за джерелами до 1623 року <sup>55</sup>.

У 1615 році в судовому процесі проти групи челядників німецького походження згадано скульптора з німецького Ландсхута Гануша Шольца <sup>56</sup>, котрий невдовзі переїхав до Буська, де жив в 1618 році <sup>57</sup>. Відомо, що тут він одружився, проте затримався ненадовго, бо 1631 року <sup>58</sup> проживав у Любліні.

Поміж німецьких челядників, опонентів Г. Шольца з 1615 року, уперше названо Бернарда Дікембоша. Його учнем став син ткача з Ланьцута Ян Уфман, який завершив шестирічне навчання 1624 року. У 1626 році майстер вчасно не виконав за домовленістю вітвар для братства Святої Анни самбірського костелу бернардинів. Востаннє він фіксується як свідок при укладенні контракту органмайстра Альберта Отти на орган для костелу в Олиці (1632). Його син Андрій 1660 року згадував, що батько виїхав “на Україну”, де його сліди загубилися <sup>59</sup>. Зрештою, в “Україні” він бував і раніше, оскільки ще 1621 року працював над вітварем для костелу в Ізяславі (тоді – Заслав) <sup>60</sup>.

До групи майстрів, відомих від середини другого десятиліття, належить також будівничий і скульптор Петро Рута: 1654 року він заявив, що вже сорок років перебуває “при ремеслі”. Можливо, він був сином столяра Яна Рути, що, за документальними згадками 1625 року, підтримував тісні стосунки зі скульптором С. Дріаром. П. Рута відомий від 1635 року, з 1649 – під прізвиськом Мендрела і згадується до 1663 року <sup>61</sup>.

З 1618 року <sup>62</sup> розпочинаються відомості про згаданого сина В. Дріара – Станіслава, відомого насамперед завдяки контактам з Успенським братством. Не пізніше 1637 року він так само покинув Львів і тоді ж з’явився в місті Остророг біля Познані <sup>63</sup>, а 1647 року – у містечку Семенгород на Житомирщині <sup>64</sup>. Востаннє його зафіксовано у Львові 1652 року <sup>65</sup>.

Від 1630-х років професійне середовище поповнилося новим поколінням майстрів. З-поміж них передусім слід згадати рідкісну для українських земель постать угорця Степана Піяменса, що прийняв міське право 1637 року <sup>66</sup> і працював (утім, як будівничий) і в другій половині століття. Від 1637 року нотується Степан Осович (Приязний) <sup>67</sup>. У 1640 році він виконував певну роботу для белзького воєводи Якуба Собеського <sup>68</sup> і продовжував працювати в другій половині століття.

Майстри 1630-х років започаткували покоління середини століття, у якому виділився відомий з 1643 року <sup>69</sup> Олександр Прохенкович. Тоді ж джерела відзначили й декілька менш знаних постатей. До них належить Христіан Латрінгер, що одружився

зі вдовою М. Ерлемберга і вже в 1647 році разом з нею “пішов на роботу”<sup>70</sup>, згадуваний у документах до 1657 року<sup>71</sup>. Упродовж 1644–1651 років задокументований Єронім Стринський. Не пізніше 1650 року він почав невеликий вівтар на замовлення львівського ловчого Каспера Вельжинського, проте той листом відмовився від роботи<sup>72</sup>.

Окремі митці першої половини століття відомі лише за поодинокими згадками. До них належать Симон Дзіар (1627), Матвій Куровський (1631–1632), померлий 1633 року Христофор Вальгер, Станіслав Гандзель (1639), “Павлик” (1640), Себаст'ян Вольфович (1643), Христофор Тудловський (1644), Христофор Тупатковський (1644), народжений 1624 року син С. Дріара Томаш, який у 1649 році щось робив для скульптора О. Прохенковича й процесувався з ним<sup>73</sup>. Для історії середовища важливі також згадані в джерелах челядники. До вже названих можуть бути додані Даніель (1616), Якуб (1626), Альберт Маїк (1632)<sup>74</sup>.

Цей перелік указує на активно розбудовуване професійне середовище першої половини століття, проте переконує, що його надалі творили майже тільки приїжджі майстри. Очевидно, не всі із зафіксованих джерелами працювали в місті постійно. Про це свідчать не тільки практиковані виїзди на роботи поза місто, а й унікальність окремих нотаток. Завдяки походженню більшості перелічених митців з-поза меж не лише Львова, а й регіону, як і раніше, місцевий осередок входив до професійної мережі тодішньої Польщі та сусідніх регіонів Європи. Як засвідчують документальні згадки про челядників та учнів, розбудоване професійне середовище забезпечувало місту статус своєрідної кузні кадрів. Однак молоді майстри часто покидали його, що, зрештою, траплялося й серед скульпторів “з ім'ям”. Цей процес посилювався від 1630-х років, коли з проникненням польської шляхти та магнатерії на східні терени Волині виник новий ареал професійної активності. До найприкметніших особливостей середовища першої половини століття належить те, що на місцевому ґрунті склалася лише одна родина Дріарів у трьох поколіннях по одному представникові, історія якої охоплює понад півстоліття.

Ще один важливий, зовсім не зауважений досі, задокументований момент історії львівської скульптури першої половини XVII ст. визначили столярі. Таких відомостей виявлено небагато, проте вони цілком виразно обрисовують ширшу тенденцію. Згаданий Я. Рута в 1616 році мав замовлення на вівтар для костелу Святого Хреста<sup>75</sup>. У заповіті столяра Зигмунта Роговича 1624 року згадано два Розп'яття у приватних руках, які повинні були бути повернуті, а далі записано таке: “Отцям кармелітам піввівтара віддати і стовпці коло образу Діви Марії та два ангелики, що будуть тримати свічки”<sup>76</sup>. Це однозначно свідчить, що майстер виконував скульптурні роботи. Можна здогадуватися, що то була звична практика, відома і в другій половині XVII та у XVIII ст. Проте вона фіксується дуже мало опрацьованими писемними матеріалами, які через це й не потрапляли до поля зору дослідників.

Львівські джерельні відомості дають певне уявлення про професійний осередок майстрів скульптури, характеризуючи його як винятково рухливий, з якнайширшими зв'язками. Проте тільки в окремих випадках актові матеріали фіксують конкретні факти діяльності, здатні стати надійними підставами для авторської атрибуції пам'яток. Не випадково спадщина львівської скульптури першої половини XVII ст. здебільшого анонімна. Запропоновані досі атрибуції, що мало виходили з аналізу самих об'єктів, не завжди отримували належну аргументацію.

Спадщина майстрів першої половини XVII ст. вперше в історії львівської скульптури дає можливість докладніше за конкретними пам'ятками розглянути найважливіші напрями розвитку традиції, хоча вони відображені нерівномірно. Так, наприклад, зовсім немає кам'яних вівтарів, проте вціліла незначна кількість дерев'яних та окремих фігур від них. Із початком століття виразно пішла на спад надгробна скульптура. Каплиця Боїмів донесла до нас унікальний на українському ґрунті приклад ансамблю монументальної кам'яної скульптури. Також уперше різномірні за характером і призначенням зразки дають уявлення про окремі напрями менш знаного досі декоративного різьблення.

Єдиний у Львові ансамбль тогочасної скульптури зберегла каплиця Боїмів: тут нею прикрашено не лише інтер'єр, а й екстер'єр. На жаль, вона не має ані певного датування, ані авторства. Різьблення фасаду накладено на вже існуючу будівлю, проте відомі факти історії каплиці не дозволяють з'ясувати хронологію самих робіт. Загальноприйняте в літературі датування спиралося на надання її засновника Георгія Боїма в 1609 році та факт його смерті в 1617 році. Однак такий запис не обов'язково йшов у парі із заснуванням та спорудженням. Відомо, що каплиця існувала вже 1594 року<sup>77</sup>. У нинішньому своєму вигляді скульптурний ансамбль включає два комплекси – фасаду (поза ним зовні розміщено ще тільки патрональний рельєф св. Георгія, що перемагає дракона, на північній стіні та встановлену на ліхтарі фігуру Христа в темниці) й інтер'єру. На фасаді над плоскорізьбленими фігурами апостолів Петра і Павла, що його фланкують, та вікнами в завершенні першого ярусу вміщено погрудні медальйони пророків, які заповіли Христові страждання. У другому ярусі бачимо цикл невеликих фігурних груп та рельєфів на тему Страстей. В інтер'єрі вівтарну стіну відведено початковим сценам страсного циклу. Тут у найбільшому центральному полі вміщене “Моління про чашу”, а вужчі бокові відведено для “Тайної вечері” та “Умивання ніг”, у завершенні – “Поклоніння Агнцеві”. Касетонована баня заповнена численними півфігурними рельєфами старозавітних персонажів, святих та ангелів. Ансамбль каплиці не має аналогів на українських землях. Індивідуальний почерк його майстра наділений відчутним тяжінням до рельєфу, певним декоративним спрощенням форм, особливо у круглій скульптурі, що вказує на провінційні джерела його творчості. На тлі збереженої львівської спадщини перших десятиліть століття доробок цього анонімного майстра посідає дещо скромніше місце. Водночас він служить важливим доказом широкої амплітуди скульптурної творчості в перших десятиліттях XVII ст., її істотного місця в мистецькому процесі.

Не такий багатий вигляд має розташований так само в інтер'єрі та екстер'єрі скульптурний ансамбль каплиці Камп'янів. Крім уже згаданого вівтаря, до нього належать три рельєфи північного фасаду та рельєфи євангелістів і отців церкви в тимпанах епітафій на бокових стінах і три погруддя в епітафіях. Приписані Й. Пфістерові рельєфи виконані не однією рукою і не мають нічого спільного з його автентичною спадщиною і навіть виводяться від зовсім іншої стилістичної лінії тогочасного європейського мистецтва.



**Фасад каплиці Боїмів у Львові (частина). 1610-і роки**



**М. Т. Вівтар Стрітєння (без завершення). 1608–1618. Львівська національна галерея мистецтв**

Соломона й завершення крил вівтаря початку століття з пухлощокими херувимами, які мають дещо спрощений аналог у вівтарі Стрітєння 1608–1618 років з костелу в Лановичах на Самбірщині (ЛНГМ). Проте переважають фігури загалом скромнішого різця, поставлені під долотами митців з регіональних провінційних середовищ, що репрезентували ширший пласт традиції.

Попри нечисленність уцілілих пам'яток та анонімність спадщини львівської скульптури першої половини XVII ст., у поодиноких випадках серед неї вдається згрупувати більшу кількість творів однієї руки чи майстерні. Тут виділяється передусім доробок майстра, прикметою почерку якого є характерні вузькі голови з підкресленими вилицями та високим відкритим чолом. Він працював як у дереві, так і в камені. Зі спадщини цього майстра нині можна виділити мармурову епітафію львівського каноніка з його портретом навколішки та сценою “Апостол Фома дотикає рану Христа” (Львів, кафедральний костел); перенесену з давнього кладовища, прикрашену чотирма поставами євангелістів капличку “Божий гріб” при зовнішній північній стіні кафедрального костелу та незафіксованого походження дерев'яні фігури євангелістів (ЛНГМ).

Уже йшлося, що з першої половини століття, крім поодиноких скульптур із вівтарів, збереглося також кілька вівтарів. Щоправда, усі вони належать до скромніших прикладів цього напрямку. Серед них виділяється монументальний вівтар з різьбленою центральною іконою Богоматері в глибокій перспективній рамі, заповненій ангельськими хорами (Жиравка, церква Архангела Михаїла), з каплиці Святих Дарів львівського кафедрального костелу<sup>79</sup>. Його унікальною прикметою є вміщений на пределлі рельєф “Створення Адама” –

Багатоплановість орієнтацій львівського професійного середовища підтверджує комплекс уцілілих відтоді окремих дерев'яних фігур із вівтарів. Досі вони опрацьовані недостатньо, тому тут можна очікувати на принципово важливі для осмислення загальної картини відкриття. Насамперед привертає увагу широкий спектр індивідуальних почерків відповідно до зафіксованого в писемних джерелах винятково строкатого професійного середовища. Оскільки його склали майстри, прибулі з різних осередків, що репрезентували досить різноманітні напрями стилістичних пошуків в окремих центрах, доробок тогочасної львівської скульптури латинської традиції позбавлений цілісності. Частина пам'яток вирізняється високим професіоналізмом виконання, проте таких назагал небагато. До них належать насамперед фігури та окремі декоративні елементи вівтарів львівського кафедрального костелу, збережені в церкві Святого Дмитрія підльвівського с. Оброшин<sup>78</sup>. Там розташовувалася замська резиденція львівських католицьких архієпископів, і скульптура потрапила сюди після її усунення під час модернізації кафедрального костелу в другій половині XVIII ст. Професійним рівнем вирізняються монументальні постаті пророків Давида та

парафраз на тему знаменитої фрески Мікельанджело з плафона Сикстинської капели в Римі. Не таким багатим є невеликий вівтар 1626 року (у літературі помилково віднесений до другої половини століття) з центральним образом “Різдво Христове”, євангелістами та мальованим багатолюдним груповим портретом донаторів на пределлі (ЛНГМ). Третій з них структурно продовжує традицію готичних шаф, проте має двосторонні мальовані рухомі крила; до скульптури належить лише відтворений у невисокому рельєфі центральний образ Богородиці – репліка шанованої римської ранньосередньовічної ікони з церкви Святої Марії Великої (Львів, костел єзуїтів).

Меморіальна скульптура, як уже зазначалося, неухильно втрачала свої позиції: її змінювали дешевші й через те доступніші способи увічнення покійних. До пізніх львівських надгробків належить фігура пам'ятника померлому 1614 року архієпископові Яну Замојському (Львів, кафедральний костел). Можливо, поряд з ним слід згадати також постать надгробка костелу домініканців, у якій вбачають львівського земського писаря Яна Свощовського (Львівський музей історії релігії). Унікальним прикладом меморіальної скульптури львівського кола є встановлені у вівтарі жовківського парафіяльного костелу надгробки польського коронного гетьмана Станіслава та його сина Яна Жулкевських, дружини Станіслава – Регіни з Гербуртів та його доньки Софії Данилович. Це єдиний приклад монументальних надгробків з фігурами, що стоять, композиційно взорованих на парадних портретах. Така версія не характерна не лише для українських земель, а й для всієї тогочасної Польщі.

Від початку століття збереглися скромніші за характером епітафії. Крім уже відзначеної – анонімно львівського каноніка, до них можна додати приклади з погрудними портретами єпископа-суфрагана Томаша Піравського, Петра та його сина, каноніка Андрія Мілевських (усі – Львів, кафедральний костел), померлого в 1618 році в дитячому віці Яна, сина руського воєводи Яна Даниловича (Одесько, церква Святої Трійці – колишній парафіяльний костел).

Поza Львовом на західноукраїнських землях збереглося також кілька вівтарів з костелів Самбора в парафіяльному костелі в Лановичах. Серед них виділяється підписаний монограмою “МТ” згаданий вівтар “Стрітєння” з унікальною символічною іконографією центрального образу, де Симеон Богоприємець, стоячи навколїшки, приймає Христа з рук Богородиці, яка сидить на троні. Сцену відтворено з не ідентифікованої досі західної гравюри, яку наприкінці століття використав в іконі для жовківської міської церкви Різдва Христового Іван Руткович<sup>80</sup>. Монограму при даті 1608 року можна пов'язати з іменем львівського столяра Матвія Тершовського (прізвище співвідносить його із селом у найближчих околицях Старого Самбора), що узгоджується з характером різьблення. Проте, як указує друга дата, вівтар закінчено лише в 1618 році, що для тогочасної практики не було рідкісним випадком. У структурі використано роботи майстра іншого родоводу, якому належать найкращі скульптури “Плат Вероніки” в завершенні та фігури святих Станіслава і Войцеха (?) в бокових нішах. Назагал вівтар не позначений розвинутиим пластичним началом і за стилем може бути визнаний ілюстрацією знаних за львівським архівними матеріалами скульптурних аспектів професійної діяльності столярів. Вони важливіші тим, що на львівському ґрунті аналогічних зразків не зафіксовано. Окрім двох ангелів у завершенні, зовсім позбавлений скульптурних елементів того-таки походження вівтар Святого Валентина (ЛНГМ). Зі скульптурних пам'яток, залишених столярами, до них можна додати хіба що два невеликі свічники з фігурками ангелів у каплиці Боїмів – вірогідний відповідник згаданих у цитованому заповіті З. Роговича.

Обидва вівтарі самбірського походження, як і згадане запрошення Б. Дікембоша до виконання ще одного вівтаря для самбірського костелу бернардинів, додають важливий штрих до історії діяльності майстрів у регіоні, указуючи, що власних кадрів у Самборі тоді ще не було. Зіставлення зі столярським вівтарем фельштинського костелу кінця XVI ст. дає підстави для ширшого висновку про особливості відзначеного аспекту скульптурної традиції. Львівські матеріали засвідчують певну роль столярів

в її розвитку на тлі розбудованого середовища скульпторів. За очевидної відсутності в місті на той час скульпторів, самбірські об'єкти доводять, що в провінційному середовищі активність столярів нерідко відігравала домінуючу роль. Безперечно, це була давня традиція, у контексті якої варто розглядати вже згадане виконання 1545 року ківорію для костелу в Брухналі поблизу Львова.

Запропонований огляд поширення скульптури західноєвропейського культурного кола на західноукраїнських землях та географії активності майстрів переконує, що перед серединою століття потреби в ній у великому регіоні львівської культурно-історичної гравітації задовольняли насамперед митці Львова. Проте найновіші дослідження дали можливість віднайти ще один, майже не відомий досі, скромніший, звичайно, осередок скульптури в Бережанах на Тернопільщині. Це місто відоме з діяльності на місцевому ґрунті в 1630-х роках Й. Пфістера. Однак опрацювання архівних матеріалів привело до висновку, що бережанський період біографії майстра був значно тривалішим – він перебував тут уже на початку століття. Зясувалося, що, переїхавши до Бережан, Пфістер започаткував єдиний поза Львовом на тогочасному українському Правобережжі самостійний осередок скульптури західноєвропейського родоvodu, історія якого продовжувалася щонайменше до початку XVIII ст.<sup>81</sup>

Джерельні відомості про бережанське середовище майстрів досить обмежені, тому його історія може бути відтворена лише в найзагальніших рисах. Очевидно, сам Й. Пфістер з'явився в Бережанах ще перед 1611 роком, коли у львівських війтівських актах, як уже зазначалося, фігурує “Гануш, скульптор бережанський”, хоча бережанським він уперше зафіксований 1617 року і працював там до кінця життя.

Ім'я наступного майстра зафіксоване в джерелах від 1628 року, коли той обійняв пост міського писаря. Це – Войцех Здрашовський, пізніший бурмістр, життєвий шлях якого простежується до 1659 року<sup>82</sup>. До молодих співпрацівників Й. Пфістера, напевне, належав Симон, який одружився в 1641 році<sup>83</sup>. Серед них слід згадати сина самого майстра – Яна-молодшого, охрещеного у Львівському кафедральному костелі 12 січня 1620 року<sup>84</sup>. Щоправда, у Бережанах він не зазначений, а востаннє фігурує в 1650 році у Львівському кафедральному костелі. Відсутність згадки про нього в заповіті матері від 3 жовтня 1656 року<sup>85</sup> може свідчити про те, що на той час він уже не жив.

У Бережанах Й. Пфістер насамперед виконав із червоного угорського мармуру унікальний на українському ґрунті розбудований монументальний надгробок Адама Єроніма Сенявського з постаттю на вільно стоячому саркофазі в оточенні колон, які підтримували балдахін. Так само неперевершеним був і потрійний надгробок Миколая, Прокопа та Єроніма Сенявських для фамільної каплиці в замковому костелі (обрамлення на місці, пошкоджені фігури – ЛНГМ). Безперечно, працював він і в дереві, найперше для місцевих костелів, проте таких робіт не збереглося. Цю частину бережанського доробку митця нині репрезентують поодинокі фігури віктарів парафіяльного костелу в Біщі, поблизу Бережан (ЛНГМ). Серед них виділяються своєрідно стилізовані, підкреслено видовжених пропорцій постаті свв. Єроніма та Катерини й менші – Єлизавети та Миколая, а також наділена багатими формами невелика скульптура архангела Михаїла.

Попри довготривале перебування в Бережанах, головна робота майстра, однак, була пов'язана не з ними, а передусім з велетенським, майже тринадцятиметрової висоти надгробком князя Януша Острозького та його першої дружини (†1596) Сусанни Середі (Тарнув, кафедральний костел). В інтер'єрі його протиставлено виконаному в ренесансних традиціях ранішому надгробку діда князя з боку матері – гетьмана Яна Тарновського та його сина Яна Амора. Пфістерівський пам'ятник перевантажений численними деталями і містить не лише окремі фігури, утім, дуже близькі до згаданих жіночих з костелу в Біщі, а й круглі скульптури вершників. Його центральним елементом є портретні постаті князя та княгині навколішки перед Розі'яттям. Тарнувський надгробок – унікальний для цього регіону Європи й виняткове свідчення могутності



знаменитого волинського княжого роду в особі останнього його представника.

У першій половині століття активізувалося поширення скульптури на Волині, чому сприяв перехід до католицизму представників місцевих українських еліт і викликане цим істотно розширення сфери побутування мистецької культури західноєвропейського родоводу. Так, наприклад, опис костелу в Старокостянтинові 1614 року називає муровані “флоризовані” хори над вхідними дверима та образи на трьох вітварах “сницарською роботою дуже хендого золотисті”<sup>86</sup>. Оскільки осередки скульптури на Волині тоді ще не могли існувати, відповідні потреби задовольняли насамперед майстри іззовні. Так, вітварі в Острозькому парафіяльному костелі 1621 року встановлював львівський скульптор з помічниками<sup>87</sup>. З огляду на тарнувський надгробок, у ньому можна було б вбачати Й. Пфістера, проте це міг бути й Б. Дікембош, 1621 року, як зазначалося, зайнятий вітварем для костелу в Заславі. У деяких випадках окремих майстрів уже в той час переманювали представники місцевих еліт. Скажімо, у Тучині на Рівненщині на початку 1620-х років жив німець Якуб.

У 1619 році він разом з острозьким столярем Томашем виконав для острозького парафіяльного костелу вітвар Святого Хреста, а наступного року працював над лавками й навіть переїхав до Острога, проте невдовзі помер, не закінчивши робіт<sup>88</sup>. Не названий на ім'я сницар “різав” ще один вітвар для костелу на початку 1624 року<sup>89</sup>. Отже, парафіяльний уряд знаходив потрібних ремісників, проте водночас джерела зазначають, що їх запрошували звідусіль. Приклад Якуба з Тучина засвідчує, що вже тоді на Волині працювали чи навіть осідали й поодинокі ремісники іноземного походження.

Цей висновок підтверджують і нечисленні, збережені на місцевому ґрунті зразки скульптури. Так, Якубові з Тучина або будь-якому іншому майстрові того самого походження належить завершення крила вітвара з півпостаттю ангела з Троїцької монастирської церкви в Межирічі-Острозькому (НМЛ). Очевидно, це фрагмент одного з вітварів, установлених у давньому храмі після передання його францисканцям 1612 року. Роботою приїжджого ремісника є також високопрофесійного рівня великий золочений вітвар з плоскорізьбленими фігурами ангелів, мабуть, з костелу в Камені-Каширському (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці). Він вирішений як пластично трактована рама образу, прикрашена в'язанками плодів, а скульптурний акцент дають різьблені півфігури ангелів у завершенні.

Окремий епізод з історії скульптури на Волині пов'язаний з діяльністю М. Ерленберга в Олиці. Там він працював насамперед над оздобленням інтер'єру новозбудованого костелу, виконав також фігури в нішах фасаду та великий рельєф Богородиці в його верхній частині. Олицькі фігури майстра позначені певною простуватістю форм, своєрідними вкороченими пропорціями. Як можна здогадуватися, іншим об'єктом професійного зацікавлення митця міг бути місцевий замок. Саму споруду у XVIII ст. істотно



**Вітвар церкви Різдва Богородиці в Камені-Каширському Волинської обл. Перша половина XVII ст.**

перебудовано, первісне оздоблення загинуло. Проте уявити його можна за описами. За інформацією, поданою в них, у каплиці на брамі розміщувалася мармурова (за іншою версією – алебастрова) скульптура Богородиці з Лорето, а увінчувала її кам'яна фігура архангела Михаїла <sup>90</sup>.

Нечисленні встановлені факти з історії скульптури першої половини XVII ст. на Волині переконують, що це був період її утвердження під протекцією еліт, які подекуди спроваджували до своїх маєтностей майстрів високого професійного рівня з Центральної Європи. Приклад бережанського середовища Й. Пфістера вказує на те, що таким чином ситуація розвивалася не лише у волинському регіоні, а недостатня кількість уцілілих пам'яток та фактів змушує обмежитися кількома наведеними свідченнями ширшого історичного процесу.

Поодинокі збережені пам'ятки волинського походження ілюструють також поширення різьблення в камені на місцевому ґрунті. Його зразками є розетки з міських веж та замку в Острозі, а також герби князя Я. Острозького на воротах замку в Дубно та над входом до Мурованої вежі Острозького замку.

Побутувала в той час скульптура й на Поділлі, проте писемних відомостей до її історії досі не виявлено, а з оригінальних пам'яток до нас дійшли лише деякі. Очевидно, до імпорту належить найкращий її зразок – мармуровий рельєф із кафедрального костелу в Кам'янці-Подільському “Мертвий Христос із двома ангелами” (Кам'янець-Подільський краєзнавчий музей). Масову продукцію демонструє скромна епітафія музиканта Миколая Гомолки з постаттю покійного перед Розп'яттям (Язлівець, парафіяльний костел). Набуло поширення в регіоні й декоративне різьблення в камені, наприклад, відзначений багатими декоративними формами портал замку в Язлівці та скромні деталі оздоблення замку в Золотому Потоці. Багатим декоративним різьбленням, аналогі якого в Україні не відомі, відзначалися міщанські кам'яниці Язлівця, однак воно залишилося лише в іконографічних переказах <sup>91</sup>. Не підлягає сумніву, що Поділля належало до важливих регіонів побутування скульптури західноєвропейського культурного кола в Україні, проте саме на подільському ґрунті її історія нині простежується найменше.

Загалом збережені матеріали до історії скульптури першої половини XVII ст. дають досить широку панораму її побутування в мистецтві українського Правобережжя, зовсім не випадково так послідовно наголошуючи на винятковій ролі Львова. Саме в скульптурі зазначеного періоду чи не найповніше виявилось своєрідне значення цього міста в розвитку мистецької культури західноєвропейського родоводу на значній частині українського Правобережжя та його значення як її найбільшого осередку в Україні. Разом з досить численними матеріалами львівського походження зібрані факти з території Волині й Поділля вказують на формування нового статусу скульптури західноєвропейської традиції в Україні. У контексті зміни історичної ситуації, зумовленої наступними кроками польського просування на українські землі, вона вперше стала явищем мистецького життя обширних регіонів українського Правобережжя, що заклало фундамент її подальшого розвитку на місцевому ґрунті.

## ЖИВОПИС

### МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС

Виразні кризові явища в монументальному малярстві середини XVI ст. – як у творчості майстрів перемишльської школи, так і на Волині – переконують, що воно втратило своє давнє значення в системі мистецької культури, витіснене станковими формами. Нова епоха послідовно зверталася до ансамблю станкового малярства, який в Україні активно розвивався від зламу XV–XVI ст. Це була ширша тенденція мистецького процесу, виявлена в обох напрямках культурного життя, що побутували на українських землях, незалежно від їх конкретного контексту, внутрішньої специфіки та історичних джерел.

Очевидні зміни означали насамперед перехід на нові позиції. Найважливішою їх ознакою стало те, що монументальний напрям утратив першопланову роль. Відсутність достатнього комплексу автентичних пам'яток і писемних свідчень не дає змоги хоча б мінімально простежити процес змін – він вловлюється лише на рівні загальних тенденцій. У цьому контексті, визначальному на українському ґрунті від часів утвердження християнства, еволюція монументального малярства другої половини XVI – початку XVII ст. виглядає насамперед як згортання традиції. Водночас саме тоді на оригінальних пам'ятках уперше зафіксовано не відомий з давніших автентичних переказів <sup>1</sup>, і тому ніби новий, напрям розвитку, визначений оздобленням інтер'єрів дерев'яних церков. Не можна й остаточно заперечувати можливість його побутування за раніших часів. У цьому переконують як знані приклади костелів на сусідній території Польщі, так і поодинокі згадка 1568 року про малювання спорудженого 1542 року дерев'яного замку краківського воєводи Петра Кміти у Медиці поблизу Перемишля (нині територія Польщі) <sup>2</sup>. Наростання світських тенденцій у загальному образі культури об'єктивно вело до посилення ролі світського напрямку монументального малярства – його відгалуження, зорієнтованого на європейські моделі. Цей напрям знайшов застосування в оздобленні магнатських резиденцій і міщанських кам'яниць у найбільших містах, хоча конкретних прикладів зафіксовано небагато.

Для відтворення загального образу епохи важливою є вказівка на побутування українського монументального малярства на львівському ґрунті: 1565 року молдавський господар Олександр звертався до братчиків міської Успенської церкви з проханням умовити майстрів для малювання церкви в Яссах <sup>3</sup>. Наразі це поодинокі свідчення щодо монументального напрямку тодішньої львівської школи. Як переконують пам'ятки перемишльського походження середини XVI ст., де група ікон виразно співвідноситься із фресками бабинця Онуфріївської монастирської церкви в с. Лаврів <sup>4</sup>, ішлося про залучення когось зі знаних тоді малярів Львова. Такий взаємозв'язок певним чином підтверджують і збережені на незначному фрагменті залишки фігур на вівтарній арці під склепінням церкви Святого Онуфрія у с. Посада Риботицька, які, очевидно, можна датувати кінцем XVI ст. Вони видають руку анонімного майстра, для манери якого характерні граничне спрощення постатей та елементів тла, надання їм виразних геометризованих



**Розп'яття із церкви Апостола Якова в с. Поворозник (Польща). 1607. Світлина Я. Гемзи**

автентичними пам'ятками, збереженими на стінах дерев'яних церков. До найдавніших оригінальних зразків належить композиція "Моління" початку XVII ст. з колишньої монастирської церкви Пророка Іллі в с. Лішня, нині в передмісті Дрогобича (ЛНГМ, Музей-заповідник "Олеський замок")<sup>9</sup>. Виконана на двох дошках, вона пов'язана зі знаними в західноукраїнському регіоні XV–XVI ст. "Моліннями" на одній основі<sup>10</sup>, а знизу має пази, до яких входили ікони намісного ряду. Лішнянський молитовний ряд, безперечно, є рідкісним свідченням давньої практики поєднання на східній стіні нави ікон і монументального малярства, яка через втрату старих дерев'яних церков відома нині в оригінальних зразках лише від початку XVII ст.

Найдавніший приклад монументального малярства в інтер'єрі дерев'яної церкви становить розбудована теологічна програма розмальованого 1607 року силами місцевого пароха Михайла Месцкого вітваря церкви Апостола Якова в с. Поворозник на території Польщі, збереженого як ризниця перебудованого храму. Тут на склепінні розташована знана в той час іконографічна новація – зображення Бога Отця, що разом з іншими елементами іконографії, безперечно, латинського походження, вказує на руку майстра, неабияк залежного від західної мистецької традиції. На місці конхи апсиди намальовано Розп'яття, а нижче на бокових стінах склепіння – цикл Празників і Страстей, а також старозавітні композиції, зокрема "Жертвоприношення Авраама", покликані ілюструвати історію угоди з Яхве, реалізацією якої у теології виступає Воплочення та історія

форм, znanih za kompozyciєю "Воздвиження Чесного Хреста" з однієї із церков у с. Верхрата (МЕХП ІН НАНУ)<sup>5</sup> та споріднених ікон у нинішніх збірках Польщі.

З нечисленних джерельних відомостей привертають увагу дві згадки про малювання в монастирях. У 1618 році один із ченців львівського Онуфріївського монастиря заповів гроші на його малювання<sup>6</sup> (щоправда, невідомо, для яких саме робіт вони призначалися). За свідченням 1626 року, мальованою на той час була дерев'яна каплиця над гробом учителя митрополита Петра Могили Христофора Волковиського, навколо якої виник монастир у с. Щеплоти на Яворівщині<sup>7</sup>. Інвентар Троїцького Дерманського монастиря 1627 року вказує не лише на мальовану каплицю, а й на велику мальовану світлицю та мальовану світлицю з альковом у монастирському архітектурному ансамблі<sup>8</sup>, що є досить рідкісним прикладом для мурованих монастирських споруд. Оскільки за описом 1570 року монастирська церква ще була дерев'яною, ансамбль будівель та його оздоблення створені після зазначеного року й належать до доробку власне цього періоду. Ці відомості поки є також поодиноким прикладом відповідного часу з теренів Волині.

Такі скромні джерельні матеріали лише останнім часом було поповнено

Нового Завіту <sup>11</sup>. Таким чином, укладена програма відходить від історичних схем оздоблення в релігійному мистецтві православного світу та вказує на латинські орієнтири. Аналогічну тенденцію ілюструють і втрачені розписи 1620 року маляра польського походження Войцеха Лежайського в церкві Святих Кузьми і Дем'яна в с. Старе Село поблизу Любачева (Польща) <sup>12</sup>. Обидва приклади засвідчують, що для відповідних територій звернення до доробку майстрів латинського культурного кола вже на початку XVII ст. стало звичним явищем, що, зрештою, доводять і пізніші ікони з південно-західних теренів історичної Перемишльської єпархії та Холмсько-Белзької єпархії на східних теренах нинішньої Польщі.

До ранніх прикладів монументального малярства дерев'яних церков належить також композиція “Страсті” на східній стіні нави над вирізом до вітвара у церкві Собору архангела Михаїла у с. Воля-Висоцька поблизу Жовкви <sup>13</sup>. Згідно з фундаційним написом, композиція виконана 1611 року на кошти сільського мельника. Збережена дата вказує на ранній вияв однієї з важливих тенденцій тогочасної релігійної культури, пов'язаної зі своєрідним акцентуванням теми Страстей. Її відображенням є також вміщення страсного циклу та надання відповідного значення пророчому ряду в завершенні ансамблю ікон передвітарної огорожі львівської П'ятницької церкви <sup>14</sup>. Такий уклад у свою чергу засвідчує якнайтісніший взаємозв'язок ансамблів монументального та станкового малярства, у якому переконуює насамперед аналіз оздоблення найдавніших мальованих дерев'яних церков та ікон з їхніх інтер'єрів. Зрештою, зазначене акцентування теми Страстей притаманне не лише тогочасному українському мистецтву – воно також виразно помітне на медальйонах пророків над вікнами нижнього ярусу фасаду львівської каплиці Бомінів на давньому цвинтарі кафедрального костелу. Уміщення розписів на східній стіні нави над намісним рядом так само виявляється ширшою тенденцією релігійної мистецької культури, оскільки до тих же моделей відкликаються й пізніші сцени страстей апостолів Юрїївської церкви в Дрогобичі.

Порівняно скромними є також відомості щодо історії монументального малярства західноєвропейської традиції в Україні. Вони стосуються насамперед малювання костелів. У 1574–1575 роках осілий на той час у Самборі представник знаної львівської малярської родини Якуб Лещинський малював місцевий парафіяльний костел <sup>15</sup>. Мабуть, саме він близько 1583 року працював у костелі Святого Мартина у Фельштині <sup>16</sup>. Знищене під час Першої світової війни склепіння тут було прикрашене скромним орнаментальним оздобленням, з портретом фундатора С. Гербурта. Над входом до південної каплиці ще донедавна зберігалася композиція “Розп'яття з пристоячими”.



**“Жертвоприношення Авраама” із церкви Апостола Якова в с. Поворозник (Польща). 1607. Світлина Я. Гемзи**

Монументальне малярство побутувало й у вірменському середовищі. Львівський маляр вірменського походження Павло Богуш наприкінці XVI ст. виконав малярський цикл “з євангельськими історіями” у Вірменському соборі<sup>17</sup>. Вірменський майстер, звичайно, не спеціалізувався на монументальному малярстві<sup>18</sup>, тож робота в соборі – рідкісний епізод у його професійній практиці.

Побутування світського монументального малярства від другої половини XVI – початку XVII ст. нині підтверджують лише документальні матеріали. Вони стосуються як резиденцій знаті, так і міщанського середовища та дають змогу насамперед ствердити продовження відповідного напрямку традиції на зазначеному рівні. Природно, що об'єктами такого оздоблення найчастіше були парадні приміщення замків. З 1588 року походить нотатка про малювання одного з приміщень дерев'яного замку в Стрию на Львівщині<sup>19</sup>, що продовжує традицію, раніше зафіксовану в Медиці. Цілком винятковим для епохи був відомий за доволі докладним описом великий фресковий цикл історично-алегоричної тематики, що нав'язував до внутрішньополітичної боротьби в Польщі на початку XVII ст., виконаний між 1606–1613 роками в Добромільському замку<sup>20</sup>. Це, зрештою, єдиний малярський ансамбль, докладний опис якого дійшов до нашого часу. Його станковою версією, очевидно, є велика композиція “Рокош 1606 рік” з давніх збірок замку Мнішків у с. Ляшки Муровані (НМІУ)<sup>21</sup>. Як винятковий факт слід пригадати укладений 1610 року контракт маляра французького походження Жана Шенса, який працював у Львові в 1590-х роках, з белзьким підкоморієм Яном Ліпським на малювання його дворів у Ліпську та Красноброді (нині територія Польщі)<sup>22</sup>. Майстер помер 1612 року на роботах у Ліпську<sup>23</sup>.

Світське монументальне малярство розвивалося й у міщанському середовищі. Зокрема, архівні матеріали вказують на оздоблення кам'яниць львівських вірмен Симона Грегоровича, де 1601 року працював маляр Василь, та Богдана Доноваковича (перед 1614 р.)<sup>24</sup>. Докладніших відомостей про них немає, проте, судячи зі знаної практики на території Польщі та пізнішої львівської, тут, мабуть, побутувала насамперед декоративна орнаментика, можливе також залучення релігійних сюжетів.

Аналіз незначних відомостей щодо історії монументального малярства другої половини XVI – початку XVII ст. вказує насамперед, що, відповідно до загального клімату епохи, традиція переживала глибокі внутрішні зміни, визначені широким процесом еволюції мистецької культури. В українському малярстві вони виявились у відході від притаманної попередній добі системи оздоблення інтер'єрів мурованих храмів. Її місце посіла система оздоблення дерев'яних церков. На окраїнах української етнічної території його творцями ставали також провінційні майстри латинського культурного кола, що так само попереджувало ширші тенденції еволюції культурного процесу у відповідному середовищі. Лише цей напрям монументальної традиції відомий нині за автентичними пам'ятками. Тут лише розбудована актуальна програма оздоблення парадних зал Добромільського замку, що засвідчує нові тенденції, утім сконцентровані насамперед у тематичній площині.

Попри незначну кількість відомостей про монументальне малярство зламу століть та його, вочевидь, скромне місце у тогочасній мистецькій традиції, воно існувало не лише як окремий самостійний напрям розвитку мистецької культури. Поодинокі пам'ятки та зібрані документальні перекази переконують, що еволюція монументального малярства проходила в загальному контексті змін, характерних для тієї переломної епохи. Відповідний напрям мистецької творчості по-своєму не лише реагував на її найважливіші тенденції, а й впливав на подальші шляхи розвитку.

## СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС

### ІКОНОПИС

Обставини в Центральній і Східній Європі в XVI ст. склалися не на користь України. Золота Орда розпалася й згинула. Начебто зникла страшна і темна сила, яка знищила Київську Русь. Але кілька століть бездержавного життя зробили свою руйнівну справу. Захищені колись Руссю-Україною від навали азійських племен західні сусіди України всі ці роки втішалися мирним життям, а тепер, коли спільний ворог ослаб, почали недобрим оком позирати на Україну і зрештою взялися роздирати її на шматки. Кримське ханство разом із Туреччиною загрожувало з півдня. Угорщина панувала над українським Закарпаттям і вже будувала плани просування до Прикарпаття. Польське королівство посилювало свої впливи на Холмщині, Підляшші, Волині й Галичині. А Литовське князівство майже слідом за монголами встановило свій протекторат над Північною Україною. Та найбільші зазіхання щодо України були в Московського князівства, яке саме в XVI ст., за Івана IV Грозного, стає царством і починає виношувати ідею майбутньої деспотично-кріпосницької імперії за гіршим зразком занепакої Візантійської – третього Риму. Жодного доброго сусіда не було в Україні ні на суходолі, ні на морі; з усіх чотирьох сторін світу тяглися до багатой, але знекровленої тяжкою борнею української землі руки чужинців.

Якщо Іспанія, Португалія, Франція, Англія шукали собі колоній за морями, розвивали мореплавство, то деспотичні монархії Сходу, перебуваючи далеко від морів, намагалися загарбати собі колонії поряд, біля своїх суходільних кордонів. Одначе за віки життя в ярмі Золотої Орди українці дечому навчилися. Один із таких уроків – будь-що організувати самооборону, аби вижити. Тому наприкінці XV й на початку XVI ст. в нижній течії Дніпра, за кам'янистими кряжами-порогами, де ріка утворювала каскад водоспадів, молоді чоловіки з різних земель України сформували військову організацію козаків – Запорізьку Січ. Її основною місією було боронити Україну з найнебезпечнішого боку – південного, – звідки здійснювалося особливо агресивне проникнення ісламського світу – Оттоманської імперії та Кримського ханства<sup>1</sup>. Це ханство виникло в 40-х роках XV ст. з решток татарських племен, які прикочували в Україну в складі військ монгольської Золотої Орди. Після її розпаду татари утворили на Кримському півострові своє ханство, яке чинило численні напади на Україну з метою пограбування і поневолення молоді для продажу в рабство на ринках Сходу. Потрапивши у васальну залежність від турків, татари Криму стали знаряддям загарбницької політики турецьких султанів, що прагнули дестабілізувати Європу й поступово завоювати її. Першою жертвою мала стати Україна. Тому самооборонна Запорізька Січ українських козаків була на перешкоді цим планам.

Надалі українське козацтво відіграло вирішальну роль у захисті України на Заході, Сході й Півночі. Створення українським народом кількісно невеликої, але ефективної і маневреної військової організації в нижній течії Дніпра сприяло піднесенню духу й національної свідомості серед широкого загалу, налагодженню господарського життя й розвитку культури.

Відчуття захищеності, зменшення страху за життя й волю розкувало творчі сили народу. У характері українців завжди був особливий потяг до зображальних мистецтв і до музики, тому при настанні хоча б елементарних умов життя й безпеки образотворчість і пісня перебували на піднесенні; причому типовий шлях такого піднесення – від народного мистецтва до професійного<sup>2</sup>. Більшість творчих починань і нових пошуків зароджувалася в народі на рівні фольклору, а потім уже (або паралельно) ці починання й пошуки ставали набутком мистців-професіоналів. Завдяки деякому поліпшенню політико-економічного та військового становища України в XVI ст. відбувається значне піднесення народного мистецтва й відповідно – збільшується його вплив на професійне. Подібного не було ні за часів Київської Русі, ні в добу пізнього середньовіччя.

Так, мистецтво ікони виходить у XVI ст. за межі монастирського середовища, де процес її створення – від стругання кипарисових чи липових дощок до нанесення останніх пробілів на шар фарби – нагадував містерію з численними благословіннями, відправами, молитвами і співами. Народні малярі, хоч і самі молилися перед початком роботи, спростили духовний супровід своєї праці. Вони малювали ікони переважно для домашніх вівтарів – причілкових кутків або спеціальних полиць, відведених для зберігання ікон. Народна ікона з її простим і наївним уявленням про зовнішність святих<sup>3</sup> вельми вплинула на подальший розвиток професійного ікономалювання в Україні, пришвидшила процес іконографічної українізації, відходу від візантійської іконографії і стилістики.

Якщо до монгольської навали в середині XIII ст. українське образотворче мистецтво, особливо ікона й мозаїка (меншою мірою фреска), перебувало під впливом візантійського мистецтва, то ситуація в пізніші століття помітно міняється. Річ у тім, що після доби іконоборства у Візантії (726–843), врахувавши прикрі недоліки попереднього періоду творення й використання ікон (надмір символів, розмальовування іконами одягу, додавання фарб з ікон у причастя тощо), візантійська церква провела кардинальні реформи в ікономалярстві. Починаючи від константинопольських патріархів Ігнатія й Фотія і при сприянні імператорів династії Македонців – Василя I, Лева Мудрого, Константина Багрянородного та інших, – був запроваджений канон ікон: в іконографії (зображення тільки вибраних Церквою святих), іконології (неодмінний зв'язок священних образів зі змістом Священного Писання і Священного Передання), стилістиці (ікона має докорінно відрізнитися від портретів світських людей) і техніці малярства (використовувати в малярстві тільки благородні матеріали природного походження).

Русь-Україна разом із християнською вірою прийняла цю візантійську концепцію істинно духовної ікони. Тому в українському ікономалярстві перших віків християнства (до речі, і в наступних також) не було жодних єретичних відхилень в іконах, і могли з'явитися на київських теренах такі потужні й геніальні майстри ікони, як Алімпій і Григорій Іконописці.

Розквіт візантійського й українського ікономалювання припадає, якщо говорити про візантійський стиль, на епоху династій Комнінів (1057–1185) і Палеологів (1261–1453). Це у Візантії. У нас же цей розквіт обмежується XIII ст. – навала з Азії його значно обмежує, але, звичайно, не припиняє. Уже під владою чужинців українські майстри розвивають передренесансні стильові риси в іконах на військово-героїчні теми (образи Юрія Змієборця, Дмитра Солунського, інших персонажів святих героїчного характеру). Майже синхронно з проторенесансним малярством Італії, репрезентованим творчістю Чимабуе, Джотто, Кавалліні, Фра Анжеліко, у нас намічається власна “проторенесансна” тенденція в сакральному мистецтві, яку умовно називають “українською реплікою візантійсько-палеологівського стилю”. Це була дуже обнадійлива тенденція в мистецтві, традиційно зорієнтована на Візантію. Однак унаслідок хрестових походів західних християн на Схід (особливо руйнівного для Візантії Чет-



вертого Хрестового походу 1204 року) греки так зненавиділи Захід, що відкинули всю західну християнську культуру, у тому числі проторенесансний і ренесансний стилі малярства. Візантійці вихолостили “палеологівський стиль” з його гармонією, ясністю, запровадивши в ікономалярстві так звану “візантійську темін”, різні деформації. Ідейною основою візантійської ікони стає в останній період існування Візантійської держави (XIV–XV) так званий ісихазм, піднесений до рівня богословської доктрини Григорієм Паламою, Миколаєм Кавасилою та їхніми учнями.

Це вчення і його мистецтво абсолютно суперечило ментальності українців. Воно йшло всупереч гуманним тенденціям нашого суспільства, західним впливам та й самому розвитку попереднього візантійського сакрального мистецтва комнинського і раннього палеологівського стилів.

З XV ст. в українському мистецтві, насамперед в іконопису, починається прощання з візантинізмом як таким. 1453 року перестає існувати сама Візантійська держава – її вплив на країни “візантійського кола” зводиться нанівець. Київський митрополичий престол уже не посідають візантійські греки, а переважно українці чи вихідці зі слов'янських країн Балканського півострова (наприклад, Кипріяни та Григорій Цамблаки). Утім, Московське князівство, не маючи своєї оригінальної школи ікон, все ще взорувалося на візантійців – там було чимало діячів Церкви, мистців на прізвище “Грек”. І в Україні місцеві москвофіли і грекофіли не хотіли розлучатися з візантинізмом. Але їх завжди було небагато. На межі XV–XVI ст. українці виробляють власну іконографію священного образу, зорієнтовану на ренесансне, а не на візантійське мистецтво. Український ренесанс глибоко своєрідний, не схожий на італійський, французький чи німецький: це ренесанс із глибоким духовним корінням, із наявністю незамулених основ візантинізму.

Ця обставина викликала пізніше серед шанувальників ікон і мистецтвознавців різні контраверсії: прихильники візантинізму нарікали на те, що стилі ренесансу й бароко, прийняті українськими малярами XVI–XVIII ст., знищили ікону як високодуховне мистецтво Церкви; їхні опоненти, навпаки, доводили, що саме ренесансна й барокова ікона цих трьох століть найповніше виразила саму суть української духовності в мистецтві, що ікони цієї доби є унікальним внеском України у світове християнське мистецтво. Мабуть, другий погляд ближчий до істини, бо навіть у межах нових стилів, прямо протилежних візантинізові, українська ікона ніколи не поривала зі східнохристиянською філософією ікони.

Щоправда, до ікономалювання було внесено деякі зміни. Майстри відмовилися від засобів, які робили ікону надто абстрактною, важкою для сприймання. Вони й у попередні віки не приймали зворотної перспективи, а тепер про неї не могло бути й мови. Так само українська ікона ніколи не була цілком площинною, проте глибина простору позначалася дуже мало. Тепер, починаючи з XVI ст., третій вимір – глибокий – використовується без усяких застережень: поряд з іконами із плоским тлом (золотим, тисненим, орнаментованим) з'являються ікони з пейзажним тлом, із далекою плановою або лінійною перспективою. Близьке зображали більшим, далеким – меншим, найдаліше – зовсім маленьким. Цим українська ікона XVI–XVIII ст. наближалася до картини. Наші майстри стали на позицію, що небесний простір святих і земний простір грішних – тотожні, хоч наповнення цих двох просторів різне, як це яскраво описано у видінні майбутнього райського світу – нового Єрусалима, нового неба й нової землі: “А місто чотирикутне, а довжина його така, як і ширина. І він зміряв місто тростиною на двадцять тисяч стадій; довжина, і ширина, і вишина його рівні. І місто не має потреби ні в сонці, ні в місяці, щоб у ньому світили, – слава бо Божа його освітила, а світильник для нього – Агнець. І народи ходитимуть у світлі його, а земні царі принесуть свою славу до нього. А брами його зачиняться не будуть удень, бо там ночі не буде. І принесуть до нього славу й честь народів. І не ввійде до нього ніщо нечисте, ані той, хто чинить гидоту й неправду, але тільки



**“Христос у славі”. Перша половина XVI ст. Дошка, левкас, темпера, позолота. Музей Волинської ікони**

ті, хто записаний у книзі життя Агнца” (Об’явлення святого Іоанна Богослова, 21:16, 23–27).

Отже, з богословсько-есхатологічного погляду тривимірна ікона, якої трималися українські майстри, набагато повніше узгоджена з євангельським ученням, ніж ікона площинна, двовимірна. Формальна схожість із картиною не секуляризує ікони, не робить її різновидом світського мистецтва. Простір в іконі зображується не так, як на реалістичній картині: він ідеальний, райський, небесний. Навіть коли деякі речі взяті з реального середовища, вони розцінюються в контексті небесного. Тло ікон часом мало різний характер: частина його була плоска, золочена, із тисненим орнаментом, а частина – пейзажна. Повністю пейзажне тло використовувалося в тих іконах, що відображали земне життя Ісуса Христа, Діви Марії чи святих. Малярі тоді намагалися показати Палестину чи Грецію так, як ці країни їм уявлялися, тобто найчастіше ідеалізованими. У натуралізацію іконного тла українські малярі внесли безліч цікавих деталей. Вони наблизили середовище, у якому жили Господь, Діва Марія зі святим Йосипом, апостоли та євангелісти, до природи рідного краю. У ренесансних українських іконах XVI ст. гори, будівлі, дерева, кущі, трава ще умовні, схожі на макети, на декоративні кубики, наприклад, гори – у вигляді видовжених

коробів або лижв. Та поступово, коли майстри вже прийняли стиль бароко (XVII–XVIII), вони позбавили доквілля колишньої умовності, натуралізували його. Пейзажне тло на іконах житійного характеру дедалі більше нагадувало природу України, а будівлі – архітектуру її міст.

Чи означало все це залежність ікони від світського мистецтва, від пейзажу, портрета, побутової картини? У період середньовіччя засоби малювання ікони домінували над усім мистецтвом. У дусі ікон малювали мініатюрні ілюстрації в рукописних пергаментних книгах, фрески та мозаїки на стінах. Тепер же, з XVI ст., все змінилося, і жанри світського образотворчого мистецтва “позичали” іконі свої власні мистецькі засоби. Мусимо сказати, що таке мало статися, бо зміни в малюванні зовнішності святих запрограмували й зміни в зображенні доквілля. Якщо вже ліквідувати перегородки між світом реального й позареального, то ліквідувати треба було на всіх рівнях, а не лише на рівні іконографії. Це було не тільки вивільнене від догм ренесансне малярство, а й ренесансне мислення, новий підхід до першообразів християнської релігії<sup>4</sup>.

Естетичні уявлення середньовіччя ґрунтувалися на тому, що земне й небесне ні в чому не схожі між собою. У середовищі вічного буття святих угодників усе не таке,

як на землі, – душі воскреслих, довкілля, предмети, простір і час. Усе це малювалося в уяві, мов уві сні. Як воно виглядає насправді, ніхто з живих не бачив і побачити не може. Водночас людська свідомість не може відірватися від образу того довкілля, серед якого ми живемо. Отже, творити в іконі інший світ означало ґрунтовно деформувати світ видимий, надати йому сенсу перетвореного, що й чинили візантійці на підставі канону ікон IX–X ст. Не слід забувати при цьому, що аскетична філософія середньовіччя як на Сході, так і на Заході будувалася на певному нехтуванні, зневажанні, а в окремих монаших орденах римо-католицької церкви навіть на презирстві до земного життя.

Епоха Відродження суттєво змінила ставлення до земного й небесного, до святого й несвятого, до відношень між ними. Віруючі люди мовби наново відкрили, що світ реалій непоганий, навіть прекрасний; він є творінням Божим, лише зіпсованим гріхом. Західне мистецтво цілком прийняло цю ідеологію, але східне мистецтво поставилося до неї застережливо. Тільки Україна й Білорусь у Східній Європі та Сербія на Балканах опинилися у сфері культури епохи Відродження. Інші православні країни поставилися до ідеології та філософії відродження вороже, або, в кращому разі, – байдуже. Православна еліта України пішла у своїх симпатіях до Заходу і його нової культури, вивільненої від середньовічного аскетизму, аж так далеко, що відновила давно втрачену єдність із центром світового католицизму – Ватиканом. Це сприяло тіснішим зв'язкам української культури з культурою Італії, Польщі, Франції. Але поспішність унії, невідповідність до неї людей у різних землях України мали й негативні наслідки, зокрема в політичному й церковному житті<sup>5</sup>. Утім, у мистецькій царині зв'язки із Заходом виявилися плідними як для тих ікономалярських шкіл, де було запроваджено унію, так і для тих, хто унії не прийняв. Берестейська унія 1596 року розколола українське суспільство, але не розколола українського мистецтва, у тому числі й ікономалювання<sup>6</sup>.

Майстри ікони позбулися абстрактності іконних образів, наділяючи святих характерною зовнішністю й рисами глибокого психологізму. Ікона ніби стала “співпереживати” з глядачем. Святість не трактується як щось позаземне, вона має місце в реальному світі, доступному органам сприйняття. Нова філософія ікони впливала із засад Біблії про досконале творення Богом неба, землі й людини: “І побачив Бог усе, що вчинив. І ото – вельми добре воно” (Буття, 1:31).

У ренесансній іконі триває подальша орієнтація малярів на український типаж обличчя. Раніші спроби в цьому напрямі були тільки тенденцією, яка виявлялася нечасто й обережно: візантинізм не давав утвердитися їй у ширших масштабах і стати явищем. Тепер українізація ликів стає визнаним правилом, і жоден єпископ не ставить це під сумнів<sup>7</sup>. Мало того, запровадження нової іконографії чинилося на такому високому професійному рівні, що проти нової української ікони не могли заперечувати навіть високі ієрархи старих східних патріархатів, які дедалі частіше навідувалися в Україну, а деяким священнослужителям навіть бракувало слів для вихваляння майстерності та краси ікон. Білий колір шкіри, зменшений розріз очей, помірні вуста, рум'яні щоки – такий лик на іконі сприймається як норма. Проте зміни щодо гармонізації іконного малювання на основі ренесансного стилю зовсім не свідчили про відмову від візантійської основи іконографії як такої. Опрацьовані в IX–X ст. композиційні принципи залишилися непорушними. Розкладка кольорів зберегла свій традиційний символічний зміст: золото означало світло Божого царства; червоний одяг – належність святого до царства вибраних праведників; блакитне й зелене – це кольори земного життя; біле – колір чистоти й шляхетності тощо. Католицький світ дотримувався іншої символіки; регламентація використання кольорів не була в латинській церкві такою сталою й точною, як у мистецтві православних.

Українське малярство дало унікальний варіант єднання традиційної східної ікони з новою гармонізацією форм, кольорів, простору та часу. Збереглися традиційні



“Хрещення”. Середина XVI ст. Галичина. Дошка, левкас, темпера, сріблення. Національний художній музей України. Київ

пози “непорушного стояння” святих, але самі постаті набули легкості й піднесеності. Ренесансна ікона втрачає колишній монументалізм, однак набуває чудової ритміки форм та ліній. Колишня асиметрична рівновага тепер змінюється на симетричну побудову зображення, на пропорції, злагодженість частини й цілого. Деформації середньовічної ікони в добу поширення ренесансного стилю зовсім неприйнятні. Кольори вже не такі насичені, а наче світлішають; менше брунатного, коричневого й темно-христого, зате більше яскравих, прозорих і ясних кольорів.

Та чи не найважливішим свідченням утвердження стилю ренесансу в іконі став її незнаний досі декоративний лад. Орнаментів – і взагалі декоративних прикрас – на середньовічних іконах мало. Дошки не вставляли в рами, не було жодних окладів, “риз”, кіотів, до яких можна було б застосувати ті чи інші декоративні оздобы. Сама ікона з її кольорами, пробілами, плавними лініями утворювала своєрідну декоративну цілість; додаткові, супровідні та обрамлювальні візерунки не використовувалися. Щодо цього ікона середньовіччя була повною протилежністю книжковій мініатюрі, яка стала справжнім “царством” плетінчастих чи тератологічних (побудованих на застосуванні зображень тварин і птахів) орнаментів. Тоді погляд на ікону виключав прояв усякого відчуття замилювання, насолоди, бо філософія суворої аскези трактувала подібні відчуття як упадання “в прелесть”, що вважалося гріхом.

Нова епоха дещо відійшла від цих твердих дисциплінарних правил. Можна сказати, що на зміну естетиці суворих обмежень прийшла естетика лагідності, а на зміну філософії доктрин – філософія серця. Відродження в царині християнської релігії не означало заміну обов’язку щодо виконання Божих заповідей ліберальними правилами поведінки. Ні, правда Божа зосталася та сама. Але людина знайшла в ній щось суттєвіше, вона мовби заслужила більшої довіри до себе у своїй віроповідній поведінці. Ікона, отже, повинна не тільки навіювати пересторогу, заохоту до молитви, а й любов до прекрасного.

Усе в іконі обґрунтоване Богословією, й усе символічне. Орнамент мав як слугувати прикрасою, так і підтверджувати ту ідею, якою пройнятий образ святої людини. Тому вибір мотивів для орнаментів ікон був ретельний. Майже всі геометричні форми, що з XVI ст. почали застосовувати на тисненому золоченому тлі ікон, символізували вічність, безперервний час. Геометрія як мотив іконних орнаментів натякала на вічність часу та простору. Іншу символіку мали рослинні мотиви в тисненому тлі. Тут їх вибір також був ретельно продуманий, але кожний рослинний мотив мав багато варіантів: виноградна лоза, листки аканта й дуба, різні квіти й плоди, зрідка – пальма. Що вони означали? Перелік тлумачень досить промовистий. Деякі склалися ще в античну добу, а в християнську еру набули нового змісту: виноград – це євхаристична жертва Христа; невибагливі й стійкі акант і дуб – це непереможність та сила християнських переконань; квітування рослин – вияв любові Господа до людей і взаємна любов людей до Бога; пальма – символ слави небесної; різні плоди – це добрі діла, “овочі віри”, благодійна діяльність дітей Божих, що поборили пристрасті, егоїзм і гріх у собі.

Поряд з орнаментативною тла до композиції ікон вводяться додаткові декоративні мотиви. Мафорій та убрус Діви Марії (компоненти її одягу) прикрашаються різними візерунками, гідними Цариці небесної. Одяг святих мучеників – це не грубі рубища, у яких вони приймали смерть, а коштовні ризи, шиті золотом, лискучі, як шовк і парча. Інакше кажучи, ікона стилю ренесансу підкреслює в мучениках не їхній земний одяг, а райські строї, блаженство на тому світі за перенесені тут страждання. Такі переміщення змістових акцентів зумовили пошук ікономалярами нової доби не тільки просвітлених, радісних ликів святих, а й пишної декоративної ноші, у яку вони зодягнені як такі, що вірою перемогли смерть.

Що ж до масштабів використання декоративних елементів, то між ренесансною іконою XVI й початку XVII ст. та бароковою іконою XVII–XVIII ст. є суттєва різ-

ниці. В українському ренесансному мистецтві декоративність не була надмірною й пишною. Прикраси служили переважно для підкреслення гармонії, дзеркальної симетрії. Коли це були рослинні мотиви, то лише як тоненькі пагінці, вусики, вазони, які рівненько й точно стелилися по обидва боки центральної осі композиції. Товстих й масивних гілок тоді не зображали; пишні квіти були великою рідкістю, хіба лише на окремих мініатюрах, як у рукописному Пересопницькому євангелії 1556–1561 років. Навіть заставки, кінцівки й заголовні літери (буквиці) у львівських та острозьких першодруках останньої чверті XVI ст. зберігають вишукану, делікатну декоративність, спрямовану на відчуття й виховання гармонії в усьому.

Декорування одягу на святих виконувалося тонкими, наче графічними лініями та смужками з винятковою увагою до вимальовування деталей. На одній із галицьких ікон початку XVI ст., що походить із с. Корчина Львівської області, двоє святих – Юрій і Параскева (чи Петка) П'ятниця – одягнені в найкраще вбрання: Юрій – у лицарських обладунках, Параскева – у червоному мафорії поверх блакитно-зеленого хітона, тобто в строях заможної патриціанки. Компоненти одягу обох святих майстерно прикрашаються тонкими орнаментами, яких порівняно небагато, а втім, вони створюють певний гармонійний декоративний лад. Важливу стильову роль відігравала графіка літер, що ними робили написи імен святих. На згаданій іконі Юрія та Параскеви це готичні літери, однак суголосні ренесансному характерові оздоб. На інших іконах літери кириличної абетки стилізовані в дусі ренесансу й вималювані дуже ретельно; написам відводиться дедалі більша декоративна роль.

Ще однією особливістю українських ренесансних ікон була ясно виражена дія,

**“Апостоли Іоанн Богослов та Петро”. Друга половина XVII ст. Галичина. Дошка, левкас, темпера, ритування, сріблення. Національний художній музей України. Київ**



яка підвищила значення сюжетного розвитку зображених сцен і сприяла багатоперсонажності. Особливо це стосується святкових ікон в іконостасах, які “обростали” різними оповідними деталями, що відповідали євангельським текстам чи оповідам життійної літератури. У суто мистецькому плані багатоперсонажна, подієва, з численними сюжетними нюансами ікона сприяла розвитку ілюстративності в сакральному мистецтві. Оскільки ікона лишається провідним жанром в образотворчому мистецтві, ми бачимо її вплив на книжкову мініатюру й гравюру, де започатковуються ті самі процеси вираженої сюжетності, ілюстративності і, як наслідок, – динамічності й декоративності зображень.

Навіть однопersonажні образи святих на іконах репрезентуються мистцями в ключі подовженої в часі розповіді. Крім того, що бічні сценки на берегах ікон несли в собі сенс цілих повістей про святого чи святу (ця традиція перейшла ще з середньовічних ікон), у трактуванні й самої постаті з'являються додаткові деталі: атрибути мучеництва в руках мучеників, гіл-

ки пальми або лавра, інші предмети. Ця атрибутна множинність в іконі, мабуть, була започаткована в народному ікономалюванні. Недарма найкраще деталізовані ікони виявлено там, де особливого розквіту досягло народне ікономалювання – це Західна Волинь (Холмщина, Підляшшя, Лемківщина), підгірські й гірські райони Галичини та Закарпаття. Тут такі сцени, як Різдво Марії, Благовіщення, Стрітіння, Обрізання, Втеча до Єгипту, Вїзд до Єрусалима, Страшний Суд та інші, повняться безліччю побутових деталей, узятих з українського життя і пристосованих до ікономалярського стилю. Народні малярі, з яких часом виходили й добрі професіонали, старалися своїми побутовізмами в іконі не “приземлювати” самого святочного, духовного, іконного духу, зберігати врочистість, літургійність образу, дотримуватися суто іконної символічної розкладки кольорів та особливої форми.

Одиночні образи ікони зберегли давно ієратичність: святий мав стояти або сидіти поважно, гідно й непорушно. Раніше ці пози були виграшними для налагодження “мовчазного діалогу” між святими й віруючими, які довгим молитовним спогляданням зображеного так святого проймалися особливим духом, страхом Божим, тамували в собі пристрасті, засуджували свої гріхи. Ієратична ікона відіграла дуже важливу духовну роль у давні часи. Тому від неї не відмовилися і в епоху поширення ренесансного стилю: пильний погляд очей, благословляючий жест руки благотворно впливали на психіку людини, спонукаючи до зречення поганих намірів, думок та справ. Проте доба Ренесансу й тут внесла свої певні, так звані наративні нюанси, тобто розповідні елементи, які виявилися тонко, ненав’язливо. Це міг бути легкий нахил голови, як буває, коли одна людина уважно слухає іншу; це благословіння не пучками пальців, а піднятими долонями, наче знаком здобутої перемоги (Борис і Гліб останньої чверті XVI ст. з церкви Святого Духа в с. Потелич біля Дрогобича); це й особливий погляд, що нібито звертає увагу глядача на якийсь важливий предмет чи подію.

Яскравим вираженням активізації образів одиночних святих стало пожвавлення ієратичності як такої, відтворення діянь. Тут маємо приклади зображення мучеників вояцького кола, зокрема святих Юрія, Дмитра, Івана, яких показували у військових обладунках чи під час виконання певних дій. Характерним змалюванням одиночного святого в дії є образ Микити, який карає залізним ланцюгом біса, схопивши його за чуба (ікона першої половини XVI ст. із с. Ільник Львівської області).

Варто зазначити, що зображення дії як в одиночних, так і в багатофігурних іконах ніколи не порушувало гармонійності композиції, врівноваженого ладу й ритму форм та площин. Ретельно було витримано центричність побудови, симетричне розміщення форм, площин чи ліній. Це свідчить про те, як глибоко засвоїли майстри української ікони принципи ренесансного стилю стосовно малярства взагалі й ікони зокрема.

На зламі XVI і XVII ст. намічаються ознаки вичерпування всіх цих цікавих виявів ренесансного стилю. Сплав візантійської ортодоксії з ренесансною гармонійністю дав на українському мистецькому ґрунті цілком оригінальні зразки, позбавлені стильового еkleктизму, як звичайно буває, коли різні стилі намагаються поєднати штучно або механічно. Це сталося тому, що малярі ікон вносили зміни дуже поступово, але постійно, уникаючи різких стрибків. Поступовість, поєднана з наполегливістю, є рисою українського національного характеру не тільки в мистецтві, а й у побуті, господарській діяльності й навіть у політиці. Ми бачили, як зміни в іконі почалися ще за часів Алімпія Іконописця й без надмірного радикалізму тривали до XVI ст. Таким був багатоаспектний процес девізантинізації ікони та її українізації. Ікона мовби наповнилася яснішим світлом, оновилася у сфері тлумачення іконографії, ритміки, простору, колориту. Образи засновників християнства промовляли до вірних уже новою мовою, співзвучною часові.

Ренесансний стиль в українському малярстві найповніше розкрився в XVI ст. Судимо про це на підставі вияву в українських іконах основних і дуже виразних

формальних рис, характерних для мистецтва ренесансного стилю скрізь: на Заході й на Сході Європи. Це – прагнення до гармонізації образу, замість давніх деформацій; пильна увага до пропорцій при змалюванні постатей, відмова від їх надмірної видовженості; звернення до засобів симетричної композиції; широке застосування орнаментів суто ренесансних мотивів у тисненому і гравірованому тлі і німбах, у прикрасах на одязі; уведення в композиційну структуру ікон архітектури ренесансного стилю – з мотивами арки, лоджії, колони; ясний колорит із типово ренесансним розподілом кольорів – теплих, нейтральних, холодних; використання в іконах оповідного характеру, зокрема в євангельських та житійних сценах, все більшого числа деталей з українського побуту; наближення зовнішніх рис святих до зовнішності місцевого населення.

Ці формальні риси виявлялися в українських іконах XVI ст. не сукупно, не в усіх школах та осередках малярства й не одночасно. Тільки зіставивши збережені пам'ятки, можна помітити збільшення рис ренесансного стилю, тобто процес оновлення старовинного жанру малярства.

Цікаво також, що відсутність усіх рис ренесансного стилю в одному творі, а наявність лише однієї-двох, породжує певні труднощі з ідентифікацією українських ікон як творів ренесансного стилю. У них збереглося ще дуже багато архаїчних особливостей, тому нові стильові тенденції вловлює не кожне око. На жаль, через невивченість специфіки українських варіантів європейських стилів (ренесансного, барокового, класицистичного тощо) деякі автори називають “козацьким ренесансом” уже суто барокові твори українського мистецтва XVII і XVIII ст., у тому числі й ікони цього періоду, вносячи плутанину до стильової панорами українського малярства, яка насправді є досить чіткою та визначеною в часі. Наприклад, ренесансний стиль характерний переважно в межах XVI ст., але треба навчитися відрізнити його специфічні риси від візантинізму попередніх віків і від бароко наступних XVII–XVIII ст., а також не намагатися оцінювати українську ренесансну ікону XVI ст. міркою західно-європейського ренесансу. З багатьох авторів, які писали про українські ікони XVI ст., можемо назвати лише Віру Свенціцьку (1913–1991), яка, завдяки своїм глибоким знанням та інтуїції, дуже точно визначала стилі в українських іконах, зокрема риси ренесансного стилю<sup>8</sup>.

Землі, заселені українцями, перебували в XVI ст. у складі кількох сусідніх монархій; тому цілком природно, що ікономалювання в різних регіонах розвивалося своїми шляхами. І все ж, попри цю розпорошеність, помічаємо подиву гідну єдність тем і мотивів, спільні принципи храмовлаштування й місця ікон у храмі, загальне спрямування стильової еволюції мистецтва ікони в різних землях України.

Утвердження ренесансного стилю в іконах можна схематично розділити на дві великі територіальні зони: Схід і Захід України. Схід включав чотирикутник: Київщина, Поділля, Слобожанщина, Чернігівщина. Головною школою, що превалювала тут в ікономалюванні, стала київська, а конкретніше – Києво-Печерської лаври. Західний же регіон, будучи строкатішим, теж мав форму чотирикутника: Волинь, Галичина, Закарпаття й Буковина. У ньому не було домінуючої школи, ікони якої слугували б певними ренесансними взірцями, але діяли дуже сильні осередки, вплив котрих виходив далеко за власні межі (оскільки майстрів ікон запрошували у віддалені місцевості).

Про ренесансний стиль в українському малярстві Наддніпрянської та Східної України можемо говорити опосередковано, оскільки пам'яток XVI ст. не збереглося. Це, до речі, одна з найбільших таємниць українського мистецтвознавства: де поділися тисячі українських ікон центральних і східних регіонів тривалого періоду – від XIII до середини XVII ст.? Донедавна так само загадковим було зникнення ікон Київської Русі-України періоду XI–XIII ст. Проте поступово в музеях і монастирях Росії виявили низку старовинних ікон, ідентифікованих як ікони київської школи маляр-



ства доби великих князів<sup>9</sup>. Очевидно, така сама доля спіткала й пізніші ікони Наддніпрянщини та Сходу України. Цей край упродовж пізнього середньовіччя було піддано страшній руйнації й грабункам, аж поки не постала Запорізька Січ як забрало проти наступу східних деспотів на Україну. Крім грабунку й руйнувань храмів того періоду, українське мистецтво нищилося й у наступні епохи. Так, безслідно зникли після приєднання України до Московського царства прекрасні ікони Поділля, Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, про які згадував сирійський архидиякон Павло Алеппський у своїй “Подорожі Антіохійського патріарха Макарія” (середина XVII ст.). Наступне нищення сталося по невдалій спробі гетьмана Івана Мазепи відірвати Україну від Російської імперії, коли знущання сатрапа царя Петра I князя Меншикова над українським народом набуло форм геноциду (Батурицька різня). Тільки деякі ікони, вивезені



“Введення Діви Марії в храм”. Остання чверть XVI ст. Дошка, левкас, темпера, риткування, сріблення

з Центральної і Лівобережної України в Західні землі, репрезентують сьогодні (і то неповно) ренесансну ікону цих регіонів<sup>10</sup>.

Несхожість українських ікон з російськими драгувала не лише імператрицю Катерину II та її урядовців, а й усіх царів XIX ст. Панування РПЦ над Церквою в Україні супроводжувалося постійним вилученням із храмів усього, що нагадувало віруючим про українські релігійні старожитності. Великого удару по своєрідності української ікони завдала реформа ікономалярства в Росії, яку провадили “святейший” синод та Академія мистецтв із Санкт-Петербурга: навіть сільські церкви залишилися без ікон стилів ренесансу й бароко, їх було замінено на російські в дусі академізму. Останнього удару по українських іконах завдали комуністи-більшовики після повалення уряду УНР і встановлення своєї 70-літньої диктатури. У 20–30-х роках XX ст. ікони з храмів, які вони зачиняли й руйнували, було зведено (завдяки тиску науковців та діячів культури) до музеїв і спеціальних сховищ. У Києві, Одесі, Харкові й деяких інших містах дивом збереглися ікони другої половини XVII і XVIII ст. За свідченням відомого іконознавця Павла Жолтовського, давніші ікони, у тому числі ренесансні й барокові ікони XVI й першої половини XVII ст. із Наддніпрянської та Східної

України, зберігалися у сховищах релігійних старожитностей – так званих “древле-хранилищах” – у Житомирі та Харкові. Доступ до них мало обмежене коло осіб, тому ці зібрання не дістали наукового висвітлення й навіть опису, вони загинули в роки Другої світової війни<sup>11</sup>.

Отже, наука про образотворче мистецтво сьогодні позбавлена можливості досліджувати ренесансний стиль в іконах Наддніпрянської та Східної України XVI ст. через умисне знищення пам’яток. Проте опосередковані дані свідчать, що цей стиль розвивався в регіоні й мав свої оригінальні форми. Інші види релігійного мистецтва, тісно пов’язані з ікономалюванням, – золотарство, мистецька емаль, гаптування, різьба й особливо книжкові мініатюри та гравюри – пронизані духом Відродження і мають усі риси, притаманні “стилю українського ренесансу”. Більше того, ці пам’ятки зберігають таку повноту характеристик українського варіанта ренесансного стилю, яку ми не завжди бачимо в західному регіоні України, де пам’ятки ікономалярства XVI ст. збереглися: майстерне володіння формою, тривимірним простором, перевага рослинної орнаментальності над архаїчними орнаментальними мотивами, відчуття гармонійності у пропорціях, кольорах, дотримання дзеркальної симетрії<sup>12</sup>.

Можливо, що Київ і Київщина випереджали інші місцевості України щодо утвердження в образотворчому й декоративному мистецтві ренесансного стилю – в його не запозиченому, а на місці сформованому варіанті. Адже в близьких до ікони мистецтвах Київ із його ремеслами, умільцями та монастирськими майстернями досить швидко прощався з візантійськими формами, які вважалися після падіння Візантії архаїкою, більш орієнтувався на народне мистецтво й тягнувся до спілкування з мистецькими осередками країн Західної Європи. Без розвиненої ренесансної ікони в центрі й на сході України в XVI ст. ніколи не могла б постати та школа ікономалювання першої половини XVII ст., яка так полонила Павла Алеппського під час його подорожі Україною. Він писав про ті ікони не просто як про гарні, а як про най-досконаліші, вдаючися до детальних описів, за якими можна реконструювати їхню довершеність та вишуканість.

Як уже зазначалося, ікономалярські центри західних земель України не так взувалися на якусь певну школу, як на східних землях – на Київ. Тут панувало кілька досить самостійних осередків, між якими були швидше творчі партнерські зв’язки, ніж визнання авторитету одного міста чи однієї майстерні<sup>13</sup>. Львів як колишня столиця Галицько-Волинського князівства притягував обдарованих майстрів краю не лише своєю організацією, корпоративністю мистецького життя, а й якимись особливими новаціями, яких вони не знали в галицькій провінції, а також на Волині, в Підляшші, Закарпатті, Буковині. Але об’єднання мистців більше сприяло впровадженню всього нового в мистецтво, ніж поодинокі праця малярів десь у монастирських келіях. Українські ікономалярі Львова в XVI ст. увійшли до спільного цеху малярів, золотарів та конвісарів, тобто майстрів лиття. У Перемишлі вони також працювали разом із ювелірами та конвісарами. Тому ці два центри вели перед у розвитку ікономалювання в XVI ст. (і наступних) у Галичині й Західній Волині, так званому Підляшші. Саме цехові майстри Львова й Перемишля, працюючи над іконостасами для храмів краю, найактивніше запроваджували риси ренесансного стилю в ікони. Це давалося їм непросто й нелегко, бо не тільки професійне, а й народне ікономалювання Галичини та Перемишльської землі міцно дотримувалося старих традицій, зорієнтованих на візантинізм.

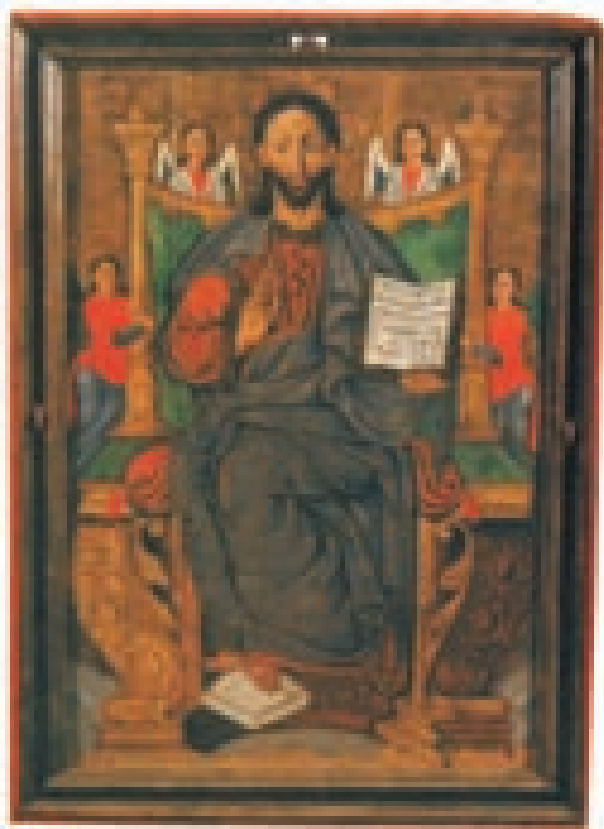
Основним же джерелом ренесансних новацій в іконі були західні впливи. Близькість західних слов’ян – поляків, словаків, чехів, лужицьких сербів – сприяла формуванню особливої манери в малюванні ікон, тому що ця манера не могла створюватися ізольовано від мистецького католицького доквілля, у якому відбувався складний процес переходу від стилю готики до стилю ренесансу. Львів і Перемишль – форпости західних культурних впливів на українські землі; отож і мистецький розвиток був тут різноманітніший, ніж у Центральній Наддніпрянській Україні. В умовах майже цілковитої анонім-

ності ікономалярства дуже важко простежити міграцію майстрів у межах регіону, скажімо, між Галичиною, Волинною і Перемишльським краєм. Однак можна з певністю говорити про те, що львівські майстри несли ідеї та формальні ознаки ренесансної ікони у віддалені райони, а не навпаки. Цьому сприяла й цехова система навчання та праці малярів у Львові, і традиційне тяжіння замовників іконостасів із провінційних єпархій та парафій до давньої столиці Галицько-Волинського князівства.

Безперечно, Львів не міг завантажити працюю всіх малярів, які тут проходили вишкіл у цеху або у приватних майстрів. Архівні джерела XVI ст. свідчать про цілі родини ікономалярів (напевне, позацехових), наприклад, родину Максима Вороб'я (перша половина та середина XVI ст.), з якою були пов'язані малярі Хома, Федько, Іван, Микола, Васько Воробей, чи Васько Максимович, мабуть, син Максима Вороб'я. Ім'я Лавріна Пухала (Лаврентія Пухальського чи Лаврентія Пилиповича) часто трапляється в списках останньої чверті XVI й початку XVII ст. Це був знаменитий майстер. Малярами стали його сини Іван та Олександр, помічники Іван та Андрій, а також слуги Федько та Іван. У Пухала навчався помічник друкаря Івана Федорова – Гринь Іванович із Заблудова й, можливо, мистці з галицької провінції. Бо ж в архівах натрапляємо на імена Василя зі Стрия, Мишка і Федуска із Самбора, Івана з Перемишля, Кузьми з Рогатина<sup>14</sup>.

Однак ці імена майже не фіксуються на іконах – з відомих уже причин анонімності. Зате формальні ознаки львівського осередку малярства можна запримітити в іконах із храмів галицької провінції й навіть далі. Одна з ікон – “Благовіщення” 1579 року – походить із церкви с. Іваничі на Волині й має підпис майстра “Федуска із Самбора”. Цей рідкісний для XVI ст. випадок підписаної ікони може зайвий раз підтвердити факт інфільтрації галицьких ікономалярів поза межі Галичини. Дуже важливим є те, що ікони майстрів цього осередку, хоч би де вони були намальовані, вирізняються спокійним, несуперечливим поєднанням характерних рис давнього візантинізму й нового ренесансу. Так, Федускове “Благовіщення” вражає не тільки тривимірним трактуванням простору, мотивом арки в архітектурі, ренесансним тлумаченням декоративної частини ікони, а й виразною тенденцією малювати лики Богородиці та архангела Гавриїла з рисами людей європейських країн і дуже своєрідним укороченням постатей, що характерно для деяких інших ікон Галичини. Водночас загальна композиція й низка деталей (наприклад, щедре використання лінійних прорисів) закорінена в давньоукраїнській доренесансній традиції ікони.

Галицька й волинська провінції міцно дотримувалися давніх традицій глибокодуховної ікони з характерними деформаціями, щедрими лінійними прорисами тощо. Проте



“Христос Учитель” із Покровської церкви в с. Дорогичі Волинської обл. Перша половина XVII ст. Дошка, левкас, темпера, позолота, ритування. Музей Волинської ікони

майстри Львова і Перемишля, що вже опанували мову ренесансу, несли її в провінцію, збуджуючи цікавість місцевих малярів насамперед декоративним вирішенням традиційних іконних сюжетів. Тиснене тло, орнаментований німб, трактування складок тканин у численних заокругленнях, а не прямовисно, як раніше, – ось що подобалося людям, і що вони хотіли бачити на іконах. Тому часом ці ренесансні за характером візерунки з наївною безпосередністю поєднувалися з провізантійськими умовностями в тлумаченні постатей, пейзажного чи архітектурного тла, наприклад, в іконі “Розп’яття” із с. Вовчого на Львівщині, “Страшному Суді” з с. Багноватого, “Воздвиженні Чесного Хреста” із с. Журавиного, “Воскресінні Лазаря” із с. Поляни.

Як і в кожному структурованому суспільстві, в Україні у XVI ст. молодші й менш досвідчені мистці орієнтувалися на визнаних майстрів. Ікони дуже добре фіксують це взорування на вишкочених ікономалярів. Безперечно, руці першокласного мистця належать ікони із церкви с. Наконечного. Це високопрофесійні твори, намальовані в чистому ренесансному стилі, де кожна деталь промовляє про вишуканість і гармонію. Особливою красою вирізняється ікона з чину Моління “Апостол Петро й Богородиця”, сповнена щирого молитовного настрою, глибокого психологізму. Бездоганні пропорції постатей, суголосність легкого руху Петра й непорушного стояння Марії допомагають усвідомити глибокий драматизм і містичність сцени – мовчазного, духовного, урочистого звернення до Бога. Краса проглядається в кожній рисочці святих ликів, а досконалість – у кожній деталі вбрання. Темно-зелений плащ Петра й золотаво-блакитні тони одягу Богородиці чітко вирізняються на золотому тисненому орнаментом тлі. Ритм ліній доповнюється ритмом площин, грою світлих і темних кольорів, спробою ввести світлотіньові переливи та складки одягу з глибокими тінями. З особливою очевидністю намічається в іконах із Наконечного компроміс архаїчних і нових виражальних засобів: лінійної стилізації й тонових рішень, площинності й осяжності, символічного та безпосереднього трактування дії, умовного й реального, вираження найтонших почуттів. У цьому суцільному іконного православного характеру ренесансного стилю: залишати недоторканою засадничу візантійську містичність, але “одягти” її в нове вбрання, збагатити фізичною красою, гармонізувати відповідно до нового стилю.

Можливо, таке складне завдання міг поставити й вирішити майстер рівня Лавріна Пухала чи когось із його учнів. Інші ж майстри підхоплювали ці знахідки, взорувалися на майстерну роботу. Ми помічаємо подібні деталі в манерах мистців околиць Львова, зокрема Самбірщини й Дрогобиччини – Бусовиська, Вовчого, Мельничого, і навіть розміщених далеко від Галичини – поліської Волині та гірської Буковини – це ікона святого Миколи з Милецького монастиря (на Волині) тощо. І хоч не всі малярі досягали такої повноти рис ренесансного стилю, як майстер ікон із Наконечного, все ж таки помітна належність до однієї школи аж до наслідування манери малювати однаково риси обличчя (ніс без горбочка, але з широкими крилами, очі середнього розміру з білими верхніми повіками й без великих тіней, розвинені повні вуста), волосся сріблясте, без кучерів, але злегка хвилясте, а одяг – не з прямовисними складками, а з такими, що розвіваються, наче людина швидко йде, хоч насправді вона стоїть на місці чи обережно ступає легким кроком, при якому складки одягу так сильно не розходяться (“Страсті Господні” з Трушевич, “Апостоли Лука й Петро” з Рогатина, “Богородиця і Марія Магдалина” з Кам’янки, “Христос Вседержитель” і “Архангел Михаїл із житієм” з Долини тощо).

“Поширення в другій половині XVI ст. на Львівщині, Самбірщині та Дрогобиччині однієї малярської манери, що своїми впливами сягає на південь до Сучави, а на північ до Полісся, наводить на думку, що центр малярської школи все-таки треба шукати у Львові. Там працювало в цей час багато майстрів, а деякі з них, як, наприклад, Лаврін Пилипович, мали великі майстерні з учнями”<sup>15</sup>. Той факт, що прийнятим ренесансним духом ікономалюванням Львова цікавилися навіть на Бу-

ковині, спростовує поширену думку, нібито українська Буковина в царині церковної культури й мистецтва перебувала під впливом Балкан, зокрема волохів і болгар. Справді, болгарська книжкова мініатюра, що досягла свого апогею у так званій Тирновській школі останнього періоду існування самостійної монархічної Болгарії в XIII–XIV ст., мала вагомий стильовий вплив на розвиток ікономалярства в Буковині. Значну роль у затриманні балканських впливів у цьому краї відіграв монастир у Сучаві, де були, можливо, ікономалярська та каліграфічна (для переписування й мистецького оздоблення книг) майстерні. У другій половині XVI ст. у Волощині й Буковині оздоблював мініатюрами книги мандрівний майстер Іван із болгарського міста Кратово<sup>16</sup>, який застосував у своїй творчості засоби своєрідної ювелірної декоративності, характерні для болгарського варіанта відомого палеологівського стилю малювання.

У Сучавському монастирі багато разів було скопійовано Тирновське євангеліє болгарського царя Івана Олександра 1356 року, оздоблено 352 гарними мініатюрами. Із Сучави у XVI–XVII ст. ці копії розповсюджувалися в Україні (вони відомі під назвами Єлисаветградське та Львівське рукописні євангелії<sup>17</sup>), впливаючи на мініатюру й малярство. Мабуть, подібних книжок було більше. “На східному задунайському просторі, у Волощині, протягом XV–XVI ст. болгарська книга була майже виключним представником волосько-молдавського церковного письменства. Доказом цього є 27 рукописів XV ст. і 53 рукописи XVI ст., що вийшли з так званої волосько-болгарської правописно-граматичної школи”<sup>18</sup>. Якщо до цього додати традиційні зв’язки українських мистців із монастирями Афону, з Грецією, Сербією, Болгарією, то матимемо низку причин, чому ікона в Україні зберігала архаїчні візантійські та балканські риси навіть за ясно виражених мистцями симпатій до ренесансових ідей. І тут роль львівського малярського цеху і тамтешніх приватних майстерень малярів важко переоцінити. Якраз у XVI ст. – десь у той самий час, що й київські майстри ікони, – львівські малярі поривають з архаїзмами візантійсько-балканського та новгородсько-московського походження й шукають нових засобів вираження в народному мистецтві своєї країни та в образотворчому мистецтві країн Заходу. Процес відокремлення ікономалювання України від Візантії, який почався ще в XI ст., завершився через 500 років. Майстри повністю звільнилися від чужинського контролю, і лише місцеві єпископи та старші клірики – керівники монастирів і благочинні священники – мали право контролювати й регулювати характер церковного мистецтва в Україні.

Переломність XVI ст. полягає не в тому, що наші майстри позбулися одних впливів, щоб піддатися під інші. Ні, це було повернення до першооснов народної образотворчості з урахуванням шестивікового досвіду життя українців у лоні християнської віри й усвідомленням того, що народ за своєю ментальністю, традиціями, способом життя належав до центрально- і західноєвропейської цивілізації. Тому-то поняття “ренесанс” стосовно українських культурно-мистецьких явищ XVI ст. не є імпортованим терміном (хоч саме слово і є французького походження), а на понятійному рівні точно відповідає характерові й інтенсивності перемін у самій Україні.

Перехід від примусу й страху у творчих справах до більшої свободи вибору (на жаль, не повної свободи) засобів і методів малярства не означав, що Візантія вже не мала впливу в Україні. Наголошуємо на факті врахування шестивікового досвіду життя українців у лоні християнської віри. Подібно до Божественної Літургії святого Іоанна Золотоустого і всіх чинників візантійського обряду іконостас, ікона стали органічними частинами національної релігійної свідомості українців. Про повну відмову від усього візантійського в церковному житті не могло бути й мови. Свобода вибору означала не відмову від спадщини цих шести століть, не заміну її чимось іншим, а добровільне включення в цю спадщину масиву народної культури, яка досі розвивалася дещо осторонь і яку не пропускали в храми.



**“Христос Вседержитель” із Миколаївської церкви в с. Колмів Волинської обл. Перша половина XVII ст. Дошка, левкас, темпера, позолота, риткування. Музей Волинської ікони**

тлом”<sup>19</sup>. Отже, навіть колорит (а часом і насамперед колорит) змінився, відійшов у нюансах від символічної хроматичної системи Псевдо-Діонісія Ареопігита, аби досягти бажаної психологічної дії на віруючу людину, дати їй серцю радісне загальне звучання, тобто те саме, чого домагалося всяке ренесансне мистецтво тієї доби.

Таке продумане й вибіркоче впровадження прикметних рис нового стилю в загально східну систему образних засобів ікони не тільки не зіпсувало містичного характеру ікони, як це часом твердять противники ренесансу, бароко й класицизму в ікономалярстві, а, навпаки, посилило якраз богословські підвалини ікони, не кажучи вже про те, що вони піднесли це мистецтво – в естетичному вимірі – на вищий щабель. Богословія ікони, за вченням східних отців, базується не на вшануванні матеріалу й мистецьких засобів, а на експресії – дії на психіку людини, на ті сфери сприймання, які формують її совість, її духовність. Отже, посилення експресивного ладу ікони, оновлення її виражальних засобів ніяк не могло зашкодити містично-впливовій силі ікони. Україна першою – і станом на XVI ст. єдиною – у всьому тодішньому православному світі прийняла ренесанс як стиль свого церковного мистецтва. І то не лише в ікономалюванні, а й в інших мистецтвах, наприклад, книжковій мініатюрі, як яскравим прикладом чого можуть бути суто ренесансні мініатюри Пересопницького

У формуванні й розвитку ікономалярського стилю українського ренесансу не слід також переоцінювати й західних мистецьких впливів. Хоч наші малярі з великим бажанням їздили вчитися на Захід, нічого звідти не переймалося ними на всі сто відсотків, без всебічного осмислення й вибору того, що найбільше підходить для застосування. Досить порівняти ренесансне костюльне мистецтво католицької Польщі, протестантське мистецтво Німеччини або Нідерландів із ренесансним православним мистецтвом України, аби побачити, що жодних прямих запозичень в останньому нема, – хіба що життєрадісність, загальна гармонійна форма, чистота звучності кольорів. І ще – множення локальних осередків малярства, прагнення мистців у них до змагання за краще, до вияву своєї особистої манери. Це розгалуження й поживлення творчого процесу при одночасній прихильності до ренесансного стилю дало підстави Вірі Свенціцькій написати: “І хоч одній групі творів властиві укороченість постатей, площинне трактування форм, а іншим – витончена стрункість, посилення декоративного елементу, проте всі вони мають спільні риси – світлу дзвінку колірну гаму, піднесено-радісне загальне звучання. Улюбленими кольорами є світло-блакитний, блідий і насичений зелений та цегляно-червоний, що виступають у поєднанні зі сріблястим

евангелія (1556–1561), що походить із Волині. Православні Білорусь і Сербія, які теж прийняли стильовий принцип розвитку свого церковного мистецтва, лише через століття після України (на початку XVII ст.) почали запроваджувати риси ренесансу, а відтак і бароко<sup>20</sup>.

На таке раннє впровадження стилів західного походження в українське церковне мистецтво були свої причини. Попри свою належність до візантійського обряду, Україна не відгороджувалася й від Заходу, а її люди не вбачали загрози в тому, що якісь новації, зароджені в католицьких чи протестантських країнах, проникали у православне церковне мистецтво. Контакти православної України з Ватиканом у середньовіччі ніколи не переривалися й не були ворожими, як це мало місце у випадках з Візантією, а відтак і з Московським царством<sup>21</sup>. Протестантський рух, виникнувши на початку XVI ст. в Німеччині, хоч і не знайшов особливої підтримки у православних владик України, проте й не викликав такої хворобливої реакції, як у римо-католиків на Заході. Навпаки, протестантство сприяло поживаленню культурно-освітнього життя у православній церкві в Україні, знаходило розуміння в колах православних братств, і під кінець XVI ст. православні українці, в їхньому числі й такий захисник православ'я, як князь Костянтин Острозький, приїхали на спільний з'їзд православних та лютеран, кальвіністів, так званих чеських братів до міста Вільна (Вільнюса)<sup>22</sup>.

Окремою сторінкою історії української ренесансної ікони є народна ікона крайніх західних земель – Перемишлянщини й Закарпаття. Ще з часів Київської Русі українське населення цих підгірських і гірських земель, яке називало себе лемками та русинами, глибоко “врізалось” в католицький світ поляків, словаків та угорців. Логічно було б думати, що сторонні релігійно-культурні впливи, аж до асиміляції й окатоличення, тут мали б бути особливо сильними. Проте лемки й русини виявилися наддивовижу стійкими. До того ж відсоток здібних до творчості людей тут дуже високий, тому Лемківщина з центром у Перемишлі і Закарпаття та Східна Словаччина з центрами в Мукачеві, Хусті, Ужгороді й Свиднику відзначаються традиційним, багатим і прекрасним народним мистецтвом.

Візантійський стиль лемківських та закарпатсько-русинських ікон можна було б назвати вкрай консервативним, зупиненим у своєму розвитку на рівні X–XI ст., якби в них не було оживляючої сили народного мистецтва<sup>23</sup>. Міцно тримаючись архаїчної іконографії святих і стильових засад візантинізму, малярі ікон майже кожного покоління вносили чимало нових декоративних елементів, незмінно використовували яскраві фарби, дотримувалися чудової форми контурів постатей і ритміки площин. Ці малі непомітні зміни вели до того рубежу, коли зникає різниця між народним і професійним малярством. Зокрема, щодо лемківської ікони, як і стосовно ікон усієї Перемишльської землі, рука не піднімається написати, що то “народний примітив”, образотворчий “фольклор”, як про це полюбляють твердити деякі польські дослідники<sup>24</sup>. Тут іще задовго до XVI ст. сформувалася локальна школа українського іконного малярства, відмінна від шкіл та осередків інших українських земель. Простота інтерпретації образів святих зовсім нетотожна в них характерові малярства: воно вміле, високе й досконале. Спонтанне прагнення до гармонії та симетрії, природне відчуття того, де можна зіставляти кольори для контрасту, а де – для взаємопідсилення, підвели майстрів-лемків до засадничих формальних ознак ренесансного стилю. Впливу католицького мистецтва Польщі в їхніх іконах не відчувається зовсім. Ось “Різдво Марії” – ікона початку XVI ст. із с. Нова Весь. Яке тонке розуміння центричної композиції, як професійно розміщено “спалахи” червоного, і як непомітно, ненав'язливо застосовано народні орнаменти на постелі Анни, подушках, ніжках і бильцях ліжка! Лики Анни й присутніх жінок змальовані за архаїчними схемами – в Україні в цей час рідко хто так малював. І все ж ікона своїм загальним ладом, життєрадісною тональністю фарб, миром і спокоєм, що йдуть від кожної лінії форми, промовляє до нас суто ренесансним відчуттям світу.

На Лемківщині теж не прийнято було підписувати ікони, за винятком, коли ікона офірувалася церкві. З дарчих написів ми інколи довідуємося про імена ікономалярів. Так, на дарчому написі ікони 1547 року для с. Смільник полишив своє ім'я майстер Олексій – поза всяким сумнівом, високий професіонал із бездоганим знанням ритму, гармонії, символіки кольорів, техніки темперного малярства, у якому з однаковою майстерністю виявив можливості тональних переливів і філігранної лінійної стилізації.

Закарпаття, подібно до Перемишля, дотримувалося старокиївської традиції ікононого малярства. Найдавніші збережені ікони цього краю (XV ст.)<sup>25</sup> віддзеркалюють глибоку відданість мистців монументальності композиції, площинності форми, лінійності, тобто всьому тому, що становило основу іконного мистецтва у Візантії й Київській Русі-Україні. Посилення впливу народного мистецтва на ікону відбулося на зламі XV–XVI ст. і позначилося насамперед на відмові мистців від площинних трактувань форми та впровадження натомість осяжної форми. Проте лінійність збереглася й навіть посилилася, зокрема на іконах в українських церквах Східної Словаччини<sup>26</sup>.

Стиль ренесансу в українській іконі був поширений упродовж одного XVI ст. У своїх найголовніших рисах – гармонії й життєрадісності – цей стиль у нас повністю узгоджувався з ренесансом у релігійному мистецтві країн Центральної та Західної Європи. Отже, український ренесанс у цьому розумінні був відгуком на всеєвропейський і світовий гуманістичний рух, який знаменував у XV–XVI ст. закінчення 1000-літньої епохи середньовіччя. Закінчилася ця епоха і в Україні. XVI століття у нас уже виходить за рамки середньовіччя. Хоча вплив його на свідомість людей подекуди виявлявся як у XVI, так навіть і в XVII ст., проте новий погляд на людину як на Боже творіння, наділене правом бути вільним і щасливим, стає основою релігійної та суспільної свідомості.

Панорама розвитку й змін стильових напрямів в українській іконі дає переконливе свідчення неповторної оригінальності українського ікономалювання. Ми не знайдемо іншої національної школи ікони в країнах поширення східного обряду християнства, де б ікономалювання (традиційне за своєю природою) стало таким чутливим до різних стильових змін у мистецтві й водночас дотримувалося іконографії, сюжетики, композиції, колористики, ритміки й символіки так званих “першовзвірців” святих образів, які ґрунтувалися на вченні східних отців про роль зображень у Церкві (Василій Великий, Григорій Назіянзин, Іоанн Золотоустий, Псевдо-Діонісій Ареопажит, Іоанн Дамаскін, Теодор Студит) і на творчості візантійських ізографів післяіконоборської доби VIII–IX ст. Представники грецької, грузинської, вірменської, болгарської, московської, румунської ікономалярських шкіл узяли на все середньовіччя й великий відрізок нового часу візантійський принцип незмінності, “абсолютної обумовленості тематики, фіксованої, в порядку суворої регламентації, до найменших деталей”<sup>27</sup>. Сербія, Україна, Білорусь – за різних обставин – позбулися цього принципу ще до того, як Візантійська імперія розпалася в середині XV ст. Це був по суті стихійний бунт мистців кількох слов'янських народів проти тоталітаризму у християнському церковному мистецтві. Саме через стихійність цього бунту й віддаленість суб'єктів візантійської релігійної “федерації” від митрополії Константинополь не зміг застосувати до цих країн і мистців звичних для себе репресій.

Крім того, сербська, українська, білоруська школи іконного малярства були локалізовані не тільки в системі широкого візантійського культурного ареалу, а й на своїх власних теренах: нове, відмінне від загальноприйнятого, зароджувалося в тиші чернечих келій, перш ніж поширитися й набути більшого масштабу. Усе це треба віднести на рахунок сприятливих моментів щодо поширення стильового принципу в ікономалюванні на тлі несприятливих суспільних обставин і “тісних” рамок для розвитку образотворчого мистецтва в цих країнах.

І все ж порівняльне іконознавство в його панорамному або теоретичному вимірах не дасть нам повної картини особливостей кожної національної (а тим більше,



локальної) школи іконного малювання, у тому числі й нашої, української, школи. Тільки конкретні пам'ятки, у яких згадані риси виявлені вочевидь, можуть повідати нам про загальну тенденцію. Ми спинимося на не дуже численних, але визначальних пам'ятках українського ікономалювання перехідного періоду від стилю ренесансу до бароко. В архітектурі й мистецтві західноєвропейських країн "зустріч" цих двох стилів нагадувала "зустріч" води з вогнем: це було взаємне заперечення. Усе, що виплекали архітектори й мистці за століття натхненної праці в епоху Відродження, було відкинута майстрами бароко<sup>28</sup>. Щоправда, у деяких країнах (північні німецькі землі, Нідерланди, Бельгія й Данія) та в окремих мистецтвах (зокрема в монументально-декоративній скульптурі) були спроби "компромісно" примирити стилі ренесансу й бароко проміжним стильовим утворенням, яке дістало назву ман'єризму. Проте через виразно виявлені риси обох стилів ман'єризм не набув ознак самостійного стильового напрямку, а тільки "компромісу" з еkleктичними рисами.

Зовсім по-іншому відбувалася "зустріч" ренесансу й бароко в Україні. Оскільки обидва великі стилі в нас не були точними копіями західних, то зіткнення, як на Заході, не сталося. Відбулося взаємопроникнення ряду визначальних рис форми, або, вживаючи термін з фізики, – дифузії стилів. Звичайно, дослідники такого проникнення стильових ознак (а воно таке виразне, що не помітити його неможливо) повторюють тезу Дмитрія Ліхачова, що, мовляв, бароко у східних слов'ян узяло на себе функції ренесансу<sup>29</sup>. Але якщо ця формула й правильна, то тільки стосовно окремих явищ літератури й мистецтва Московського царства, де взагалі не було ренесансу, а бароко було привнесеним, запозиченим. Україні, Білорусі ця формула не стосується, бо в цих країнах був ренесанс, і він обійняв усе XVI ст.; пізніше ж бароко ніяк не підміняло собою ренесансу, а тільки в певний відрізок часу тримало в собі й використовувало характерні його риси. Це є зовсім не те саме, що взяти на себе чийсь функції.

Отже, виявивши докорінну відмінність характеру переходу від ренесансу до бароко в західноєвропейських країнах і в Україні, встановивши, що також не було підміни одного стилю іншим, важливо визначити межі перехідного періоду: в Україні це межа XVI та XVII ст. і перша половина XVII ст. У цей період, від Берестейської унії 1596 року до українсько-польської війни за незалежність України 1648–1654 років, було створено чудові ікони й цілі іконостаси ренесансно-барокового характеру. Цікаво, що і в інших видах українського образотворчого мистецтва цього півстоліття, наприклад, у скульптурно-декоративному різьбленні та гравюрі, бачимо подібний сплав ренесансних та барокових ознак<sup>30</sup>. Отже, це взаємопроникнення не було суто іконним явищем, а мало ширший характер. Що ж до самого періоду, то деякі дослідники, підхопивши нав'язану ззовні тезу (буцімто в перебігу стилів та й узагалі в ініціюванні



**"Богородиця Провідниця" із церкви Різдва Богородиці в с. Видерта Волинської обл. 1630. Дошка, левкас, темпера, позолота, ритування. Музей Волинської ікони**

перспективних мистецьких явищ українці не були оригінальними), стверджували, нібито Україна завжди “запізнювалася”, “доганяла” когось. Певна річ, що ці часові дефініції переносилися й на терміни поширення в Україні бароко, де, мовляв, було значне запізнення, порівняно з подібними мистецькими явищами Західної Європи<sup>31</sup>. Але це не відповідає дійсності. Стиль бароко в Україні своїм початком сягає 90-х років XVI ст. (дуже виразні риси його є в декоративній частині гравюри Василя Великого в Острозькому виданні “Книга про пости” 1594 року), і тоді ж (або навіть дещо пізніше) створюються перші пам’ятки нового стилю на батьківщині бароко – в Італії. Це виключає думку про запозиченість ранніх пам’яток українського бароко й про те, що в запровадженні цього стилю ми начебто “значно запізнилися”. При цьому, однак, слід мати на увазі, що українське бароко і в ранніх, і в пізніших своїх формах помітно дистанційоване від мистецтва бароко в Італії та в інших західних країнах, а навіть у сусідніх Польщі, Словаччині й Угорщині. За своїми формально-виражальними засобами воно, проте, досить близьке до бароко на білоруських землях. Це якщо говорити про мистецтво загалом. Але вияв барокового стилю в іконі специфічний, і тут провести паралелі з будь-якою країною неможливо. Як бачимо, національна своєрідність мистецтва в нас почала формуватися дуже давно – у Київській Русі, коли місцеві іконографи стали потроху перебирати храмовлаштування від греків на своїх землях і робити все по-своєму. Але найбільші зрушення в бік оригінальності відбулися в українській іконі саме в першій половині XVII ст. Вони дозрівали довго. Мабуть, найґрунтовніша праця в цьому напрямі велася в XVI ст., яке в дослідженнях української культури радянського періоду явно недооцінене. На жаль, навіть у західних історіях української культури автори відносять XVI ст. до “середньої доби”, тобто середньовіччя<sup>32</sup>. Учені української діаспори, які писали про культуру XVI ст., зазначають лише початок нової ренесансної стилістики, не дуже сміливі спроби, і то лише в другій половині або наприкінці цього століття. Насправді ж у XVI ст. ренесансне мистецтво й ренесансна культура в специфічних українських рисах досягли свого вершинного розвитку. Варто порівняти хоча б нечисленні українські ікони XIV і XV ст., які ще так виразно рясніють мистецькими засобами візантійського стилю, з іконами XVI ст. з їхньою зовсім новою гармонійною структурою, щоб переконатися в естетичних поглядах мистців, що відрізнялися від середньовічних. А ще більше нового було в книжній мініатюрі, гравюрі, в різьбі іконостасів, орнаментиці, портреті. Середньовіччя остаточно відійшло разом із XV ст.; а коли що й лишилося, то зазнало нової інтерпретації в дусі ренесансу, в контексті гуманізму відродження. Тож ренесансний струмінь XVI ст. тривав і в першій половині XVII ст., плавно набуваючи рис бароко.

Набуття досвіду в поєднанні формальних ознак стилів ренесансу й бароко почалося у двох найвизначніших центрах ікономалярства в Україні – Києві та Львові. Можливо, Київ тут дещо відставав від Львова, бо давня майстерня ікон у Києво-Печерській лаврі традиційно трималася візантинізму. На цю провізантійську тенденцію вказують серії гравюр до ілюстрованих книг, надрукованих у Києво-Печерській лаврі у 20-х роках XVII ст., – насамперед багатофігурні гравюри до “Анфологіона” 1619 року й однофігурні гравюри святих літургістів до “Службника” 1620 року. Цілком очевидно, що ці гравюри скомпоновані за зразками ікон, можливо, й за рисунками ікономалярів лаврської майстерні. Відсутність будь-яких підписів під гравюрами не дає підстав називати ім’я (чи імена) їхнього творця. Але стиль вказує, що гравер добре знався на композиції ікон попереднього століття й навіть більш раннього періоду. Новими стильовими й іконографічними тенденціями він не переймався.

Проте з кінця 20-х і впродовж 30–50-х років XVII ст. спостерігаємо і в малярстві збільшення барокових ознак, наприклад, у зображенні руху, напруженості, а також у застосуванні нової декоративності – значно пишнішої, ніж раніше. Отже, у 1625–1630-х роках у мистецтві Києва відбувся злам, який у подальшому чимраз відчутніше

спрямовував мистецтво близьких до Києва придніпровських земель до бароко. Тут же слід зазначити, що цей перехід не був раптовим і різким, а відбувався поступово: такі риси ренесансної образної системи, як симетрія, пропорційність, гармонія цілого й деталей, тихо відходили, поступаючись місцем асиметрії (спочатку у вигляді асиметричної симетрії), більшій динамічності з її порушенням пропорцій, виділенню деталей і пишноті прикрас. Обидва стилі добре використовуються в одному творі, де одні ікони ближчі до ренесансного стилю, інші – до бароко. Їхні формальні ознаки наявні у взаємозв'язку, що й унеможливило еkleктизм. У композиціях переважає ренесансний принцип рівноваги, застосування так званих “геометричних схем” при зображенні людей, елементів пейзажу<sup>33</sup>. Але у внутрішній структурі геометризованих композиційних схем бачимо чимало негармонійних явищ – різких зустрічних рухів, контрастів, переобтяження деталями. Усе це ще далеке від пафосу “високого бароко”, але початки його очевидні, хоч іще обмежені у витонченими ренесансними “рамочками”. Чому ми розглядаємо стильовий синтез в іконі на підставі гравюр? Найкраще було б аналізувати це явище на прикладі самих ікон. Але, на жаль, майже всі пам'ятки іконного малярства Наддніпрянської та Східної України до середини XVII ст. зникли. Із захоплених відгуків сирійського мандрівника, архidiaкона Павла Алеппського знаємо, що в першій половині XVII ст. в цих районах України розквітало мистецтво ікони. Павло Алеппський побував у багатьох православних країнах, у тому числі на Близькому Сході, Балканах, а також у Московському царстві, але, за його словами, він ніде не бачив такої величної церковної архітектури й такого чудового іконного малярства, як у центральних землях України. Деякі описи іконостасів та окремих ікон у Павла Алеппського дуже детальні, і з них можна робити висновки не тільки про сюжети, а й про мистецькі засоби, стиль малювання. Описуючи ікони з м. Василькова, що біля Києва, с. Викового, Густинського монастиря в Прилуках та інших міст і сіл, Павло Алеппський наголошує на монументальній величчї іконостасів, на осяжності постатей святих, зображенні руху та психологізації, коли Богородиця “неначе говорить”, а “обличчя й уста захоплюють чарівністю: їм бракує лише слова”<sup>34</sup>. Він також підкреслює яскравість фарб, використання світлотіні, малювання обличч святих як людей європейського, а не близькосхідного походження. Зіставивши всі описи мистецьких засобів, можна зробити висновок, що це є ознаки ренесансного стилю з рисами бароко – із зображенням руху, посиленням декоративності, інтенсивності кольорів.

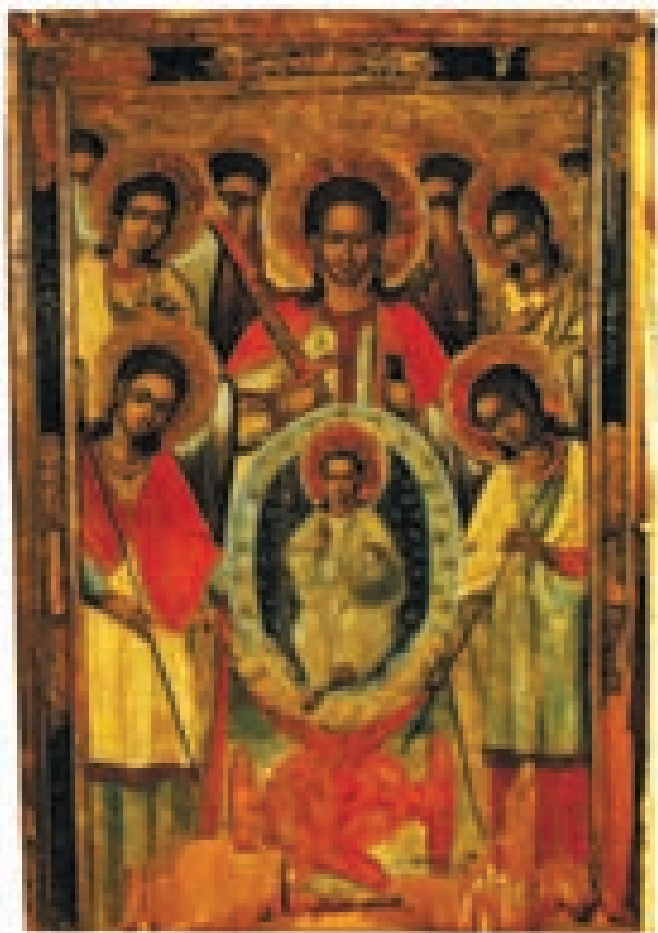
Ці описи сирійського мандрівника збігаються з тим, що дає нам книжкова мініатюра та гравюра першої половини XVII ст. Звичайно, ікона – особливе мистецтво; її канонічний характер і літургійні цілі відмінні від ілюстративних цілей мініатюри та гравюри. Проте ці різні мистецтва творили досить часто одні й ті самі майстри. Не виключено, що найвизначніші київські гравери першої половини XVII ст. “ТП” (Тимофій Петрович), “ЛМ” (Леонтій Монах), Ілля, Прокопій, а також майстри рисунка Парфеній Молковицький і Михайло Фойнацький були також ікономалярами, про що свідчить іконний характер багатьох їхніх композицій у царині ілюстративної графіки<sup>35</sup>. До кінця 80-х років XVII ст. граверсько-рисувальна та ікономалярська майстерні в Києво-Печерській лаврі не були розділені, а існували як одне ціле. Такий поділ стався з приїздом до Києва визначного майстра гравюри на міді Олександра Тарасевича, але згодом, у XVIII ст., майстерні знов були об'єднані. Це зумовило спільність стильових пошуків мистців різних спеціальностей, які працювали в Києво-Печерській лаврі.

Отже, про стильовий синтез в українському малярстві центральних і східних земель України ми можемо судити лише опосередкованим шляхом, а саме, через суміжні мистецтва – мініатюру, емалі, мистецьке лиття, гравюру і через свідчення Павла Алеппського. Це, однак, не знімає питання: де ж поділися численні ікони, цілі іконостаси, які викликали таке захоплення в чужинця? Відповідь проста й очевид-

на: внаслідок своєї докорінної відмінності від ікон московських, вони були поетапно знищені після так званого “возз’єднання” України з Московським царством 1654 року. Перша хвиля нищень сталася безпосередньо по смерті Богдана Хмельницького, коли, внаслідок боротьби за Україну між Польщею, Московією й Туреччиною, Україна була розорена й спалена. Друга хвиля боротьби проти всього українського в церковній культурі розпочалася після неканонічного, підступного перепідпорядкування Київської православної митрополії, замість Константинопольського, Московському патріархату (1685–1686). Уся ця доба в історії дістала назву “доби руїни”. Саме в той час, у так звану “Петровську епоху”, цар-деспот Петро I видав низку указів проти України. Під час терору, після Полтавської битви 1709 року, загинуло багато шедеврів українського мистецтва.

Величезна пожежа в Києво-Печерській лаврі 1718 року знищила, поряд з іншими невідновленими цінностями церковного мистецтва, ще й велике зібрання давніх ікон місцевих майстрів, а також ікон, подарованих ченцям лаври ієрархами східних патріархатів, монастирями Афону та кліриками з балканських країн. Отак через трагічні події і обставини Центральна й Східна Україна повністю втратила своє іконне мистецтво від найдавніших часів до середини XVII ст. Головним езекутором українського церковного мистецтва

**“Собор архангела Михаїла”. Середина XVII ст. Дошка, левкас, темпера, сріблення, тонування під золото, ритунання. Музей Волинської ікони**



був московський царат разом з Московським патріархатом – одвічні вороги незалежності України й Української церкви. Усе, що здавалося їм “несходним” з московським, вони безжалюдно палили під приводом, що це, мовляв, “латинська” або якась інша ересь. Відомий і часто цитований указ царя Петра I від 5 жовтня 1720 року, яким Києво-Печерській лаврі заборонялося друкувати будь-які інші книги, крім церковно-богослужбових, і то з такою умовою, щоб “церковні старі книги, для цілковитого узгодження з великоросійськими такими самими церковними книгами, виправлялися перед друкуванням, щоб жодної різниці й особливої мови в них не було. А жодних інших книг, ні колишніх, ані нових видань, не представлених у Духовну Колегію [своєрідне царське міністерство для нагляду за діяльністю Церкви з безмежними цензорськими функціями. – Д. С.] і без її дозволу, в тих монастирях не друкувати, щоб не могло бути нічого суперечливого зі Східною церквою й незгідного з великоросійським друком”<sup>36</sup>.

А скільки таких указів – явних, а ще більше таємних – було вида-

но проти України від нещасного “возз’єднання” й до краху імперської системи наприкінці ХХ століття! Мабуть, ніякі закони не виконувалися “наїзниками” так ретельно, як ці укази щодо знищення в Україні всього “несогласного”. А те, що якоюсь мірою влаштувало займанців в українському мистецтві, було силоміць або хитрістю забрано й згодом виставлено як “истинно русское”. Так сталося з іконами й рукописами Київської Русі, літописами й пам’ятками української середньовічної літератури, які осіли в російських музеях, архівах, бібліотеках і без жодного докору совісті розглядаються російськими вченими як російські національні пам’ятки<sup>37</sup>.

Не набагато більше поталанило пам’яткам українського церковного мистецтва правобережної Київщини, Поділля та Волині, які невдовзі після смерті Богдана Хмельницького на майже півтора століття потрапили під владу королівської Польщі. Неприйняття фанатично настроєними польськими римо-католиками православного обряду, трактування його як “розколу” (схизми) поширювалося й на мистецтво Церкви. Розпалені шовіністичними пристрастями супроти українців, польські шляхтичі й деякі представники костьолу готові були викорінювати “вогнем і мечем” усе до останньої риски, що свідчило про український обряд на тих українських землях Правобережжя, що дісталися їм унаслідок розбою й кількох вимушених принизливих “договорів”, які змушені були підписати з поляками українські гетьмани. У Польщі неначе забулося те, що східна ікона страдницької Богородиці, яка походила з України (Белзька, перейменована поляками на Ченстоховську), була проголошена національною святинею, заступницею за польський народ перед Богом і навіть духовною королевою Польщі! Засліплення зайшло так далеко, що в Речі Посполитій забули й те, що в XIV–XV ст. найкращі монументальні стінописи в польських костьолах і замках було виконано українськими мистцями в українсько-візантійському стилі того часу<sup>38</sup>. У середні віки, коли Польща дивилася на Київську Русь-Україну як на рівного партнера в політиці, економіці, культурі, українське мистецтво, попри його православний характер, було прийнятне й бажане полякам. У XVI–XVII ст., коли Україну було поділено, розтерзано і зроблено з неї колонію кількох сусідніх монархій, усе українське раптом стало “поганим”, “недосконалим” і “розкольніцьким”.

Навіть зусилля щодо зближення українського мистецтва із західними стильовими напрямками деякі польські світські й духовні провідники, котрі самі постійно орієнтувалися на Захід, ладні були витлумачувати в непривабливому світлі. Особливо характерні щодо цього репресії латинського (римо-католицького) архієпископа міста Львова Яна Деметріуша Соліковського проти українських мистців-ікономалярів. Багато в чому силові акції Я. Соліковського нагадують дії російського царя Петра I, хіба що вчинені в дещо локальнішому масштабі й більш як на ціле століття раніше. Я. Соліковський, будучи консервативним релігійним діячем, не сприймав жодних новаторських починань у мистецтві римо-католиків і з презирством ставився до ікон православних. Цей типовий діяч контрреформації таврував мистецтво епохи Відродження в країнах Західної Європи, особливо сюжети з античної міфології. Він навіть написав поему “Лукреція”, у якій закликав до винищення не тільки всіх картин “про Марсів і Венер”, а й авторів цих картин. У Львові віддавна існував цех малярів, утримуваний православним братством та релігійно-етнічними громадами. До нього входили також золотники та конвісари<sup>39</sup>. Архієпископ Я. Соліковський втрутився в мистецькі справи й 1596 року, започаткувавши створення католицького малярського цеху, до якого не допускали так званих “схизматиків”, тобто православних українців, а також вірменів.

Конфесійно-шовіністичний характер і стиль указу Я. Соліковського щодо привілеїв для цього цеху – цілковито неприховані. “Постановляємо, – писав він, – що всі братства і товариства мистців, коли вони не створені згідно з приписами і в послухові католицькій церкві, треба розпустити. Бо хто ж не бачить, що товариства

схизматиків порушують церковний лад і підривають послух Римській церкві, яка є єдина Католицька. Маючи це на увазі, визнаємо недопустимим, щоб невільні і вперті користувалися тими самими свободами й привілеями, що й вільні, – бо тоді могло б здатися, що через спільне життя і користування спільною з католиками свободою, вони утверджуються у своїй облуді”<sup>40</sup>.

Крім цих одвертих санкцій, велася тиха боротьба засобом інтриг. Усіх, хто опинився поза цехом малярів, обізвано “партачами”, незалежно, чи це був мистець талановитий, чи ні. До числа “партачів” потрапили найвидатніші львівські ікономалярі – Лаврентій Пухало, Федір Сенькович, а також ті, котрі відомі лише з імен: Семен, Федько, Іван, Роман, Федько Малаха, Васько, Лавриш, Іванко, Олександр, Хомка, Павло Орфин. Упродовж XVI–XVII ст. у Львові налічувалося 75 малярів-українців<sup>41</sup>. Працюючи в досить скрутних умовах (могли малювати ікони лише для храмів своєї конфесії, не мали права утворювати власну творчу організацію й вільно продавати свої твори), вони все-таки малювали дуже гарні ікони. Треба було мати мужність лишатися вірним східній традиції ікони й продовжувати шукати місце цій традиції в рамках популярних західних стилів ренесансу й бароко в час, коли найвищі посадові особи латинського обряду називали ікони не інакше, як “схизматицьке мистецтво”, “глузування над нами”.

Незважаючи на конфесійний розбрат в Україні й Білорусі після Берестейської унії 1596 року, ікономалювання як у греко-католиків, так і в православних розвивалося в єдиному стильовому руслі. Владики, монахи, клірики сварилися, але обряд в уніатів і православних лишався той самий – східний, українсько-візантійський. І майстри ікони робили свою справу ретельно й досконало, без огляду на те, чи їхні ікони призначалися для греко-католицького чи православного храму. Безперечно, між мистцями різних земель України існували тісні зв'язки, ба більше: існувала солідарність щодо іконографії, стилістики, композиції ікон і цілих іконостасів. Усе те, що писав Павло Алепський про ікони Наддніпрянщини, могло бути віднесено й до ікон Галичини, Волині, Буковини й Закарпаття, хоч із поправками на місцеві іконографічні особливості та манери окремих майстрів. Збережені ікони того самого часу – кінця XVI й першої половини XVII ст. – з тих українських земель, у яких не побував Павло Алепський, з великим ступенем точності відповідають описам наддніпрянських ікон сирійського мандрівника.

Стильова єдність іконного малярства в розділених землях і розсварених церковних конфесіях в Україні XVII ст. – одна з дивовижних незбагненностей українського мистецтва. У країні, розідраній протиріччями, діяла сила глибокого внутрішнього зчеплення, яка не давала розшаруватися, розбитися культурі. У єдності культури східних і західних земель України найповніше виразилася воля українців до самозбереження.

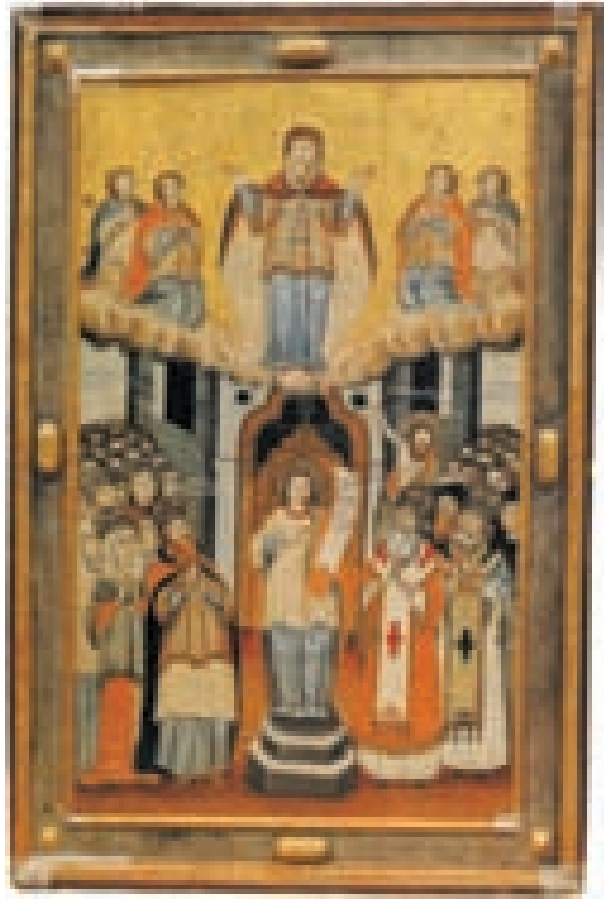
Проте ця єдність не могла здійснюватися самопливом, стихійно. Адже легко дійти до роз'єднання, а от об'єднання вимагає терпіння й зусиль: процес має бути керованим, і то – сильними, авторитетними особами. Берестейська унія й полеміка довкола неї розбудили від летаргійної сплячки значні інтелектуальні сили в Україні, які згуртувалися у двох основних таборах – прихильників і противників унії. І в цьому пробудженні – один із позитивних її результатів. Якщо абстрагуватися від релігійно-політичних аспектів полеміки, то це фактично був гострий діалог грекофілів і західників. Але дивовижність цього діалогу полягає в тому, що в таборі західників були ревні захисники неперехідних цінностей східної греко-візантійської обрядовості включно з іконою (тому основна маса уніатів ніколи не піддавалася латинству), а серед ортодоксів-грекофілів були високоінтелектуальні апологети латинської культури й західного мистецтва. Тому провідниками єдності української культури в різних землях постають передусім центристи – розважливі люди поміркованих поглядів, майстри проповіді, шукачі переконливих доказів, – одним словом, люди великого розуму та доброго серця, а не схильні до крайніх поглядів і дій.

У відповідальний період загрози єдності народу та його культурі вищі ієрархічні посади в українських православній і греко-католицькій церквах обіймали саме діячі центристського напрямку – митрополити Петро Могила та Йосиф Вельямин Рутський. Це вони, ще не будучи митрополитами, спрямовували курс єдності. Ставши ж митрополитами, вони впритул підійшли до втілення ідеї єдиного Київського патріархату, але здійснити її не вдалося через втручання зовнішніх і ворожих Україні сил.

Ця непростя ситуація, як не дивно, сприяла розквітові ікони виразної національної спрямованості, несхожої ні на грецьку, ні на московську, болгарську, сербську, молдовську, волоську, але ближчу до білоруської. В українській іконі цього періоду неповторно злилися візантійські, ренесансні й барокові ознаки. Звичайно, подібне злиття можна теоретично здійснити на якомусь абстрактному, наднаціональному ґрунті – і в результаті дістати гібрид, еклектику. Тому тут був задіяний іще четвертий стильовий складник – народна ікона й узагалі українське народне малярство. І якраз цей народний елемент прискорив увесь синтез, згладжуючи гострі кути, зближуючи протилежності.

Вагому підтримку такого сміливого експерименту в іконному мистецтві надали ті полемісти з поміркованими поглядами, які зосередили свою увагу на питаннях церковної культури. Це передусім прихильники західної культури у православному середовищі Кирило Транквіліон Ставровецький – автор трактату “Зерцало Богословії” (1618) і Захарія Копистенський – творець дослідження “Палінодія” (1622). За дещо старомодною манерою схоластичного трактату вони висловлюють суто ренесансні думки: матеріальний світ є віддзеркаленням Божественної творчої ідеї; і світло, і кольори, і природа чудові. Вершина ж досконалості – людина, яка постає як творець, що наслідує Бога. За К. Ставровецьким, людське око насолоджується “красою жіночою, оздобою світлих шат, коштовними перлами, золотим і срібним начинням – і милується їхнім виглядом, а слухом сприймає життєрадісні звуки пісень і музик”<sup>42</sup>. Церковні авторитети багато століть боролися з насолодами як із чимось грішним і негідним християнина, та раптом з-під пера почаївського монаха прорвалася отака апологія краси!

Інший високопоставлений монах, архімандрит Києво-Печерської лаври (з 1624 року) Захарія Копистенський, виявивши неабияку обізнаність із джерелами західної Богословії<sup>43</sup>, закликав людей східного віровизнання не цуратися латинства як чогось єретичного, а сприймати все західне критично й вибірково – “з розторопністю сміття відкидаємо, а зерно беремо; вугілля залишаємо, а золото виймаємо”<sup>44</sup>. З. Копис-



“Покров Пресвятої Богородиці” із церкви в с. Застав’я Волинської обл. Друга половина XVII ст. Дошка, левкас, темпера, сріблення, тонування “під золото”, риткування. Музей Волинської ікони

тенський виявляє надзвичайно сміливу – як для православного діяча – позицію щодо античних літератури й мистецтва, особливо до грецьких (бо римські вважає похідними від грецьких), радить їх вивчати, використовувати й розумно наслідувати. Це позиція людини ренесансної ідеї, а не консерватора-догматика, погляд якого спрямований назад. Увесь парадокс у тому, що православні К. Ставровецький і З. Копистенський куди більше прихильні до культури ренесансу, ніж латинець Я. Соліковський.

Таких парадоксів тоді було чимало, і, власне, завдяки їм можна пояснити, чому Київ та інші центри Наддніпрянської України перебирають ініціативу від Львова в пошуках нової мови релігійного мистецтва, зокрема щодо впровадження стилю бароко. Українське православ'я докорінно відрізнялося прихильністю до новаторських шукань від православ'я московського та візантійсько-балканського, а навіть від консервативного контрреформаційного католицизму. Українські єпископи, яким належало наглядати за розвитком мистецтва в храмах, керуючись як іконографічним каноном Церкви, так і суто естетичним принципом, давали мистцям-ікономалярам набагато більше волі виявляти творчу ініціативу, ніж це робили у Візантії й деяких православних країнах, де мистець “розглядався не як творець індивідуальних цінностей, а як виразник надособової свідомості, який займав у державному організмі місце такого самого виконавця Божественної волі, яким був кожний підданий Візантійської імперії”<sup>45</sup>. Те саме робили й українські та білоруські католики східного обряду після Берестейської унії, тому іконостаси обох конфесій Української церкви мають так багато спільних рис, а процес ренесансно-барокового синтезу і в православних, і в греко-католицьких храмах відбувався майже синхронно.

Знаменита ікона Богородиці Одигітрії із с. Ріпнів Львівської області, змальована 1599 року львівським майстром Федором Сеньковичем<sup>46</sup>, гідно завершує ренесансний стиль в українській іконі. До речі, ікони Богородиці (зокрема з намісних ярусів іконостасів) чи не найповніше репрезентують перебіг і зміни стилів малювання ікон із давніх пір. І якщо та сама Одигітрія з с. Красів на Львівщині символізувала в XV ст. початок ренесансу в іконі, то ікона з Ріпнева дає нам вершинний зразок повноти ренесансної ідеї – цілковитого торжества гармонії в усьому. Нечасто можна побачити таку рівновагу декоративної ошатності. Ювелірно пророблене тло чудово узгоджене з тонкими прикрасами мафорія Марії й рисочками-асистами одягу маленького Ісуса. Переливання безлічі крапок, рисочок, дужок і стрічок наче вияскравлює красу великих, осяжно трактованих складок мафорія. Дрібніші й більші декоративні форми чергуються ритмічно, а в ряді деталей – і симетрично. Виразно українізовані риси обличчя Пресвятої Діви зовсім не сприймаються як данина секуляризації образу, бо, попри її суто слов'янські уста, ніс, овал обличчя, образ усе-таки змальований за непорушним іконографічним каноном – з неодмінним сумом, утаємниченим молитовним станом, лагідним жестом правіці, легким нахилом голови в напрямі до Сина, не кажучи вже про форму та колір її верхнього одягу (мафорія), як і одягу Сина. У композиції й характері малюнка обох постатей нема жодної різкої, контрастної форми. Кожна деталь уражає м'якістю, округлістю, узгоджуючись з настроєм Марії та її Сина. Форма скрізь підтверджує глибину ніжності, любові, панування злагоди. Це той психологізм, що проймав чи не кожний твір малярства епохи Відродження, психологізм західної Мадонни, але ніскільки не позбавленої характерних рис східної ікони.

Ріпнівська ікона – один з останніх творів, де гармонія пронизує все, вона є домінантою образу. Бо вже в ранній період XVII ст. в українське іконне малярство вривається дух неспокою, який виходить далеко за межі змісту, зачіпаючи й форму. Зміни мало помітні, бо барокове світовідчуття мистців формується десь на рівні підсвідомості – воно ще не є вираженою і прийнятою програмою, вибором нового стилю, як для майстрів країн Заходу. Цілком очевидно, що загострення політичної й релігійно-конфесійної ситуації в Україні на зламі XVI та XVII ст. дуже вплинуло на мистців. Релігійні оратори й письменники з обох сторін кинулися в словесний бій, узявши на



озброєння як докази, так і пристрасті; а майстри пензля втрачали колись виплекану гармонію, місце якої займала драма життя – драма нібито минулих біблійних віків, але дуже пов'язана із сучасністю.

Можливо, найвиразніше виявилася ця тенденція в подієвих багатоперсонажних іконах. А таких стає чимдалі більше, й вони доповнюють одностаттні ікони в церквах: на іконостасах, у вівтарі при престолі, на стінах. У цей час по всій Україні вивіщуються іконостаси, збільшується число ярусів; а ярус дванадцяти святочних ікон стає таким же обов'язковим для іконостасів, як і ярус намісних. Якраз святочні “дванадцять” ікони є багатоперсонажними; у них завжди є дія, рух, через посередництво яких і ведеться зображальна “розповідь”.

Гармонія як найважливіша ознака ренесансного стилю ставила перед мистцем низку вимог формального характеру, насамперед центричної побудови твору. В іконі найкраще було досягнуто такої центричності в одно- чи малоперсонажних зображеннях; коли ж сюжет вимагав багатьох персонажів, то композиція зазвичай набувала схеми якоїсь геометричної фігури з центричною віссю – піраміди, конуса, кола, еліпса, трапеції тощо. Проте в українській ренесансній іконі (а також книжкових мініатюрі й гравюрі) XVI ст. одноперсонажні сцени переважають над багатоперсонажними: ці перші давали більше шансів досягти гармонії та пропорцій.

Перехідні ікони зі змішаними стильовими ознаками ренесансу й бароко, які з'являються на Волині, в Галичині на початку XVII ст., вже не мають такої центричної будови, однак майстри ікон не поспішають зовсім відмовлятися від рівноваги. Вони шанують пропорції, симетрію, але вже не так однозначно, як їхні попередники: часто на іконах нема центробіжної домінанти; симетричність уже далеко не “дзеркальна”, а швидше асиметрична. Відчувається, що увага мистців переключилася на щось інше, наприклад, на змалювання руху – як внутрішнього (тобто психологічного, що виражався збудженням, переживанням святого), так і зовнішнього.

Важливо зосередитися на проблемі руху в іконі, бо саме з нього почалося зближення рис бароко з усталеними ренесансними категоріями гармонії, рівноваги, симетрії, центричності, пропорційності. У цей час на Заході згадані категорії – під тиском становлення бурхливого бароко доби Контрреформації – було просто принесено в жертву. Різкий рух, напруга, масивність, контрасти, розриви й розломи не залишали місця для гармонії<sup>47</sup>. Традиційна українська поступливість вдачі не призвела до подібного різкого перепаду. Та й чи можна було здійснити такий стрибок щодо зміни стилів у мистецтві ікони? Отже, і суб'єкт, тобто мистець, і об'єкт, тобто ікона, були запрограмовані на повільну зміну, навіть коли бурхливі події дійсності (релігійна полеміка, соціальні заворушення, національно-визвольна боротьба) підштовхували до бурхливих змін у мистецтві.

Повільні зрушення знаходимо у низці ікон початку XVII ст., змалюваних у різних регіонах України; але одна зі збережених і датованих – “Страсті Христові” 1620 року із с. Раделичі Львівської області – репрезентує ті зрушення найнаочніше. Жоден із тих, хто писав про українське іконне мистецтво цієї доби, не оминав увагою знаменитих “Страстей” – правдивої віхи в усьому українському малярстві першої половини XVII ст. Навіть розкриття теми, такої ж давньої, як і саме християнство, вражає своєю екстраполятивністю – прозорим натяком на суголосність подій зради, арешту, мук і смерті Ісуса Христа й українського соціально-політичного середовища початку XVII ст. Таке порівняння є дуже цікавим; про нього можна багато писати й говорити, але все ж варто триматися тут певної дистанції, щоб не впасти у спекулятивність<sup>48</sup>.

Набагато важливіше зауважити те нове в нюансах стилю цієї ікони, що показує відхід від ренесансної естетики й просування до барокової.

Найперше – це рух: набагато активніший, ніж у попередніх українських іконах, але не надто бурхливий, щоб його можна було ідентифікувати зі стрімким, прискореним рухом на полотнах релігійного змісту в західноєвропейському бароковому

мистецтві цієї доби. Це помірний рух без різко нахилених постатей, без надмірно драматизованих жестів; інакше кажучи, він співмірний благочестивості східної ікони, де навіть крайні загострення дії не повинні трактуватися побутово або тривіально. І все ж невідомий нам за іменем майстер розумів блискавичність розвитку фатальних подій, які передували фізичній смерті Господа. І те, що не показано зовні, чудово доповнено внутрішньо – напругою, ледь прихованими пристрастями, що так виразно “демонструються” то поведінкою Юди Іскаріота, який притиснувся до Господа й “дарує” йому свій фальшивий поцілунок; то хвилюванням озвірілого натовпу, що жадає крові; то збитими в одну людську масу римськими воїнами, що простягають до Ісуса стиснуті кулаки, штовхаючи його навістрів Каяфі чи Пилатові. У всіх сценах ікони (а вона складається з паралельного ряду зображень, що творять відоме євангельське оповідання) рух виконує цілком нову роль у порівнянні з рухом у візантійських і ренесансних іконах. Рух персонажів позбавлений спокою – це рух, що руйнує рівновагу, але він не є вкрай бурхливим і прискореним, тобто не виходить за рамки іконографічного канону, який приписував усе в іконі зображати величним.

Друге, що відрізняє ікону від попередніх, – це напруга, зумовлена й драматизмом самих страстей Господніх, і трактуванням подій нетрадиційними мистецькими засобами, які (засоби) й віддзеркалюють нові барокові тенденції. Ми бачимо тут, замість звичайних для ікони прямовисних складок одягу, – скісні, поперечні, такі, що розвіваються. Майже всі персонажі зображені в стані збудження й напруги, їхні погляди гострі й позбавлені лагідності. Форма скрізь тверда й тужава, і легко окреслена осяжність постатей та предметів сприяє відчуттю внутрішньої енергії. Мистець-ікономаляр щедро користується червонясто-брунатним кольором, який то в насичених, то в ясніших відтінках буквально заливає все тло ікони. Кожний майстер знає збуджуючу, напружену силу червоного – і ця гама в іконі “Страсті Христові” не є випадковою.

Щоправда, творець ікони ще не бажає користуватися контрастами, які в цей час ставали широкоживаним засобом, узятим на озброєння мистцями бароко. Автор “Страстей Христових” дбає про взаємну й нерізку перехідність форми та хроматичну суголосність; отже, цим він видає своє ренесансне світобачення. Рух і напруга так добре поєднані в нього з гармонією форми й кольорів, що ми в цій іконі натрапляємо на досить вдалу спробу стильового синтезу, коли з двох стилів узято не протилежні, а взаємно доповнювальні елементи.

Саме тодішня ситуація сприяла тому, що по всій Західній Україні – від Буковини до Волині – майстри ікони бралися впроваджувати щось нове в мистецтво храму. Ця частина України була повністю відкрита для західних впливів, і тільки непримиренні консерватори в малярстві не хотіли експериментувати на порубіжжях таких цікавих мистецьких стилів, як візантинізм, готика, ренесанс, бароко. Ще з часів Трульського (692) та Сьомого Вселенського (787) соборів малярям ікон приписувалося невідступно наслідувати давні зразки. Але в тих самих соборних правилах мовилося й про “неподібну подібність”, яка давала простір для внесення в ікону дечого свого, зокрема в нюансах форми. Соборні представники вищого духовенства боялися значних нововведень, але водночас розуміли нетворчий характер безкінечних самоповторень.

У XVII ст. в Україні розвиваються світські жанри малярства, особливо портрет. Мистецтво ікони не могло надто далеко дистанціюватися від інших жанрів. У межах соборних приписів щодо ікони, тобто в межах церковного канону тривають пошуки нового. Львів і Київ ведуть перед серед інших осередків у цих пошуках, бо мають майстрів належного досвіду, кваліфікації й таланту. Без тих даних просто неможливо було б з’єднати такі стилі, як ренесанс і бароко, в одну цілість. Збережені ікони свідчать, що стильовий синтез відбувався некеровано, тому існувало багато варіантів, особистих підходів, до того ж синтез був пов’язаний із народною течією в

ікономалярстві, яка ставала все потужнішою.

Картину стильового синтезу дають збережені іконостаси. Одна ікона може нести локальну інформацію про стиль. Багато ікон – та ще й в ансамблі з різьбою іконостаса – мають ширшу й повнішу інформацію. Принаймні три повних іконостаси із Західної України першої половини XVII ст. – це три неспростовні докази значних досягнень у царині стильового ренесансно-барокового синтезу в українській іконі – з деякими вкрапленнями інших стилів. Ідеться про іконостас у церкві Святої Параскеви П'ятниці у Львові, іконостас у церкві Успіння Богородиці у Львові (перенесений 1767 року до церкви Святих Кузьми і Дем'яна в село Великі Грибовичі) та іконостас у церкві Святого Духа в місті Рогатині на Прикарпатті, тепер Івано-Франківської області. Важливість цих унікальних пам'яток полягає в тому, що вони датовані й відображають перебіг стильового синтезу як своєрідний процес відсіювання одних рис та нагромадження інших. Щоправда, в датуванні першого з названих іконостасів – П'ятницького – є значні розбіжності: одні вважають часом його створення 1600–1610-ті роки<sup>49</sup>, інші – 1644–1645<sup>50</sup>.

Але це не змінює суті, бо сам стильовий синтез не був хронологічно послідовним: у пізніші роки часто виникали глибокі зворотні течії, а в деяких більш ранніх пам'ятках траплялося певне випередження. Хоч би коли було створено П'ятницький іконостас – на початку чи в 40-х роках XVII ст., – він є класично ренесансним церковним ансамблем в Україні, збереженим дотепер. Ці висновки ми робимо, зважаючи як на загальну конструкцію, так і на деталі. У розміщенні іконних ярусів панує дзеркальна симетрія, а в обрамленні ікон – мотив циркульної арки чи прямокутника. Усі форми навіюють спокій і рівновагу. Різьблені проміжки між іконами невеликі, а різьба має суто ренесансні мотиви – виноград, гірлянди та вінки. Лише найвищий (п'ятий) ярус ікон обрамлений дещо пишнішим різьбленням типу картушів з бароковими елементами (волютами й акантами), проте й ці прикраси укладені суто по-ренесансному – з ретельною пропорційністю та неодмінною ритмічністю споріднених елементів обабіч центральної осі. Вертикальні проміжки між іконами мають форму не колонок, а невисоких, злегка заокруглених планок із неглибоко вирізьбленою виноградною лозою з гронами ягід. Конструкція та різьба іконостаса дають уявлення про те, який вигляд могли мати українські ренесансні іконостаси попереднього XVI ст., й водночас фіксують зміни, що від-



**“Воздвиження Чесного Хреста”. Кінець XVII ст. Дошка, левкас, темпера, ритування, позолота, сріблення. Національний художній музей України. Київ**

бувалися на тій фазі розвитку, коли намітився перехід од простої рамної структури до збагаченого різьбярського декору<sup>51</sup>.

Найвиразніше виявилися перехідні тенденції в різьбі царських (чи райських) врат. Ренесансного тут мало; різьба глибока, наскрізна й соковита; гнучкі форми нагадують складне плетиво рослинних та геометричних елементів; усе це не дуже узгоджено з різьбою всього іконостаса, хоча з огляду на малі розміри врат вона не суперечить гармонійності композиції.

Неоднозначні щодо стилю й ікони. Не викликає жодного сумніву їх загальний ренесансний характер, насамперед ікон намісного та апостольського ярусів. Христос змальований в ідеально фронтальній позі, а поясна постать Богородиці Одигітрії ледь-ледь повернута до Сина, лише настільки, щоб підкреслити її увагу до Дитини. Апостоли створюють чудовий ритм стійкості, який не може порушити навіть їхній рух у напрямку до центру – до ікони Моління (Деїсуса). Це не хода, а ледь намічене підступання, радше – урочисто-благоговійне наближення учнів до Вчителя.

Кольори ікон традиційні; вони відповідають символічним значенням, утвердженням ще в доіконоборську епоху. Але їхня активність дещо приглушена наявністю повітряного шару: кольори стали прозоріші та ясніші, в них помітні переходи від темного до світлого відтінку. І це виразно свідчить про те, що ікономаляр у цю пору враховує й повітряну перспективу, і глибину простору (тобто третього виміру), і напрям та інтенсивність світла. Такі проблеми майже не цікавили майстрів давньої візантиністичної ікони, де колір був рівний на всій площині, святий перебував в ідеальному, наче безповітряному просторі неба й, отже, не було потреби враховувати вплив повітряного шару та напряму світла на інтенсивність кольорів. Тепер же нові віяння, пов'язані з утвердженням інших стилів, досягли й ікони.

Цілком очевидно, що П'ятницький іконостас у Львові – це витвір українських майстрів, близьких до львівського малярського цеху. І хоч їх виганяли з цього цеху Соліковський та інші душителі всього українського, проте дух ренесансу, що панував у цеху, яскраво віддзеркалився в мистецтві іконостаса. Але в цьому чудовому творі помітні й сторонні стильові “вкраплення”, які пов'язують місцеву модель ренесансу як із минулим, так і з майбутнім. У цьому відношенні вельми цікаві менші ікони – з другого й четвертого ярусів, у яких відтворено сцени великих річних свят і страстей Господніх. Ікони не вписуються в типові схеми ренесансного стилю насамперед набагато активнішою дією та напругою, ніж це ми бачимо в намісному й апостольському чинах і в центральній великій іконі Моління. Таке трактування руху “з прискоренням” характерне не для ренесансу, а для бароко. Однак, якщо придивитися до архітектурних деталей на цих менших іконах, то можна виявити ще дивовижніші речі: там панують готичні та маньєристичні мотиви. Можна зрозуміти логіку майстра, який малював ці ікони: витончені й дрібно деталізовані архітектурні елементи становили незвичайний контраст до переднього плану. Синтез стилів, що вже відійшли в минуле, з тими, які щойно намічалися, справляють незвичайний ефект. Давне й нове єдналися на основі ренесансу майстерною рукою. Цілком можливо, що над іконостасом працювали відомі львівські малярі Лаврентій Пухало та Федір Сенькович. Перший із них був зорієнтований більше на ренесансне малярство, а другий, молодший, – на барокове, яке ще мало багато “генетичних” рис візантинізму й ренесансу. Зберігши свої особисті манери й стильові уподобання, вони – як учитель, так і учень, – домоглися дивовижної суголосності, ансамблевості суперечливих елементів, без еkleктики. Утім, тут же зауважимо, що іконостас авторських підписів не містить, і пов'язування його з іменами Л. Пухала й Ф. Сеньковича є припущенням – можливим більшою або меншою мірою<sup>52</sup>. Не викликає сумніву либонь те, що автор (чи автори) належали до осередку львівських ікономалярів.

Два наступні іконостаси – Успенський у Львові і Свято-Духівський у Рогатині – віддзеркалюють подальший розвиток стильового синтезу “ренесанс – бароко” з по-

ступовим перенесенням центру уваги ікономалярів до виражальних можливостей нового стилю, тобто бароко. Автором малярської частини Успенського іконостаса був Федір Сенькович – це, здається, останній його великий твір на схилі віку, бо іконостас, замовлений у майстра Львівським православним братством, поставили 1629 року (на жаль, тоді ж значна частина його була сильно пошкоджена пожежею), а Ф. Сенькович упокоївся 1631 року. Обвуглену частину ікон пензля Ф. Сеньковича Львівське братство прагнуло поповнити іншими, але сам Ф. Сенькович уже не міг того зробити, тому ця справа згодом (1637) була доручена учневі й своякові Ф. Сеньковича – Миколі Петраховичу. Отже, маємо знову чудовий ансамбль ікон двох авторів тієї самої львівської школи. Уся нижня частина іконостаса – намісний ярус, святі, пророки, а також Царські врата й дяконські двері – то твори Ф. Сеньковича; Л. Петрахович же доповнив горішні яруси – страсті Христові й постаті апостолів; для намісного яруса він наново змалював Христа й Богородицю.

Успенський іконостас уже не можна з такою певністю віднести до ренесансного стилю, як П'ятницький. Ідеал гармонії тут ніби відступив кудись углиб, хоч і не зник ще зовсім. Страсті Христові – у плані змалювання руху й напруженості дії й уже відкрито “гвалтової” поведінки персонажів – є творами бароко в повному значенні цього слова. Єдине застереження: стиль бароко, як і будь-який інший мистецький стиль в іконі, не можна повністю ідентифікувати з формальними ознаками бароко у світському малярстві або навіть і в релігійному, але виконаному без канонічних приписів східної іконографії. Мистецькі стилі європейського походження завжди виявлялися в іконі у визначених богословських, композиційних, іконографічних та колористичних рамках. Якщо мистці, що працювали над оздобленням католицьких і протестантських храмів, могли вільно скомпонувати, скажімо, Воскресіння Христове, то православний маляр міг зобразити цю величну сцену тільки по-іконному – як зішестя воскреслого Христа в пекло для взяття звідти всіх праведників. Він не повинен був також відступати від визначених правил зображення зовнішності персонажів, форми одягу, предметів довкілля й основних кольорів, згідно з їхнім корпоративно-символічним значенням. І лише дотримавшись усього цього, маляр церков східного обряду міг виявляти своє індивідуальне вміння, прихильність і знання певного стилю. Отже, стиль в іконі виявлявся переважно на рівні тонких нюансів форми, але ці нюанси часто переходили на кардинальні проблеми, скажімо, на зміну зовнішності святого чи святої – від виразних східних, семітських рис до європейських і, ще конкретніше, – до рис свого власного народу або ж певної людини.

Інтенсивний розвиток портрета в Україні, коли малярі працювали з живими людьми, вніс у середовище майстрів ікони тенденцію поступово порушувати канонічний припис малювати ікони з давніх зразків і пробувати працювати “з натури”, або, як тоді мовилося, “з живства”. Ієрархія та клір офіційно протестували проти таких вільностей малярів (є ряд висловлювань у полемічній літературі України на цю тему), однак, якщо ікони “з живства” були змальовані талановито, а портретність захована за основними збереженими рисами ікони з давніх зразків, то змовкали навіть найконсервативніші богослови, ревнителі недоторканості всього давнього – візантійського і старо-київського. Не виключається, що в образах популярних святих – Миколи, Юрія, Дмитра, Антонія й Феодосія Печерських – передано індивідуальні риси знамих духовних осіб України. У мініатюрі і гравюрі такі портретні ремінісценції мистці робили сміливіше, в іконі – обережніше. Але тенденція до тіснішого зв'язку портретного й іконного малярства на ґрунті іконографії виявилася як очевидність у перехідний ренесансно-бароковий період першої половини XVII ст.

Хоч ікони й книжкові ілюстрації базувалися на одних і тих самих вихідних джерелах (Святе Письмо й історія Церкви), проте ці зображення віднесені до різних галузей богослужбової справи. Іконоборство VIII–IX ст. провело між ними чітку грань, бо через заперечення зображення як такого, зображення на іконі, врешті-решт, було

утверджене, але при цьому звільнене від зайвої ілюстративності й наповнене містичністю. Ікона стала частиною культу, тоді як зображення в книжці зберегло ілюстративні функції й не було пронизане містичністю, якщо не було точним відтворенням ікони. Ця відмінність збереглася й у позакнижковій царині. Ікона була відокремлена від усякого неіконного малярства, де б хоч що-небудь змальовувалося з природи. Іконний образ повинен був мати ряд рис, які можна досить точно встановити. “До їх числа належать: нерухомість – як внутрішня, так і зовнішня; відсутність будь-яких ознак афекту й часу взагалі; знищення в зовнішності всіляких натяків на випадкові, набуті особливості; певна гладкість і обточеність образу. Лик завжди втілений в образ. Ми б сказали, що він навіть перевтілений, занадто втілений... Ідеологія лику не в запереченні, а в переборенні певного очевидного натуралізму, що завжди подумки присутній десь на задньому плані. Вирішує тут, очевидно, саме внутрішній момент. Зображений такий благородний, мудрий, добродішній, що лик його спокійний, більше не хвилюється пристрастями й болістями земними, просвітлений. Так будується кульговий твір, але не тільки він”<sup>53</sup>.

Виходячи з ідеології відособленості ікони як своєрідного матеріального субстрату вищої духовної реальності, можна було б дійти висновку, що зміни в українській іконі XVI–XVII ст., спрямовані на переборення цієї відособленості, на тісніші зв'язки з життям, з іншими жанрами малярства, зокрема з портретом, сприяли розмиванню чітких меж ікони, розчиненню її в звичайному малярстві. Отже, начебто і впровадження формальних ознак стилів ренесансу, бароко, потім класицизму і ще сучасніших стильових напрямів позбавляло ікону її сакральності. Це є логіка поверхового думання і, зрештою, консервативності поглядів. Це все одно, що вимагати від науки Богослов'я бути завжди на рівні вчення східних отців IV–VIII ст., або західної Богослов'я – завжди на рівні вчення Томи Аквінського. У духовному житті світу, Європи, України після 1500 року сталися великі зміни (вони добре відомі тим, хто вивчає історію Вселенської церкви). У християнстві є незмінні закони, але є й простір для змін, тому християнство – це жива релігія. Те саме в іконі. Суть змін в іконі, у тому числі й стильових, – у наближенні духовного світу до земного буття, а не у віддаленні їх один від одного. У тому, що Україна пережила монголо-татарське ярмо та інші катастрофи пізнього середньовіччя й почала відроджуватися економічно, політично (поява інституту гетьманства), військово (заснування козацтва, Запорізької Січі), культурно, наші предки побачили знамення Боже, переконалися, що Бог хоче зберегти наш народ. Віра стала сильнішою, позбулася похмурих апокаліптичних відтінків, здобула нові крила в нових поколіннях нашої людності. Бог став уявлятися ближчим, ріднішим для наших людей і, може, навіть схожим на них.

Нічого секулярного, світського в таких поглядах не було. Набуваючи більшого національного вигляду в результаті відзначених стильових змін, ікона водночас нічого не втрачала зі своєї сакральності, містичності. Вводячи пейзажне тло замість чистих золотих площин у середньовічних і тисненого або гравірованого тла в ренесансних іконах, малярі не знижували небесне до земного, а освячували земне присутністю небесного. Уподобнюючи Христа, Богородицю, апостолів, пророків і всіх святих до близьких і знайомих людей, особливо духовних осіб, малярі ікон не приземлювали небожителів, а лише визнавали, що вони близькі нам – аж до зовнішньої схожості. Якби було щось інше за цими змінами, то українська ікона давно б зникла. Отже, ані ренесанс, ані бароко не знищили іконності як такої, а лише через ікону зміцнили віру в Бога, наблизили його до людей. Львівський Успенський іконостас Ф. Сеньковича – М. Петраховича наводить на роздуми не тільки як чудовий зразок ренесансно-барокового стильового синтезу, а й як теологічне вираження нової української ментальності, у якій небо й земля стали ніби взаємно ближчими.

Це прагнення до зближення незбагненого світу неба й очевидного світу землі Ф. Сенькович і М. Петрахович вирішували в іконах Успенського іконостаса як усвідом-

лену програму, у якій мистецькі засоби відігравали виняткову роль. Це вже видно у храмовій іконі пензля Ф. Сеньковича “Успіння Богородиці”, де Ісус Христос із душею Матері (у вигляді маленької дитини в Нього на руках) не зависає в просторі, як у давніх іконах цього сюжету, а стоїть разом з апостолами біля одра – і він так само засмучений, як і всі присутні. Святі в німбах і звичайні люди змальовані в одному просторі, усі разом однаково переживають. Тонко і майстерно мистець змальовує індивідуальні риси кожного персонажа, не роблячи в цьому (а також у своєрідному психологізмі) великої різниці між святими й несвятими. Відчувається, що Ф. Сенькович був прекрасно обізнаний із засобами портретної психологізації. Не втрачаючи іконної містичності, “Успіння Богородиці”, як і образи пророків та апостолів, набувають деякої жанровості. Експресивне трактування поведінки людини було характерніше для бароко, ніж для ренесансу. Спроба індивідуалізації та психологізації іконних образів із тенденції незабаром стала загальноприйня-



**“Богородиця Провідниця”. XVII ст. Дошка, левкас, темпера, сріблення, кольоровий лак**

тим правилом завдяки тому, що Сеньковичеве “Успіння Богородиці” використав для компонування своєї гравюри на цю тему відомий ілюстратор львівських, київських та інших видань гравер Ілля, спочатку надрукувавши гравюру в “Мінеї Святковій” (Львів, 1638 р.), а потім і в інших книгах. Отже, ця ікона стала неначе зразком нової іконографії сюжету про Успіння Богородиці в українському сакральному мистецтві.

Подібне можна сказати й про образи святих – великих літургістів Східної церкви Василя Великого та Іоанна Золотоустого. Це типово ренесансні твори: Ф. Сенькович зумів чудово вписати у вузький, але високий простір ікон постаті, зберігши непорушною ренесансну пропорційність і симетричність, даючи відчутти невелику глибину простору й осяжність постатей. При всій іконній величності й суворості обох святих мистець дуже тонко психологізував образи: нема й мови про те, що це святі, які “не переймаються пристрастями й болістями земними”. За проникливими поглядами й сильною задумою криються якраз глибокі переживання, що так зближують ці ікони з портретами тієї доби.

Ф. Сенькович застосовував як традиційну темперну техніку малярства, так і олійну. Не порушуючи співвідношення кольорів, він збагнув більшу світлоносність олійних фарб; а саме світлоносність, багатство відтінків, тремтливість переходів від світла до тіні надзвичайно високо цінували і майстри ренесансу, і майстри бароко.

Ф. Сенькович відмовляється від традиційного локального покладання кольорів і за допомогою комбінованого використання темперних та олійних фарб домагається ніжності, пластичності переходів. Цілком відступає в майстра система нанесення пробілів за допомогою тонких рисок; натомість спостерігаємо так зване лєсирування – промальовування розведеними олійними фарбами поверх щільнішого корпусного шару темперної фарби.

Знищену пожежею частину Успенських ікон домальовував Микола Петрахович. Це половина святкових ікон, образи апостолів Якова, Хоми, Вартоломія, євангеліста Луки; також ікони Спаса Нерукотворного, Трійці, Кузьми і Дем'яна; Христа й Богородиці – ці останні з намісного ярусу. Хоч як старався М. Петрахович працювати в манері свого вчителя Ф. Сеньковича, більша прихильність до барокового мистецтва (хай ще в початкових виявах) робить його майстром не завершення старого, а початку нового. Перша ознака бароко в усіх видах мистецтва і в усіх країнах – це збільшення масивності зображення. Природа ікони – у легкості, одухотвореності. Майстер стилю бароко мав великі проблеми, намагаючись не втратити цього відчуття, водночас нарощуючи масивність, монументальність образу. М. Петрахович уміло подолав ту трудність – і це демонструє майже кожна з намальованих ним ікон, насамперед головні ікони намісного ярусу – Христа й Богородиці. Якщо лики зберігають у собі силу духовного, молитовного навіювання, то малюнок постаті в обох образах вражає фізичною снагою. М. Петрахович розділяє тканину одягу Христа й Богородиці численними й різнобіжними складками: це певний спосіб дати глядачеві відчуття пружності форми. Якщо все звіряти з реальністю, то ми ніде не побачимо такої кількості складок при спокійному й непорушному сидінні чи стоянні. Отже, маємо справу з ілюзорністю, з певною умовністю. Вона повинна не тільки додати відчуття більшої декоративності, – адже складки змальовано надзвичайно гарно й майстерно, – а й підкреслити щось нове, чого досі в іконах не було. Як і в античному мистецтві, безліч дрібних складок тут краще окреслюють форму, обсяг, масивність. Загалом створюється барокове сприйняття образу: посилюється декоративна насиченість, масивність – при одночасному збереженні зовнішньої іконної непорушності. Ця суперечність, хоч і впадає в око, але не сприймається як недолік, як порушення канону. Сильова зміна знову проходить на рівні нюансів, на тлі поступових зрушень форми, тонкої інтерпретації руху, маси чи кольору.

У святковому ярусі М. Петрахович неповторно змалював сцени страстей Господніх. Тут ренесансний бік його ікон виражається у змалюванні різних арок, колонок, веж. Це так зване пейзажне архітектурне тло, витримане у формах сучасної М. Петраховичеві ренесансної архітектури з помітними додатками авторської фантазії. Але ті загострено драматичні сцени, де лютує єрусалимська біднота, намовлена фарисеями, щоб убити Ісуса руками римлян (“Поцілунок Юди”); де Пилат умиває руки (“Христос перед Пилатом”); де римські вояки з розмаху б'ють тіло Господа (“Бичування”), – це не тільки натяк на бароковий макабризм (тобто на потворні моменти поведінки людей), а вже суто бароковий прискорений рух, контраст Божественного спокою і нищого шаленства.

Не буде помилкою проводити паралелі між цим загостреним трактуванням сцен на іконах першої половини XVII ст. й кипінням пристрастей, якими характеризувався українське суспільне життя цієї доби. Польща остаточно вирішила перетворити Україну на свою колонію; українські ж козаки боронилися від цього рабства й палко воліли збудувати власну державу. До всього того додалися ще й релігійні проблеми, пов'язані з Берестейською унією 1596 року. Компромісу між цими позиціями знайти не вдалося. Тому поділ між злом і добром набув класичного характеру – і священне вчення про несумісність добра і зла стало чудовою метафорою до характеристики української дійсності: “Вражаюча картина випробувань людини в переломні моменти життя, що знову ж таки перегукується з історичною дійсністю Львова і повсяк-



денною боротьбою Ставропігії за права українського народу”<sup>54</sup>. Ікона не може бути ілюстрацією тієї чи іншої політичної чи соціальної події, але вона спроможна стати символічним, метафоричним її віддзеркаленням. Саме так трапилося з опосередкованим відображенням політично-релігійної, національно-визвольної боротьби в Україні як в іконі, так і взагалі в її сакральному мистецтві. Більше того, якраз народні заворушення, великий неспокій у суспільстві прискорили втрату мистецтвом гармонійності й набуття контрасту, масивності, драматичності, динамізму, тобто рис, які звичайно ідентифікуються зі стилем бароко. Можливо, ренесансний стиль у літературі й мистецтві України розвивався б упродовж усього XVII ст., якби на принципи гармонійності, виплекані мистцями XVI ст., раптово не вплинули зовнішні обставини, пов’язані з примарою нового поневолення українського народу. Мистецтво втратило спокій, і ця втрата торкнулася не тільки його змісту, а й форми.

Ікони Миколи Петраховича – лише частковий приклад загальної тенденції: спонукувані тривожною ситуацією в країні, мистці більше схильні були зображати страсті Господа, повевірання мучеників за віру, страшні суди, аніж божественний спокій святих, сповнених благочестивих роздумів при повній непорушності. Утім, канон є каноном, і в іконі майстри не оминали й одиночних постатей. Але й вони тепер втрачали те блаженне споглядання, яке віками лилося з їхніх мудрих і аскетичних ликів. Апостольський чин пензля М. Петраховича – наче галерея діяльних, сильних і стурбованих людей. Створюється враження, ніби кожний з апостолів на мить зупинився, тримаючи в руках книгу чи ключі, а то й меч, щоб звіритися людям у тому, який моральний тягар він несе. І тут також мимоволі виникає аналогія з українськими діячами цього часу – полемістами, проповідниками, авторами гострих трактатів, спрямованих проти своїх опонентів. У появі цього психологізму, динамізму, контрастів не варто виключати і впливів, зокрема гравюри Заходу. У Нідерландах видавець Піскатор задумав грандіозну справу – друкувати окремими випусками серії ілюстрацій до Біблії у вигляді різцевих гравюр на металі, що їх виконували такі визначні гравери, як Гергард де Йоде, родина Садлерів за рисунками Гемскера, Дево та інших мистців. Так званий “Театрум Біблікум”, тобто Біблія в образах чи персонажах, мав революційне значення не тільки для образотворчого мистецтва ряду країн Західної Європи (сотні гравюр сприяли активному й осучасненому уявленню малярів, графіків і скульпторів про біблійну історію), а й для ікономалювання в православних країнах Центральної та Східної Європи<sup>55</sup>.

Користуючись цими засобами стильотворення, кожний український мистець вводив багато чого з народного малярства, враховуючи до того ж і життєву ситуацію своєї доби. Наприклад, М. Петрахович вибирає фарисеїв, котрі вимагають страти Ісуса Христа, в одяг гендлярів, корчмарів тих часів, за яких мистець жив, або малює на їхніх головах східні убори. Ці убрання представників ворожих до України етносів доповнюють їхні неприємні обличчя й вирази афектації на них. Усі компоненти створюють у сукупності викінчений образ носіїв зла, хоча вони вималювані завдяки уяві самого мистця. Там нема нічого запозиченого. Із західних гравюр узято ідею прискореного руху, брутальної поведінки, контрасту між благородством і ницістю.

Отож, Ф. Сенькович – ікономаляр ренесансного способу мислення і ренесансного стилю, але такий, котрий зробив дуже помітні перші кроки до бароко. М. Петрахович – уже весь у стильових барокових засобах; утім, ренесансна традиція ще міцно тримає його у своїх обіймах. Обоє разом – тим паче в одному ансамблі ікон Успенської церкви – вони репрезентують напрочуд ясну лінію руху в українському ікономалюванні від ренесансу, що минає, до бароко, що наростає, і водночас являють собою приклад вдалого, обґрунтованого стильового синтезу. Сьогодні ми можемо вважати творчість цих двох майстрів класикою стильового синтезу: зі збережених ікон тієї доби ніде не знаходимо такої плавності, м’якості переходу від стилю до стилю, як у них.

Третій ансамбль ікон, які можна віднести до перехідного стильового спрямування, – це іконостас у церкві Святого Духа в місті Рогатині на Прикарпатті. З донаторського напису на іконі “Свята Трійця” (Старозаповітна) з намісного ярусу відомий час створення іконостаса – це 1650 рік; також відомі замовники – це два православних братства міста Рогатина: старше – при церкві Різдва Богородиці й молодше – при церкві Святого Духа. Іконостас має п’ять ярусів: долішній (пределла), намісний, святковий, апостольський і пророчий. Розміщення ікон строго симетричне обабіч



**“Моління (Деїсус)” із Троїцької церкви в с. Рудка-Козинська Волинської обл. Друга половина XVII ст. Дошка, левкас, темпера, сріблення, тонування “під золото”, риткування. Музей Волинської ікони**

центральної осі; причому три горішні яруси ширші за два нижчі, від чого стіна іконостаса нагадує фасад якогось ренесансного палацу. Це враження ще більше посилюється, якщо глянути на найвищий ярус – з образами пророків, де різьблені рами ікон утворюють своєрідне мереживо зубчиків, схоже на аттик в архітектурі ренесансу. Крім суто ренесансної конструкції іконостаса, про ренесансний стиль нагадує чимало різьблених елементів. Це і ясна, чітка членованість горизонталей та вертикалей; і гармонійне чергування рам квадратних із рамами, що мають півкругле арочне завершення; і розподіл ікон колонками по вертикалях та карнизами й декоративними поясками по горизонталях. У самій орнаментальній різьбі вже не відчувається такого стильового однострою, як в архітектоніці цілого іконостаса. Мотиви різьби мають синтетичний ренесансно-бароковий характер, і то такий сплавлений, органічний, що провести якусь чітку межу неможливо. Таку нероздільність елементів на всіх підставах можна назвати українським маньєризмом<sup>56</sup>.

Створюється враження, що майстер різьби був професіоналом високої кваліфікації, який свідомо добирав мотиви, щоб уникнути нелогічного поєднання різностильових елементів, хоча сам принцип такого поєднання не був для нього чужим.

Подібний зважений і високопрофесійний підхід до ренесансно-барокового синтезу знаходимо і в малярстві ікон Свято-Духівського іконостаса, які малювали принаймні два майстри з помічниками. Розрізняємо їх не за стилем, а за ознакою манери. Можливо, кожне з двох рогатинських братств делегувало своїх малярів, яких єднало творче порозуміння і, здається, належність до львівського осередку ікономалярства, а, може, вони й самі були львів’янами, запрошеними на час здійснення роботи до Рогатина. Майстри поділили між собою виконання основного – намісного – ярусу

великих ікон, а малі ікони з усіх інших ярусів малював один із цих майстрів з помічниками та за можливої незначної участі другого майстра (на жаль, їхні імена й прізвища поки що не встановлено). Для обох майстрів характерний стильовий синтез, хоча й не в однакових пропорціях. Перший майстер (автор ікон Христа й Богородиці в намісному ярусі, ікони Тайної Вечері над Царськими воротами, частини святкових ікон, усіх ікон апостолів і пророків) дотримується більше ренесансного трактування образів; другий (ікони на дверях та одвірках дияконських входів, ікона Старозаповітної Трійці) – барокового. Можлива його участь у змалюванні частини святкових ікон та ікони Моління, які загалом виконували вочевидь підмайстри-помічники.

Рогатинський Свято-Духівський іконостас загалом стоїть набагато ближче до мистецтва стилю бароко, ніж два попередні, розглянуті нами, – П'ятницький та Успенський. Ці три прекрасні пам'ятки свідчать, що впродовж першої половини XVII ст. у стильовій царині українського сакрального мистецтва (передусім ікони) відбувалася своєрідна “переоцінка цінностей” з тенденцією до стильового поєднання в напрямі утвердження стилю бароко.

Намісний ярус ікон Свято-Духівського іконостаса виразно засвідчує цю тенденцію. Ікона Господа як ієрея, котрий благословляє, – це чудовий ренесансний образ, в якому сяють водночас глибока містичність східної ікони, психологізм європейсько-ренесансного сакрального портрета й ідеал досконалої, прекрасної людини. Богородичний образ Марії Провідниці (Одигітрії) навіває такі самі враження, до того ж має ще й додатковий нюанс – ніжність. З прекрасного лику Пресвятої Діви мистець зняв будь-які залишки трагізму, суворості й навіть суму. Добра і м'яка усмішка променіє від її образу з цілком українськими етнічними рисами, але й зі збереженою загадковістю її глибокого, проникливого погляду, “що зазирає в душу”, з типово іконною композицією й усім таємничим і містичним ладом ікони. То не Мадонна в латинському розумінні цього слова, однак вона з'єднує в собі одухотворення східної Богословії й красу західної Мадонни.

Це незвичайне поєднання Духу та фізичної краси завжди було каменем спотикання для консервативної частини ортодоксів, які ненавиділи сакральне (і світське ще більше) мистецтво епохи Відродження, засуджували будь-які мистецькі стилі, окрім візантійського, й особливо не терпіли проникнення в ікону ренесансних ідей і ренесансних засобів творення образу святих. Типовою й характерною в цьому відношенні є оцінка одним із таких ортодоксів, російським протоієреєм Сергієм Булгаковим знаменитої Сикстинської Мадонни Рафаеля. “Я не побачив Богоматері, – писав він. – Тут краса, лише чудова людська краса з її релігійною двозначністю... Ренесанс створив мистецтво людської геніальності, а не релігійного натхнення. Його краса не є святістю, а лише те двозначне, демонічне начало, що прикрашає пороженчу”<sup>57</sup>.

Коли естетичні принципи краси так різко протиставляються принципам деформації, а про стильові нововведення й мистецтво людської геніальності говориться або пишеться в таких сильних виразах, що аж відсилається до “демонічного начала”, то постає запитання: чи християнська, чи євангельська це позиція, чи не є це виявом нічим не обґрунтованої пихатості й гордості, які-то якраз і походять від демона?

Україна теж мала в царині християнського мистецтва своїх консерваторів і ортодоксів, але це були одиниці, котрі не визначали тенденції й не спрямували української ікони на шлях безкінечного повторення раз і назавжди засвоєних зразків. Наприклад, якою б гострою не була полеміка між українськими православною та греко-католицькою ієрархіями про догмати й канони після Берестейської унії, ікономалярі обох Церков вели пошук постійного оновлення, стильових змін, єдності духовного й естетичного начал<sup>58</sup>. Берестейська унія не поділила українського церковного мистецтва на православне й греко-католицьке, тому процес стильових змін тривав скрізь з однаковою послідовністю – шляхом поступового зменшення рис одного стилю й

нарощування особливостей іншого. Рогатинський Свято-Духівський іконостас, не наче наочний підручник, дає виразний зразок цього процесу. У намісному ярусі іконостаса, поруч з іконами Ісуса Христа й Богородиці, другий майстер змалював на північних і південних дияконських дверях образи – відповідно архангела Михаїла й старозаповітного священика Мелхиседека, які вже є повноцінними образами стилю бароко. У зображенні Михаїла чудово передано рух юного небесного воїна, і саме так, як його розуміли й трактували мистці бароко.

Мовиться не просто про зображення постаті архангела, що йде, а про рух, який має тенденцію до прискорення, про висхідний рух. Висока й вузька площина дияконських дверей використана дуже раціонально, щоб змалювати керівника небесного воїнського чину Михаїла злегка діагонально, ніби він бере розгін для польоту в небесних просторах. Архангел виступає з хмарки легким кроком, розправляє крила, збирається розмахнутися рукою з мечем, а його червоний плащ от-от почне розвіватися. Зображення моменту початкового руху, коли все готове до нестримного швидкого лету, – це одна з найхарактерніших рис українського бароко. Бо ж західне бароко дало рух бурхливий, сповнений драматизму – він остаточно скасував ренесансні лагідність, спокій, поважність, гармонію. В Україні через те, що стиль бароко був опанований у дуже специфічній царині сакрального мистецтва – іконі, бурхливий рух не знайшов застосування. Але його початок, тобто перехід від спокою до руху, став дуже популярним. Наші майстри не відкинули ані традицій візантійської непорушності, ані ренесансної гармонійності й досить плавно та поступово перейшли до зображення руху прискореного, тільки-но він мав би стати швидким і бурхливим.

Крім того, цей особливий рух, характерний лише для українського бароко, поєднаний з осяжністю постаті. Візантійська ікона започаткувала традицію “безтілесного руху”, коли постаті святих рухалися, наче тіні на стіні. Тут же постать трактується об’ємно, вона матеріальна, хоч не завжди така масивна й окомірно важка, як у зображеннях літаючих постатей у малярстві західноєвропейського бароко. Архангел Михаїл – це образ сильного юнака, і в той же час він легко летить у просторі, наче там немає земного тяжіння, й він нічого не важить. Золоте тло з його значенням царства Божого знімає суперечності цієї проблеми: на небі свої закони, там нема земної гравітації, тіло вільно рухається в небесному обширі.

Враження цілком барокового твору підсилює глибока психологічна наснаженість образу Михаїла: молоде обличчя сповнене зацікавленого споглядання, а радше було б сказати, вглядання в щось, найвірогідніше – у людей, які прийшли до церкви молитися. Нахилена голова при дуже виразному погляді очей і лагідній усмішці – усе це риси пошани, заохочення до молитви й добрих справ, а не погрози та залакування, які логічно можна було б чекати від ватажка небесного воїнства. Крім того, лик Михаїла так добре індивідуалізований, що не можна позбутися враження, ніби перед нами не абстрактна небесна істота, недоступна для споглядання простим смертним, а конкретна особа, наділена такою вродою, що в ній наче відзеркалена небесна досконалість.

Постать архангела Михаїла виразно й об’ємно виділяється на золоченому тисненому орнаментом тлі. Але загальна тепла гама кольорів червоного плаща, сріблясто-оливкових панциря й щита, ніжно-рожевої шкіри лику робить ікону надзвичайно світлоносною. Навіть зелений колір сорочки воїна не постає якимось колористичним дисонансом у ніжній і теплій світлоносності ікони на північних дияконських дверях.

Цей твір вартий пильної уваги й ретельного аналізу, адже він значною мірою є ключем до розуміння тих процесів в українському ікономалюванні, які знаменували закінчення ренесансно-барокового перехідного періоду й початок власне барокового малярства. У такому ж дусі змальовані на одвірках північного дияконського входу двоє святих дияконського чину – Лаврентій та Стефан. Щоправда, тут немає того багатообі-

цяльного руху, що характеризує постать Михаїла, зате чудове декоративно-орнаментальне вирішення образів, соковиті рослинні візерунки великих форм не залишають жодних сумнівів, що мистець повністю перейнятий розумінням нового стилю.

На південних дияконських дверях цей самий майстер змалював одного з ранніх юдейських священиків – Мелхиседека. За євангельським ученням, сам Ісус Христос був священиком (ієреєм) згідно з чином Мелхиседека, тобто зразком самовідданого служіння своєму Отцеві небесному. З цього приводу старозаповітний Мелхиседек ставився за приклад усім священикам. В українських храмах його рідко змальовували на дияконських дверях (бо то традиційне місце зображення дияконів Стефана й Романа або архангелів Михаїла й Гавриїла), проте рогатинські малярі (і, вочевидь, замовники з братств) мали достатньо підстав нагадати місцевим священикам про необхідність наслідувати Мелхиседека – священика “Бога Всевишнього, що стрів Авраама, як той вертався по поразці царів, і його поблагословив” (Послання до євреїв, 7:1). Оскільки це унікальний випадок в українському ікономалярстві тієї доби, щоб Мелхиседека малювали на дияконських дверях, то висловлювалася думка, ніби це було викликано “загостренням антикатолицької боротьби”<sup>59</sup>. Такий мотив укладачів іконостаса не виключається, бо в Україні в цей час кипіли пристрасті з приводу того, хто є правдивим служителем Божим: чи той, хто прийняв унію з Римом, чи той, хто виступав проти неї? Але в цьому випадку для постаті Мелхиседека можна було знайти інше місце в іконостасі, не обов’язково на південних дияконських дверях. Імовірніше, йдеться про так звану повноту православної віри: юність і сила архангела Михаїла (як небесного захисника людей від дії сил зла) доповнюється мудрістю, досвідом і відданістю старого служителя в особі Мелхиседека. Не слід забувати, що в час створення Свято-Духівського іконостаса в Україні вельми популярними були (і не лише серед православних, а й серед уніатів) ідеї Петра Могили, тоді вже покійного київського православного митрополита, про повноту й досконалу довершеність православного обряду: ці ідеї становлять основу таких його видатних творів, як “Православне сповідання віри” і “Великий Требник”<sup>60</sup>.

А та повнота розумілася в повноті Біблії – її Старого і Нового Заповітів. На відміну від більшості тодішніх українських іконостасів, в доборі сюжетів до яких орієнтувалися переважно на відображення оповідей з Нового Заповіту, укладачі Рогатинського Свято-Духівського іконостаса дуже виразно й щедро виділили сцени зі Старого Заповіту: тут не тільки повна галерея півпостатей дванадцяти пророків у горішньому, п’ятому, ярусі – Михея, Захарії, Гедеона, Ісаї, Даниїла, Давида, Мойсея, Соломона, Якова, Езекиїла, Єремії, Аарона, а й Старозаповітний варіант Трійці в намісному ярусі (звичайно ж, малювався Новозаповітний варіант) та дуже рідкісний долішній ярус ікон, де також зображені були сцени зі Старого Заповіту – чотири офіри, або жертви, Богові: жертва Авеля, жертва Мелхиседека, жертва Авраама й жертва Мойсея. У цьому контексті поява образу Мелхиседека в такому несподіваному місці, як дияконські двері, не здається випадковою і не могла бути спричиною тільки обставинами антикатолицької боротьби.

У суто мистецькій – й особливо стильовій – царині цієї проблеми образ Мелхиседека в іконостасі цікавий як контраст до образу Михаїла. А всякого роду контрасти – улюблений засіб мистців, письменників, архітекторів епохи бароко. Було досить слушно підмічено, що могутня постать Мелхиседека своєю статичною величавістю ніби протистоїть повному юнацького запалу образу Михаїла; а в дійсності це лише друга складова тієї самої ідеї, яка постає в обох образах як символ строгої мудрості й добросовісного виконання свого обов’язку та покликання<sup>61</sup>. Такі протилежності, як юність і старість, небо і земля, наростаючий, прискорений рух і непорушне стояння, не справляють враження взаємовиключення, а тільки взаємодоповнення. Обидва образи “працюють” на одну ідею, хоч формально й змістово вони контрастують між собою. І в цьому полягає суть бароко в іконі й, очевидно, в усьому сакральному мистецтві Православної церкви.

Якщо бароко католицької Контрреформації будувалося на контрасті як на боротьбі й непримиренності протилежностей (звідси йде відчуття трагізму в багатьох творах літератури й мистецтва західного бароко), то бароко в іконі визначило контраст як єдність протилежностей, як підтвердження однієї ідеї з різних джерел (із цього випливає відчуття радості й надії в церковному мистецтві українського бароко). Тільки в такому сенсі можна пояснити й обґрунтувати введення в систему намісного ярусу іконостаса рідкісного Старозаповітного образу – Мелхиседека. Він зображений із євхаристичними дарами – хлібом та вином, а його погляд, як і погляд Михаїла, звернений у бік глядача. Хоча Мелхиседек вбраний в юдейську священницьку ношу, її колористична розкладка строго іконічна: нижній зеленаво-синій одяг символізує його земне походження, а верхня червона накидка – царську гідність і духовне провідництво.

Старозаповітна Трійця в кінці північного крила намісного ярусу іконостаса свідчить, що її автор досить добре знав і західне, і візантійське, і власне українське малярство. Архітектурний мотив цілком навіяний західним мистецтвом, ближче до нідерландської чи північнонімецької шкіл малярства. Золочене тло з соковитим тисненим орнаментом розділене майже посередині стовбуром і кроною молодої пальми. Троє ангелів, яких пригостило бездітне подружжя, Авраам і Сара, звернули всю свою увагу на старенького Авраама, звіряючи йому дивовижну новину, що від нього зачнеться народ такий численний, як пісок у морі. Отже, тут і Схід, і Захід; і спокій, і рух; і площинність тла, і осяжність простору; і врочиста ритуальність моменту, і елемент жанровості, побутовості. Впізнаємо зустріч культур, традицій, стилів. Але все чудово укладено в нероздільну композицію; переходів між деталями різних систем не може вловити навіть найприскіпливіше око. Ікона Святої Трійці як твір мистецтва переломної пори одночасно підводить ризику під знахідками та здобутками стилю українського ренесансу, що лишався в минулому, і відкриває завісу стилю українського бароко на порозі його розквіту.

Доба напруження й борні в Україні на зламі XVI та XVII ст. і впродовж усієї першої половини XVII ст. зумовила незвичайне піднесення в літературі та мистецтві. З огляду на зливу творчих ініціатив, деякі дослідники ладні вважати саме першу половину й середину XVII ст. “українським ренесансом”. Проте це швидше метафора, у якій захована підміна понять. Адже якщо під ренесансом розуміти літературно-мистецький стиль, в основі якого лежить гармонія, то саме доба полеміки поклала край цьому стилеві. Ясно, що ренесансний стиль у мистецтві України мав потенціал подальшого розвитку; він не до кінця вичерпав свої можливості в XVI ст., але якраз суспільні процеси, пройняті великою напругою, вплинули на літературу й мистецтво таким чином, що стиль гармонії і злагоди повинен був відійти на другий план, спочатку поєднуючись з рисами нового стилю бароко, співзвучного настроєм доби, а потім його було витіснено з літературно-мистецького поля зовсім.

Хрещення Київської Русі-України за князювання Володимира Великого відкрило нові обрії для розвитку усіх видів образотворчого мистецтва. Людність нашої країни в той час, коли панувала типова для середньовіччя повільність в усьому – від події державного формату до побуту кожної родини, пережила наприкінці X і на початку XI ст. великий стрес і, можливо, навіть шок. Нова релігія Єдиного і Всемогутнього Бога, у якого повірив князь, бояри і весь уряд, реально спонукала посполитий люд радикально змінити спосіб думання і поведінку. Це було непросто, а для багатьох і неможливо. Уже 966 року біля князівської резиденції в Києві був збудований величний Богородичний собор – Десятинна церква – з чудовими й небаченими на Русі настінними розписами.

Люди сходилися не тільки з Києва й околиць, а й з усієї неосяжної держави, щоб подивитися на це диво дивнее. І не один переживав те, що переживали декілька років тому посланці Володимирові, яких князь відрядив у мандри по світу, щоб вияснили йому, яка віра краща. Як пише літописець, десять Володимирових посланців повернулися до Києва і дали такий звіт князеві: “Ходили до болгар (не до слов’янських, а до переселених з-над Волги на Балкани, деякі з яких залишилися нидіти в язичниц-

тві, інші прийняли магометанство. – Д. С.), дивилися, як вони моляться у храмі, що зветься мечеттю. Стоять там розперезані. Зробивши поклін, сяде й роздивляється туди-сюди, як божевільний. І нема в них радості, тільки смуток і сморід великий. Недобрий закон їхній. І прийшли ми до німців, і бачили в храмах їх розмаїті служіння, але краси не бачили жодної. І прийшли ми в грецьку землю, і ввели нас туди, де служать вони Богу своєму, і не знали – на небі чи на землі ми. Бо нема на землі такого видовища і краси такої, і не знаємо, як розповісти про це. Знаємо ми лишень, що перебуває там Бог з людьми, і служба в них краща, ніж в усіх інших країнах”<sup>62</sup>.

Як свого часу пережили позитивне емоційне піднесення київські посланці Володимирові в Соборі св. Софії в Константинополі (а з контексту очевидно, що вони могли справді відчутти, чи на небі, чи на землі перебувають, саме в цьому гігантському й чудово розмальованому соборі на березі Босфору), так і численні відвідувачі Десятинної церкви в Києві могли й собі мати таке піднесення!

Християнське образотворче мистецтво прийшло в Русь-Україну насамперед у монументальних формах – настінних малюваннях у храмах в техніках фрески, а у св. Софії, Михайлівському соборі – ще й мозаїки. Літературні і рукописні джерела Київської Русі, коли згадують про мистецтво, то насамперед про монументальне. Бо воно вражало уяву не тільки своїми розмірами, а й потужним зарядом духовного піднесення, якого ніколи не мало язичницьке монументальне мистецтво Русі з його ідолами та неоковирними приземистими кам’яними бабами.

Звикнувши до краси й величі монументального малярства, населення Русі полюбило його і, відповідно, давало в мистецькі цехи та артілі своїх здібних до малювання художників. Рідко який мурований храм Київської Русі лишався без розкішно розмальованих інтер’єрів. Подібне можна було б сказати і про палаци знаті, якби вони збереглися. Сьогодні можна лише здогадно говорити про світське монументальне малярство у домонгольській Русі. Але говорити таки можна з урахуванням великої прихильності не тільки елітарних верств населення, а й посполитого люду до величю, монументального сприйняття духовного і матеріального світу.

Усе це обірвалося з монголо-татарською навалою. Будівництво монументальних споруд різко загальмувалося, а відповідно занепав і монументальний сектор у малярстві. Найкращі майстри-монументалісти опинилися на багато століть без замовлень, без праці. Тому вони емігрували або вирушили на заробітки в інші країни. На думку болгарських фахівців, у столиці Другого Болгарського царства – місті Велике Тирново працювали над розписами храмів і палаців художники – вихідці з України. Подібна ситуація була і в середньовічній Сербії та Македонії. Це щодо православних країн. Але талант наших монументалістів помітили і в католицьких країнах: у XIV–XV ст. артілі мистців з України розмальовували польські римо-католицькі храми (костьоли). Фрагменти цих розписів “у візантійському стилі” збереглися досьогодні у Вавельському замку Кракова, у Любліні, Сандомирі, Вислиці й інших містах<sup>63</sup>. Встановлено навіть деякі імена художників, наприклад, Андрія, – можливо, того самого волинського майстра з с. Рубельки, якого на Московщині називали Андрієм Рубльовим, і який намалював для них знамениту Старозаповітну Трійцю<sup>64</sup>.

Що ж до ренесансного монументального малярства, то маємо про нього лише опосередковані свідчення, і то дуже скупи – лише згадки в різних джерелах. Павло Жолтовський у своїй монографії про монументальне малярство в Україні в XVII і XVIII ст.<sup>65</sup> наводить лише декілька джерел, з яких дізнаємося про те, що монументальне малярство і в XVI ст. не завмерло, хоч відступило далеко назад у порівнянні з іконою. Сусідні з Україною землі не були в такому тяжкому становищі, як наші предки, але добре знали професійність наших художників. Приклад Польщі вельми промовистий. А ось 1565 року молдавський воевода Олександр просить Львівське православне братство прислати “зукрів” (малярів), які змогли б “за гроші наші церкву нашу малювати в середині, по всіх стінах, зверху донизу, за звичаєм, добрими фарбами, щоб малярство було найкращим”<sup>66</sup>.

Як зазначав Павло Жолтовський, відродження монументального малярства в Україні відбувається аж у 40-х роках XVII ст., коли були розмальовані притвор церкви Параскеви П'ятниці у Львові, потім – церква Святої Трійці Густинського монастиря, Десятинна церква в Києві, відбудована клопотаннями митрополита Петра Могили. У середині XVII ст. проводилися додаткові розписи в Успенському соборі Києво-Печерської лаври, і повністю була розмальована трапезна церква Братського монастиря на київському Подолі.

У якому стильовому ключі здійснювалися ці розписи, стверджувати складно, тому що як пам'ятки тієї доби вони не збереглися, Можна тільки припускати, порівнюючи з іншими видами мистецтва, у яких відбувалися глибокі стильові реформи, пов'язані з відходом від візантинізму із прийняттям синкретичної концепції, тобто використання рис ренесансу і бароко. Чимало писав про київські церковні стінописи згадуваний сирійський архідиякон Павло Алеппський – якраз про ті стінописи, що не збереглися. Він цілком позитивно оцінює стінописи в Лаврі, Софії Київській, в Густинському монастирі; цей цікавий до всього сирієць описує лише сюжети, які йому сподобалися. Він вражений тісними зв'язками українських стінописів з численними євангельськими сценами. Тут і страсті Христові, і суд Понтія Пилата, спокушання Господа сатаною, сцена з милосердним самаритянином, Христос – Добрий Пастир з ягнятком на раменах, Христос вичавлює з виноградного грона сік, який у чаші стає жертвовною кров'ю самого Спасителя.

У цих описах архідиякона Павла вгадується потужний вплив західного ренесансно-барокового мистецтва. Але чи адекватні стильові засоби було використано при змалюванні цих сюжетів – сказати важко. Бо якраз у суміжних мистецтвах, в іконі, гравюрі, мініатюрі, в емалях та виливних прикрасах на оправах на престольних Євангелій подібні сюжети і сцени потрактовано в цю добу або в ренесансному, або в бароковому, або у змішаному синкретичному ренесансно-бароковому дусі.

З другого боку, збережений до нашого часу настінний розпис київської церкви Спаса на Берестові поряд з Києво-Печерською лаврою не підпадає ні під ренесансний стиль, ні під бароко: у цьому малярському ансамблі, наче далекий відгомін середньовіччя, вияскравився призабутий стиль комнинського візантинізму. І це не в X чи XI ст., а в середині XVII, конкретніше – 1644 року. Митрополит Петро Могила чи то засумував за візантійським аскетизмом, чи захотів мати в старовинній церкві, збудованій ще за Київської Русі, старовинне малярство. Факт залишається фактом, що митрополит покликав з “монашої державки” з Афону тамтешніх грецьких малярів, і вони розмалювали церкву Спаса фресками (мабуть, поверх фрагментів давніх фресок) новими розписами у давно забутому в Україні візантійському стилі. Отже, стильова ситуація з монументальним малярством у XVI і в першій половині XVII ст. була далеко не такою однозначною, як в ікономалярстві.



## ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС

### СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ

Український портрет як жанр образотворчого мистецтва за специфічними ознаками образної концепції, формальними засобами та типологією (як і на теренах Західної Європи) визначився в XVI ст.

Перші зразки творів портретного жанру близько споріднені із західноєвропейським портретом і певною мірою пов'язані з ним своїм походженням. Це цілком закономірно, якщо врахувати історичні обставини, за яких Україна через землі, що ввійшли до складу Речі Посполитої, мала активні стосунки із Західною Європою і вбирала нові надбання її культури, а трансформуючи їх на основі давніх національних традицій та вподобань, пристосовувала до власних потреб. Отже, західноєвропейська культура була відчутним каталізатором мистецьких процесів, зароджених на місцевому українському ґрунті, що зумовлювали розвиток портрета як самостійного світського жанру, передумови якого в мистецтві України склалися протягом багатьох століть. Щоб переконатися в цьому, варто, бодай побіжно, нагадати найхарактерніші зразки портретів, виконаних у різні часи.

Після високого злету художньої культури Київської Русі в XI ст., де особливо чільне місце посів монументальний живопис (а з ним і портрет) і до XVI ст., незважаючи на несприятливі умови, процеси формування, як і розвиток традицій портретування, не переривалися. Фрескові зображення князівської родини Ярослава Мудрого, княгині Ольги й візантійського імператора Костянтина Багрянородного (усі – XI ст.) із Софійського собору, житійна фреска “Св. Кирил учить царя” та надзвичайно індивідуалізовані зображення окремих святих (“Апостол Павло”, “Святий воїн”, XII ст.) з Кирилівської церкви в Києві разом з портретними мініатюрами “Ізборника Святослава” (1073) та “Кодексу Гертруди” (1078–1086) ілюструють наявність певних усталених портретних традицій у мистецтві XI–XII ст.

Існування названих традицій засвідчує згадка Павла Халебського про князівські зображення на стінах Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Описуючи церковний інтер'єр, він зауважує, що над західними дверима, обабіч “Успіння Богоматері, праворуч і ліворуч од нього – поличчя двох князів, будівничих цієї церкви...”<sup>1</sup>. Знаючи час спорудження церкви (1073–1078), можна припустити, що то були портрети синів Ярослава Мудрого – Ізяслава та Святослава (вони перебували під впливом преподобного Феодосія, тодішнього ігумена монастиря). Але тут важливо навіть не те, кого саме було змальовано на церковних стінах, а сам факт зображення реальних людей – засновників-фундаторів (ктиторів) Успенської церкви – поруч зі святими, тут – обабіч зображення Богоматері.

У XIII ст. вже трапляються приклади зображення реальних людей і в іконах. Написана після монгольської навали в Києво-Печерській лаврі ікона “Богородиця Печерська (Свенська) з преподобними Антонієм і Феодосієм Печерськими” (1288, ДТГ), а також виконана за київським зразком ікона “Борис і Гліб” (XII – початок XIII ст., ДТГ) – красномовне тому підтвердження. Про існування портрета в XIV ст.

можемо дізнатися з парадного зображення галицько-волинського князя Юрія I – на його іменній печатці з написом “Король Русі”, який помер 1308 року. Про давні звичаї портретування свідчать згадки в “Патерику Печерському” про те, що на Русі здавна було заведено прикрашати помешкання “различными подобіями прадедовъ, дедовъ и родителей своихъ”. З цього “Патерика” відомо й те, що вже в давнину існував звичай малювати чи писати портрети з пам’яті. Про це йдеться в історії з ієромонахом Іринархом, якому 1384 року вві сні явився померлий преподобний Пахомій і попросив намалювати його, що Іринарх і зробив, намалювавши з пам’яті портрет Пахомія.

У Вірменській церкві Львова, заснованій 1363 року, серед фресок кінця XIV ст., що виказують спадковість із візантійсько-руськими традиціями, є портретне зображення (нині фрагментоване) постаті ктитора (тобто дарителя) Якова.

Давньоруські портретні традиції продовжуються і в мистецтві часів Великого князівства Литовського, до складу якого в XIV ст. разом з Литвою та Білоруссю ввійшла значна частина території України (Волинь, Поділля та Наддніпрянщина). З історичних джерел відомо про існування портретних зображень литовського князя Ольгерда і його дружини у вітварі вітебської дерев’яної церкви на Високому замку, за свідченням відомого хроніста, історика і поета Матвія Стрийковського, виконаних “грецькою манерою”.

Від наступного століття дійшли фрагменти розписів (поміж яких були й портретні зображення князя Вітовта) Тракайського замку поблизу Вільнюса, які датуються початком XV ст., а також розписи в костьолах Кракова, Сандомира та Вислиці, виконані “руськими майстрами”. З них чи не найважливішими для простеження єднання візантійсько-руських традицій портретування із західноєвропейськими є фрески в каплиці Святої Трійці в Любліні, виконані 1418 року артілью руських живописців на чолі з майстром Андрієм. Серед портретних композицій люблінської каплиці – кінне зображення короля Ягайла та його портрет біля ніг Богоматері.

Як засвідчують пам’ятки XIV–XV ст., виконані “руськими майстрами” (тобто православними), у тому числі й у католицьких костьолах і храмах, – це була доба, досить сприятлива для розвитку мистецтва (зокрема й портретного), коли Велике князівство Литовське вступає в союз із католицькою Польщею, католизація ще тільки розпочалася і не мала ще тієї агресивності, що стане характерною для пізніших часів.

З посиленням державницьких позицій Польщі, її жорстокою колонізаційною експансією на Схід, що почалася приєднанням західних земель, український елемент став повсюдно витіснятися з політичного, економічного та культурного життя. Знекровлені тривалим владарюванням монголів і міжусобними чварами (так звані “удільні”) окремі князівства, на які розпалася Давня Русь, були безсилим відновити єдину державу. Мало-силим було й Велике князівство Литовське, щоб за свого панування на українських теренах підтримати розвиток національних стремлінь і прагнень, незважаючи на те, що попервах його правителі вважали себе правонаступниками Давньоруської держави.

Зрештою, унаслідок Люблінської унії 1569 року Литовська держава як така фактично втрачає свою самостійність і разом з підлеглими їй українськими землями підпорядковується польській короні в єдиній державі, що дістала назву “Річ Посполита”. За таких обставин постає відразу менш агресивне, але дедалі різкіше протистояння православ’я і католицизму, на ґрунті якого виникають гострі колізії соціального, політичного та культурного життя.

“Віра, – як зазначав М. Грушевський, – ставала найбільш болючим пунктом в тих обмеженнях і пониженнях, які терпів тепер на кожному місці український елемент від переможних польсько-католицьких кругів, і силою звичайної реакції ставала для сього пониженого українського елемента предметом особливого прив’язання, найбільш дражливим місцем, його національним знаменем і гаслом”<sup>2</sup>. Відмінності між православною і католицькою вірами визначили розбіжності двох гілок культури: візантійсько-руської і римо-католицької, що зіткнулися на спільних теренах Речі Посполитої.

На перших порах після унії українська мистецька культура, що тривалий час жила розвиток і литовської, і польської культури, продовжувала відігравати помітну роль у художньому поступі Речі Посполитої. “Чотири століття державної незалежності, – зазначав М. Голубець, – підняли українську культуру на високий рівень не тільки в цілій Слов’янщині, але й у порівнянні з культурою тогочасної Західної Європи. Українське право, устрій, побут, література й образотворче мистецтво хоч і творилися в тяжких умовах внутрішніх міжусобиць та безупинної боротьби з варварством Степу, витворили такий запас цінностей, що його вистало не тільки на заспокоєння власних потреб у добу нашого національного державного занепаду, але й на обділення ним переможних сусідів. Середньовічна Москва, Литва та навіть Польща дуже довго черпали з резервуарів старої української культури”<sup>3</sup>.

Роль русько-української культури в розвитку, зокрема, давнього мистецтва Польщі зазначали й польські дослідники. Скажімо, В. Подляха писав: “Русь, що мала у візантійському царстві зразки з першої руки, в образотворчості випередила Польщу, і вже в XI ст. могла виявитися не тільки творами письменства, але також монументальними мозаїками і фресками. В пізніших віках вплив української образотворчості відбився особливо в станковому малярстві й то не тільки на українсько-польському пограниччю, але й у межах корінно-польських земель”<sup>4</sup>.

Потужний розквіт давньоруської культури значною мірою обумовлювався тим, що із самого початку впровадження християнства на Русі церква, підтримувана міцною державною владою, була фактично основним осередком культурного життя. У період бездержавництва вона залишалася єдиним репрезентантом української народності і головною опорою ідентичної їй національної культури. Ситуація докорінно змінилася після Люблінської унії, коли в конкуруванні з польською культурою українська під покровительством і заступництвом лише церкви (та окремих князівських родів) опинилася в нерівних умовах. Польська культура мала офіційну державну підтримку з боку королівського двору та можновладних меценатів. Вона мала сильну донорську підмогу з могутніх джерел латинсько-католицької Європи, звідки Польща засвоювала передові здобутки культури в царині не лише релігійного життя, але й суспільного. Західна Європа, дедалі охоплювана гуманістичним рухом, ширше відкривала двері для розвитку шкільництва та інших сфер розбудови світського життя в Польщі.

У протилежному становищі опинилася культура України. У XVI ст. православна церква, що була чи не єдиною опорою української культури, за умов польського панування переживала великий розлад. До того часу живлючі візантійські джерела змілилися, бо й сама колись могутня Східна Римська імперія стала здобиччю османських завойовників. У колонізованих українських краях польська королівська влада прибрала право роздавати церковні посади і почала ставити на них людей, далеких від духовного смирення, але запопадливих до матеріального збагачення. Часто це були люди вороже налаштовані до української людності, вони розтринькували церковні кошти й маєтності, обдаровували ними родичів, вели надто “світське” (розпусне) життя.

Королівський патронат над православною церквою істотно підірвав її матеріальний фундамент і віру. Крім того, за польського панування православний, порівняно з католиком, почувався людиною меншовартісною. Його національне походження, культура, мова зазнавали всіляких кпинів. Він обмежувався в майнових правах, у справах урядництва, у сфері виробництва, у здійсненні обрядів за православним звичаєм.

Колонізація українських земель – східних кресів Речі Посполитої – принесла польській шляхті величезні багатства, що накопичувалися від продажу за кордон збіжжя, худоби, лісу. Ці багатства призвичаїли шляхту до небаченої раніше розкоші та вдоволення нечуваних забаганок. Її звичаї поступово переймає і значна частина українського магнатства, відмежовуючись від своєї зневаженої духовної спадщини. Окатоличуючись і привчаючи своїх нащадків до польської культури, мови, звичаїв, вона, зрештою, полонізується і протиставляє себе “темній некультурній”, з її погляду, масі

русько-української спільноти. Чи не найстійкішими виявилися волинські магнати, а щонайбільш князі Острозькі (один із найдавніших князівських родів), що своєю діяльністю – створенням академії – долучилися до оновлення православного шкільництва.

Наголошуючи на значенні цього роду і ролі його кращих представників для країни, особливо ролі князя Василя-Костянтина Острозького, фундатора цієї славнозвісної Острозької академії, автор публікації про нього писав, що для того, щоб зрозуміти значення особи і діяльності князя, “надо глибоко и всесторонне изучить бурную эпоху XVI ст. вообще и въ частности въ польско-литовскомъ государстве, надо представить себе ту чудовищную лаву политическихъ стремленийъ и религиозныхъ разномыслий (социнианства, протестанства, кальвинизма, ересей московскихъ, иезуитства и наконецъ унии), какая устремлялась широкимъ потокомъ на беззащитную и нимало не приготовленную Русь, надо наконецъ взять в расчетъ то невежество, въ которомъ она коснела, и ту глибокую деморализацию, какая произведена была въ высшихъ и отчасти среднихъ слояхъ русскаго (русскаго. – *В. Р.*) общества, а наиболее въ тогдашней нашей иерархии, предшествовавшей политической и общественной неурядицей, въ особенности же применениемъ къ Руси польскаго государственно-общественнаго строя, широкими льготами польско-католическому элементу въ явный ущербъ и попрание правъ русскаго населения”<sup>5</sup>.

Утім, українське громадянство, відчуваючи загрозу і марність сподівань підтримки від вищої верстви, починає і само організуватися для самостійної боротьби за свої права, яка передусім зосереджується на релігійних справах.

Найпершим у XVI ст. передні позиції у справах національних змагань зайняло галицьке міщанство. Зазнавши утисків польської шляхти, воно почало гуртуватися у братства<sup>6</sup>. Ця стара церковно-громадська інституція, реформована на взірєць цехових організацій, дала легальну форму згуртування українського елемента в боротьбі за свої права. Братству надавалося право цензури над моральною і релігійною поведінкою своїх членів, суду над ними і відлучення їх за певні провини. Це посилювало його значення у зміцненні моральних і духовних засад як у церковному житті, так і світському. Основну роль у захисті національних прав відіграли братства (Львівське – засноване 1586, Київське – 1615; Луцьке – 1624), розгорнувши активну діяльність у царині підвищення освітнього рівня – відкривали школи, засновували друкарні, чим сприяли розвитку книговидавничої справи.

Загалом братчики пильнували відродження і зміцнення візантійсько-руських основ, беручи за зразок християнський аскетизм як норму праведного життя. Відродження аскетичного духу пристрасно відстоював у своїх посланнях з Афона полеміст І. Вишенський, убачаючи в обмирщенні загрозу втрати руського благочестя. Дотримуючись схожих поглядів, львівські братчики заходилися реформувати принципи свого корпоративного життя. Вони насамперед відмінили розгульні бенкетування, які не могли прислужитися зміцненню релігійної побожності чи моральності людності, спрямовуючи кошти на культурно-церковну та просвітницьку розбудову.

У результаті реформування братства набувають ширших прав в царині не тільки світського, але й церковного життя. Одним із них було право здійснювати контроль за поведінкою православної пастви, духовенства і навіть його вищих ієрархів. Надання таких широких повноважень братствам у справах церкви і підтвердження їх константинопольськими патріархами обурили тих православних владик, що походили з родовитої шляхти чи елітарних прошарків спадкового духовенства. Підпорядкування його під нагляд міщанської спільноти, нижчої ніж вони за суспільним рангом, було сприйнято ними не тільки як порушення канонічного устрою, але і як зазіхання на права владик. Це й було однією з причин їхнього переходу до римської курії і розколу православної церкви, що документально затверджено Брестською унією 1596 року.

Пожвавлення українського культурно-національного руху, що розпочалося в середині XVI ст. на галицьких землях, значною мірою носило консервативний характер

і зумовлювалося передусім потребами церкви. І якщо освічені діячі і братчики усвідомлювали необхідність засвоєння тогочасних надбань західної культури, то православна церква, обороняючи свої твердині, затруднювала доступ світського елементу.

Портрет відповідно до своєї специфіки був одним із перших світських жанрів, що почав укорінюватися в Україні ще з часів Київської Русі. Він став на середохресті тих культурно-мистецьких явищ, у яких опосередковувалися духовні потреби часу і можливості їхнього задоволення.

Відомо, що до середини XVII ст. в Речі Посполитій було десять мільйонів населення, з них лише сорок відсотків становили поляки. Отже, Річ Посполита була багатонаціональною державою і активно переймала мистецькі форми, закорінені в західних зрассах. Так само і на східних кресах, на яких дедалі вагоміше місце починає посідати селянство, спроваджуване із західних регіонів, появляються чужоземні майстри, запрошувані на роботу до магнатських маєтків та шляхетських садиб. Вони приносять із собою стильові форми, не властиві місцевим традиціям у цивільному чи оборонному будівництві, запроваджують нові теми в релігійні розписи, поширюють нові прийоми трактування образу людини, природи, навколишнього світу.

Православна церква і костьол були лише полярними точками розмежування двох культур на рівні ідеологічного протистояння. А на рівні побутового між цими культурами відбувався потужний процес взаємопроникнення, викликаний формуванням світського середовища з мистецькими потребами й запитам, відповідними до способу його життя.

Основний чинник такого процесу визначав королівський двір, а за ним магнати, які, зрісши багатством і владою, починають успішно конкурувати з ним у розкоші, а далі вже потягнулася і заможна, і дрібна шляхта. Найменш вибагливою в питаннях мистецтва була сільська шляхта. Мешкаючи в невеликих будинках, споруджених місцевими майстрами, вона при нагоді могла замовити портрет котромусь із мандрівних малярів, прозваних “бігунами”.

Перед магнатами намагалося не відставати міщанство, особливо львівське, яке збагатилося на торгівлі зі Сходом. Змагання між цими верствами зосереджувалися головню на фондуванні будівництва церков та надгробних каплиць. Заможні верстви зазвичай збирали мистецькі колекції, до складу яких входили релігійні твори, ландшафти, обов’язковими були портрети королів та їхніх сановників. Поширюється звичай замовляти власні зображення і портрети членів родини, сановних родичів чи шанованих благодійників.

Усі верстви, що визначали соціальну структуру Речі Посполитої, створювали сприятливе підґрунтя для функціонування світського портрета, сфера впливу якого не оминула й української суспільності.

В Україні, як і по всій Європі, майже до останніх років XVII ст. в мистецькому середовищі і серед замовників побутовала іншомовна назва портрета, що стала інтернаціональним терміном: портрет називали “контерфект”, що є варіантом староголландського слова “conterfeytsel”, яке має латинське походження від “contra facere” і означає “наслідувати реальність”. У багатьох українських документах, пов’язаних із художнім процесом XVII і навіть початку XVIII ст., фігурує назва “контерфект”, а з кінця XVII ст. дедалі частіше трапляється термін “портрет” (від французького *portrait*)<sup>7</sup>, або “персона”.

Незважаючи на віддавню існуючу традицію анонімності (започатковану іконописом) – серед величезної кількості живописних творів є лише незначна частка сигнованих, – на сьогодні відомо близько тисячі імен художників, які працювали впродовж XVI–XVIII ст. З-поміж них важко вирізнити портретистів, бо в той період не існувало чіткої спеціалізації майстрів. Чи не кожен із них, пройшовши відповідну виучку, міг виконувати настінні храмові розписи, створювати станкові релігійні чи світські сюжетні композиції, малювати ікони, писати портрети.

В Україні портрети були поширені з давніх часів. Зображення предків, відомих державних діячів, уславлених народних героїв чи людей надзвичайної долі можна

було побачити не лише в магнатському палаці, але і в козацькій світлиці, і навіть у міщанських чи селянських хатах.

Коло замовників, доволі вузьке і привілейоване в XVI – першій половині XVII ст., особливо поширюється наприкінці XVII і впродовж усього XVIII ст., але ставлення до художників було не вельми поважним. Згасли в минулому князівські традиції належного поцінування мистецької творчості. І хоча відомі окремі приклади шанування творчості митців, від часів існування цехів усталюється сприйняття митця як звичайного ремісника. Тому становище художника в суспільстві залежало від його походження, а не від його праці.

З XIV–XV ст. відомі групи, чи артілі живописців, які виконували масштабні настінні розписи і не тільки церков, а й громадських і приватних споруд. Майстри в цих артілях, як засвідчують наявні твори та архівні документи, були виконавцями “широкого профілю” – вони писали сюжетні композиції, малювали ікони і портрети, створювали декоративно-орнаментальні панно. Про походження їх важко судити, бо збереглися лише скупи дані про їхню працю і стан. Художники XVI, а особливо XVII–XVIII ст. – це переважно вихідці з міщанського та ремісничого середовища, проте були поміж них і представники духовенства – серед авторів портретів були протопопи та ігумени<sup>8</sup>, але найчастіше це були ченці. Відомі серед малярів дворяни і шляхтичі<sup>9</sup>, однак траплялися вони значно рідше й дещо пізніше. Збереглися відомості про випадки здобуття шляхетства завдяки мистецькій діяльності<sup>10</sup>.

Віддавна існували художники різних категорій, утворювалися цілі мистецькі династії<sup>11</sup>. При магнатських дворах й у великих містах працювало чимало художників-іноземців. Але основну масу живописців на початках і впродовж XV–XVI ст. становили іконописці та їхні учні, які писали не тільки ікони, а й виконували твори світського змісту. Тому як на східних, так і на західних українських землях традиційно портрети писалися переважно іконописцями, серед яких і виученики монастирських малярень, і власне ченці-художники.

Розширення мистецьких запитів у світських колах впливало на формування відповідного типу художника і форм організації його праці за цеховими принципами. Цехи, які об’єднували живописців з ремісниками споріднених професій, на теренах польської корони виникли на початку XV ст.<sup>12</sup>. Відтоді спостерігається доволі значне скупчення живописців по містах. Цехові майстри, як члени одного об’єднання, були органічно пов’язані зі своєю громадою і підпорядковувалися їй, виражаючи культурну свідомість свого середовища і своєї доби.

Водночас, у цьому ж столітті, з’являються митці, не пов’язані путами цехових законів і правил. Це переважно придворні художники, що служили королю або крупному магнатові. Такий художник мав більшу ніж цеховий майстер свободу і незалежність. Були й мандрівні маляри, які також не входили до цехових об’єднань.

У XVI ст. виник львівський цех, який об’єднував малярів, золотарів і конвісарів, і перемишльський, куди разом з малярами входили ювеліри і конвісари.

Спочатку у львівському цеху на рівних правах працювали як католики, так і православні. Але пізніше, коли католицька експансія ставала дедалі агресивнішою, у 1596 році львівський католицький архієпископ Дмитро Соліковський зніщив створення самостійного католицького малярського цеху, до якого ввійшли лише католики та українці-уніати<sup>13</sup>. Доступ до нього православним художникам був закритий.

Малярський цех, активно підтримуваний католицьким духовенством, магнатством і міським магістратом, мав великі преференції і привілеї, а ставши об’єднанням лише митців-католиків і уніатів, повів доволі жорстоку боротьбу проти православних художників, так званих “схизматиків”. Таке становище призводило до постійних конфліктів у мистецькому середовищі.

Не ввійшовши до новоствореного цеху, православні маляри незабаром залишилися і поза колишнім спільним золотарсько-конвісарським об’єднанням: у 1600 році це

об'єднання розділилося на два самостійні (золотарський і конвісарський) цехи, і художники (а це були православні – переважно українці та вірмени) не увійшли до цеху. Вони втратили право вільного продажу своїх праць, не допускалися до робіт у костьолах, зазнавали всіляких утисків, переслідувань та обмежень у професійній діяльності, а головне – не мали права створювати власний (православний) малярський цех. У цьому протистоянні православні художники могли покладатися лише на підтримку православних братств і, працюючи в передмістях Львова, де вони мешкали і на які не поширювалася юрисдикція міського магістрату, задовольняли потреби православної церкви. Оскільки міський уряд визнав “справжніми і правдивими” лише малярів католицького цеху, то між ними і українцями-“схизматами” конфліктні ситуації почастішали<sup>14</sup>.

Православні художники, будучи носіями візантійсько-руських і християнських традицій кавказьких країн, своєрідно забарвлювали західноукраїнський, зокрема львівський, художній процес, що вороже сприймалося католицькою верхівкою духовенства, яке опікувалося католицькими цехами. Про те, що незважаючи на утиски, православні художники продовжували потужно працювати, як і про те, що навіть поставлені в жорсткі умови існування вони були активнішими (а може, й обдарованішими) за своїх колег-католиків у виконанні численних замовлень (у тому числі й від католицьких храмів), засвідчує грамота Д. Соліковського, видана 1597 року, уже після організації католицького малярського цеху<sup>15</sup>.

Ремствування католиків були не безпідставні, бо їхній цех чимало потерпав від конкуренції позацехових православних художників, так званих “партачів”, дешево спродувана продукція яких знаходила жвавий попит у навколишніх містечках і селах. Виключення православних з малярського цеху і постійні конфлікти та міжкофесійна боротьба призвели до того, що за королівським декретом 1600 року католицький цех мав включати одного православного художника-вірмена, а православним художникам-українцям доступу до цеху так і не було<sup>16</sup>. Подібна ситуація склалася в перемишльському цеху золотарників, конвісарів та малярів, куди, згідно зі статутом 1625 року, допускалися лише римо-католики. Через дискримінаційні заходи (і не тільки професійні: на цехових зібраннях треба було розмовляти лише польською чи латиною), вживані стосовно українських художників, передмістя Перемишля, як і передмістя інших міст, залишалися місцем діяльності позацехових православних малярів. Цеховий статут вимагав від цехмістрів переслідування “партачів” з допомогою міської влади аж до їхнього покарання ув'язненням до тих пір, поки вони не дійдуть згоди із цехом. Якщо ж вони “не доходили згоди з цехом, то їхні речі могли бути поділені між цехом та урядом, а самих малярів належало тримати у в'язниці доти, поки з цехом не примиряться”<sup>17</sup>.

Пізніше, з виникненням спеціальних малярських цехів утворюється доволі численне середовище цехових майстрів-живописців, навчених мистецтву портрета, бо написання портрета було одним із обов'язкових завдань на здобуття звання майстра.

Поміж художників-цеховиків, які прийшли на зміну монастирським художникам-іконописцям, існувала своя спеціалізація та ієрархія. Одні з них виконували певний вузький обсяг роботи, інші були художниками широкого профілю, організаторами та оформлювачами святкувань, урочистостей, радниками з мистецьких питань тощо.

Устрій малярських цехів, як і інших ремісничих корпорацій, ґрунтувався на строгій регламентації виробничої та громадської діяльності. Цехи мали охороняти свою професію від незаконного втручання інших професій, розподіляти замовлення і роботу над ними, визначати час виконання, встановлювати плату, контролювати якість виконаних творів. Тому майже вся діяльність цехових художників була підпорядкована правилам і законам цехового статуту.

Головною особою в цеху був майстер – повноправний член цеху, який мав найбільші права і владу. Він мав майстерню обладнання для роботи. Виконувати замовлення йому допомагали підмайстри й учні. На цех покладалося завдання професійного навчання, яке здійснювалося під керівництвом майстра. Кожен майстер міг набирати не

більш ніж два учні. Він мав значну владу над учнями, які були зобов'язані працювати в нього впродовж чотирьох років. Після виконання іспитових робіт (вони називалися “майстерштіки” або “штуки”) учні відбували дворічну (згідно зі статутом львівського цеху) або трирічну (за статутом перемишльського цеху) закордонну мандрівку для подальшого професійного вдосконалення. Лише після цього учень вважався кваліфікованим підмайстром, або “товаришем”. Він мав право відкрити власну майстерню, а коли був матеріально не спроможний, то йшов працювати підмайстром (“челядником”) у будь-якого майстра.

До іспитових завдань учнів входили обов'язкові види художніх робіт. Так, у львівських майстрів учні виконували “розп'яття з двома розбійниками та натовпом біля хреста; портрет (“контерфект”) на повний зріст, велику батальну сцену з табором та сучітками ... або замість цього мисливську картину з полюванням, з сітями та зброєю на лева, ведмеда, вовка, кабана, зайця і тому подібне кінно і пішо”<sup>18</sup>. А виученики перемишльських майстрів мали виконати “три штуки”: Розп'яття з Богородицею, Іоанном та Марією Магдалиною; Вершника на коні (за власною уявою, тобто без зразка-“куншту”) та “контерфект” (портрет) будь-якої добре відомої майстрові особи.

У цехах різних міст іспитові завдання мали відмінності в сюжетних композиціях, а портрет був наявний в усіх завданнях. При цьому надзвичайно важливим є зауваження щодо портрета на повний зріст (бо це передбачає певний рівень виучки і мистецької майстерності, як і виконання портрета знайомої майстрові людини), тобто виконавець мав продемонструвати вміння не тільки писати портрет, а й передавати схожість з оригіналом.

Наявність в усіх цехових іспитах обов'язкового виконання портрета засвідчує увагу, що надавалася йому в середовищі цехових майстрів; чималою мірою це інспірувалося і значним попитом на портрет.

Згідно з цеховими розпорядками існував відповідний розподіл праці між майстром та його учнями і помічниками. Майстер виконував найбільш важливі і відповідальні деталі в портреті – він писав голову й обличчя, а помічники закінчували решту. Про поширення такого методу виконання портрета зазначає автор XVII ст. А. Радивилівський: “... Маляр в омалюваню якого виборного контерфекту, яко той хочачи якій значний образ вымалювати, либо инным учням своим, что не так великой науки и зацности потребует до малюванню, некоторые части образа подает зацнейшую еднак часть образа, яко то главу, и лице, на которых отмалюваню вся похвала и залецане маляра залежить, сам формует и доканывает...”<sup>19</sup>.

Західноукраїнські малярські цехи (львівський цех зокрема) як за устроєм, так і за методами праці ґрунтувалися на середньовічних засадах західноєвропейських ремісничих корпорацій. Львівський цех був особливо потужним, бо об'єднував значну кількість митців. Через його діяльність здійснювалися міжнаціональні контакти, що сприяли професійному формуванню своєї мистецької школи, у розвитку якої чільне місце належало портретному жанру.

Стильові риси живописного портрета формувалися завдяки праці митців різних національностей: поляків, вірмен та інших, прийшлих із-за кордону. Утім, особливо важливе місце у формуванні своєрідності живописного портрета посідали українські майстри. Чи не тому львівський портрет, порівняно з портретами інших локальних шкіл, відзначається м'якістю форм і колориту, властивим для українського сприйняття і відтворення його зображальними засобами. Іншою його прикметною рисою є відчутна схильність до реалістичного відображення зовнішніх рис і вдачі людини.

Водночас, як уже зазначалося, у цьому ж XVI ст., поряд із численними цеховими живописцями з'являються митці, не пов'язані путами цехових законів і правил. Це переважно придворні художники, що служили королю або крупним магнатам. Такий художник, хоч і залежав від волі господаря-замовника, однак мав більшу, ніж цеховий майстер, свободу й незалежність. Були мандрівні малярі, які також не входили до цехових об'єднань.



Якщо релігійні суперечки різко розмежовували характер церковного й костьольного живопису, то в портретному жанрі такої різниці не відчувалося. Тим паче, як визнають і польські дослідники, форми шляхетського репрезентативного портрета зазнали істотного впливу культурних традицій, що розвивалися на західноукраїнських землях, де ці форми значною мірою склалися<sup>20</sup>.

Через те, що на перших етапах самостійного існування портрет ще був тісно пов'язаний з іконою, то й технічно мало від неї відрізнявся. Найдавніші відомі портрети виконували на дереві темперою, і лише з появою на українських землях віднайденої в Нідерландах техніки олійного живопису в практику ввійшли зображення на полотні (хоча продовжували існувати портрети на дереві).

Помітно довго в портретних зображеннях переважає нейтральне тло. Завдяки його індиферентності, людське зображення видається особливо значущим і зосереджує на собі всю увагу виконавця, а потім і глядача. Згодом важливими деталями портретних композицій стають інформативно-біографічні написи та герби, що засвідчують певний статус моделі. Наприкінці XVII ст. під впливом італійського іконопису в українських іконах частішає орнаментоване тло, вигравійоване чи вирізьблене на левкасі, вкритому золотом чи сріблом. Невдовзі таке тло застосовується і в портреті. А під впливом європейського парадного портрета, схема якого (що міцно утверджується вже в XVI ст.) заснована Тиціаном, котрий уперше помістив модель між завесою та колоною, в українському портретному живописі з'являються повнофігурні зображення на тлі пишної завіси і колони. Усталюється характерна поза моделі, певною мірою типізуються жести портретованих. Зазвичай у чоловічих портретах підкреслюється положення рук: одна з них на поясі або на ефесі шаблі, друга – тримає знаки влади або спирається на стіл, на якому стоїть розп'яття. Випрямлена поза постаті, значущі жести рук надають композиції врівноваженої статичності, а самому зображеному – упевненої ваговитості. Ще однією прикметною рисою живописного портрета є майже повсюдна наявність інформативно-біографічних написів, що є частиною самої композиції зображення або розміщуються внизу, поза нею.

Від сакрального мистецтва (ікони зокрема) український портрет запозичив крупномасштабність фігур, урочисту маестатичність образів, золотосяйне орнаментоване тло, яке так неповторно відтінює дзвінку барвистість колірною ладу, щільно пов'язаного з традиціями народної творчості.

## ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

Світський портрет на теренах Речі Посполитої виник за останніх Ягеллонів і носив ознаки ренесансового стилю. Його розвиток був зумовлений потребами придворної культури і на початковому етапі мав досить вузьке коло замовників, що обмежувалося середовищем королівського двору й маєтками найзаможніших українських князівських родин і магнатів. Однак в останній чверті XVI ст., за часів Стефана Баторія і правління династії Вазів, сфера його побутування поширилася на інші прошарки північної верстви суспільства. Особливо зростає попит на світські портретні зображення зі зміцненням і збагаченням магнатсько-шляхетської верхівки суспільства. Зародившись у придворних колах, цей попит дедалі більше поширюється в середовищі польської магнатерії, а відтак і покатоличеної української знаті східних кресів, яка поступово втягувалася у сферу польської культури, а через неї – і західноєвропейської.

Через відсутність належної кількості місцевих майстрів виконання мистецьких робіт (які з потреб як релігійних, так і світських) за часів готики і ренесансу задовольняв чималий контингент майстрів, прийшлих із країн Західної Європи. Володіючи досконалішими формами й засобами виконання, вони водночас сприяли підвищенню професійного рівня місцевих художників різних категорій.

Найбільш ранні портретні твори XVI ст., що належать до періоду пізнього Ренесансу, виявляють різноманітні ознаки європейських шкіл, привнесені іноземними художниками з Італії, Нідерландів, Франції, Німеччини, які в той час працювали в Речі Посполитій. Але найвідчутливішими в цих творах є зв'язки з мистецтвом художників Північного Ренесансу – з колом митців Л. Кранаха, Г. Гольбейна Молодшого, Ж. Клуе. Північний Ренесанс з його лінеарністю та схильністю до двомірності дав найміцніше підґрунтя. Тому в той період західноукраїнський, як і польський, портрет відзначається посиленою декоративністю, що підкреслюється надмірною пишнотою оздоблення одягу з його візерунчастою поверхнею, щедро причепуреними коштовностями та біжутерією. На цій основі створюються своєрідні живописні силуетно-лінеарні конструкції, поєднані з властивою для них пластичністю точної і деталізованої форми, що походить від місцевих традицій і запозичень із досвіду італійської школи (такі типи портретних творів іноді зараховують до рисунково-аналітичного стилю)<sup>21</sup>.

Однак не тільки впливи західноєвропейської художньої культури своєрідно позначаються на походженні та розвитку типів і форм українського світського портрета, на його своєрідних модифікаціях. Свою важливу роль у цьому процесі відіграють давні місцеві традиції. З цього приводу П. Жолтовський слушно зауважував, що “відзначаючи вплив західноєвропейського пізнього ренесансного і барокового портретного малярства на портрет польський та український, ми не повинні усувати з поля зору і ті особливості цього портрета, які докорінно відрізняють його від західноєвропейського. Це дух ієратизму, строгої внутрішньої замкнутості, прагнення до сталих канонічних форм, яке можна зрозуміти, лише врахувавши те, що цей портрет створювався значною мірою під впливом староукраїнського живопису з його власними основами, з його давньоруськими традиціями”<sup>22</sup>.

Перші світські портрети на території Речі Посполитої були створені придворними художниками короля Сигізмунда I Старого у Кракові, на яких зображено вінценосне подружжя – король і його дружина італійка Бона Сфорца, онука міланського правителя Лодовіко Сфорца. Ці портрети, за висловом польського дослідника Т. Добровольського, можна назвати польськими лише в географічному розумінні, стилістично вони належать італійській школі, що цілком закономірно, адже Бона була італійською принцесою. Як польська королева, вона всіляко інспірувала впровадження елементів рідної їй італійської культури у придворне життя Польщі, тим самим сприяючи поширенню гуманістичних ідей Ренесансу. Певну роль у цьому процесі відігравали художники-італійці, які працювали при королівському дворі. Імена деяких із них (Джованні Баттіста Ферро, Петро Італієць) згадуються в документах.

Один з італійських художників міг бути автором портрета Сигізмунда. Він постає на повний зріст у невимушеній позі, у якій майже не відчувається нарочитий момент позування. Образ короля тут створено згідно з концепцією Ренесансу. Це зовсім не недосяжний у своїй величності монарх, а літня людина, вбрана в повсякденний одяг, що ніби на мить призупинилася, спокійно дивлячись перед себе, тримаючи в руках замість знаків влади якусь коштовну дрібничку. Елемент парадності привноситься монументальністю композиції, що створює враження погляду на постать короля знизу. Ця парадність підкреслюється і завісою на задньому плані. Лише корона, яка ледь видніється на столі позаду постаті, указує на його королівську високість. За вишукано викладеними складками одягу і драперій, вивіреною точністю пропорційних співвідношень, безпомилково впевненістю відтворення конструкційної пластичності форми та вмінням переконливо виявити тривимірність простору відчувається досить висока професійна вишколеність майстра.

Риси портретного стилю в характері Північного Відродження виразно простежуються в портретах наступника Сигізмунда – його сина Сигізмунда II Августа, який правив країною впродовж 1548–1572 років, Єлизавети Австрійської, Барбари Радзивіл, Катерини Австрійської, які, найімовірніше, були створені професійними

майстрами школи чи кола Л. Кранаха швидше приїжджими, ніж місцевими виучениками цієї школи. Майстри школи працювали переважно придворними художниками короля і найкрупніших магнатів. Вони представляли категорію художників вищого професійного рівня, які вправно володіли технічними навичками, уміло працювали за виробленими й усталеними стандартами. Щоправда, яскравими творчими особистостями ці художники не були.

Проте лінійно-декоративний стиль школи Л. Кранаха, перейнятий місцевими цеховими майстрами і по-своєму інтерпретований, помітно позначився на стилістиці портретного живопису Речі Посполитої, який опирався на консервативну іконописну основу та наївну простакувату простодушність майстра-ремісника – основної фігури тогочасного художнього процесу.

Відповідно вплинула на стилістику світських портретів скульптура, як, скажімо, в італійських портретах раннього Відродження. За цим принципом, хоча і зі значно огрубленим моделюванням форми, виконано парний портрет подружжя краківського золотаря Гжегоша і Катажини Пшиблів (бл. 1534, НМВ). Зразком для зображення подружжя послужили рельєфні зображення цих осіб на самшитових дошках, призначених для карбування на них листа зі срібної бляхи. Персонажів подвійного портрета змальовано повернутими обличчям один до одного. Особливу увагу звертає на себе постать Катажини, яка стоїть зі складеними на рівні пояса руками так, як персонажі численних ранньоренесансних портретів.

У другій половині XVI ст. портрет стає поширеним явищем мистецької діяльності на теренах Речі Посполитої. Тоді починають вирізнятися особливості локальних шкіл портретистики, усталюється певна композиційна система. До кінця століття, не втрачаючи генетичних зв'язків із давньоруською традицією, живописний портрет (під впливом європейського через посередництво польського) визначається у власній своєрідності, ознаки якої викристалізуються в наступний період. Для живописного портрета стає характерною репрезентативна поза моделі на повний зріст, нейтральне тло, іноді доповнене завісою-порт'єрою або розлогими написами, схильність до великих колірних плям, переважання червоних барв. Разом з тим зберігається схильність до лінійності, поєднаної з живописністю, що доводить його генетичну спорідненість з давньоруським монументальним портретом і водночас указує на тяжіння до традицій північноєвропейських портретних шкіл.

Світський портрет, крім його міцних на початках зв'язків із сакральним мистецтвом, культовими потребами, мав окрему лінію і підґрунтя свого розвитку, що визначається обставинами його побутування, суто вжитковою, меморіальною чи репрезентативною функцією. Основними замовниками портрета такого типу була суспільна верхівка. З утворенням шляхетської держави після Люблінської унії (1569), вона зміцнила свої становище і позиції і, формуючи уклад свого життя, продовжуючи традиції князівсько-боярського побуту, водночас переймала від західноєвропейської знаті вироблені нею нові форми такого життя, пристосовуючи їх до власних потреб і вподобань. В особі представників зазначеного суспільного прошарку живопис, зокрема портретний, знаходить шанувальників і світського споживача. У магнатських маєтках і князівських родових палацах створюються мистецькі галереї, у збірках яких значне місце посідають портрети, що стають одним із предметів престижу<sup>23</sup>.

Іноді портретні зображення використовували в католицьких урочистостях. Так, під час церемонії (1754) коронування образу Богородиці в Домініканському монастирі Львова було споруджено арку та інші бутафорні споруди. Їх прикрашали алегоричні зображення, герби та портрети князя Лева, засновника міста, польських королів, духовних ієрархів, ініціаторів церемонії коронування Йосипа і Станіслава Потоцьких та інших магнатів католицької віри<sup>24</sup>.

Світський портрет, знайшовши підґрунтя у придворних королівських та магнатських колах, став, як і герб, виражати ознаки належності до вищої суспільної верстви.



**Невідомий художник. Портрет Костянтина Ів. Острозького. 1520–1530-і роки. Копія XVII ст. Утрачений**

Тож і в колах родовитих нащадків українських князів, коли вони ще ревно дотримувалися православної віри, портретні зображення також мали вдовольняти ту саму потребу. Наближені до королівського двору, вони, поріднившись (шляхом змішаних шлюбів) з католицькими магнатами, призвичаювалися й до такого ж укладу життя.

Вагоме місце як на східних кресах, так і в самій Речі Посполитій посідала родина князів Острозьких, прозваних “некоронованими королями Русі”. Нащадки цього, одного з найдавніших в Україні князівського роду, початки якого, за свідченням Ф. Софоновича, ідуть від “короля Руського” Данила Галицького<sup>25</sup>, володіли величезними маєтками на Волині і Поділлі. Судячи з таких різних за характером зображень членів цієї родини, що були виконані в XVI ст., їхніми авторами були і придворні живописці Острозьких, і королівські майстри, або майстри, близькі до цього кола. Це тим імовірніше, що місцеві волинські іконописці у володіннях Острозьких, якими б вправними у своєму ремеслі не були, великого досвіду світського портретування не мали і змагатися в цій справі з королівськими майстрами не могли.

Старійшину роду, Костянтина Івановича Острозького<sup>26</sup> – славетного полководця, великого гетьмана

литовського портретували не раз. Його життя, сповнене значних переможних, а то й драматичних подій, його могутня натура справляли незабутнє враження на сучасників, надовго закарбувалися в пам’яті нащадків. Він знав радість перемог у битвах з татарами (1492, 1512), московитами (1514), але знав і гіркоту поразок, був близько семи років (1501–1507) у московському полоні, де московський князь Іван Васильович (дід Івана Грозного) “держаль его во оковахъ, руки оловомъ заливши”<sup>27</sup>.

Збереглося небагато зображень К. І. Острозького, який був не тільки талановитим державним діячем, але й людиною “великої побожності і мужества”, ктитора Києво-Печерської лаври, де його було й поховано, як зазначає Ф. Софонович, “в церкві Успенія Пресвятої Богородиці, на правомъ боку, под столпомъ правого крилоса”. Останні слова хроніста стосуються опису надгробка Острозького, на замовлення його молодшого сина Костянтина, виконаного 1579 року скульптором С. Чешекком.

Скульптурний надгробок К. І. Острозького в непорууйнованому стані бачив і описав Павло Халєбський, вражений майстерністю пам’ятника. Розповідаючи про Успенську церкву, він зазначає, що “тут, у праву руку, як увійти, бачиш неглибоку нішу, утворену просторою й високою мармуровою аркою; плоскорізьба на мармурових одвірках вельми правдоподібно відтворює людей, коней, колісниці, гармати, битви. А долішну частину арки займає надгробок із твердого червонястого каменю, схожого на порфир; на довгастому ложі спить, спершись правицею на лікоть і підклавши долоню під голову й схрестивши ноги, бородатий воїн у лицарських обладунках і позолоченій короні на голові, з позолоченими ланцюгами на грудях. Це скульптурне зображення людини в натуральну величину просто вражає уяву... Навпроти нього, на північній стіні, змальовано його сина з довгою білою бородою”<sup>28</sup>.

Надгробок К. І. Острозького – один із прикладів поширення ктиторського скульптурного портрета в XVI ст., виконаного за схемою європейських меморіальних портретів Відродження, де підкреслювався момент смерті-сну, чим певною мірою нівелювався трагізм відходу людини в потойбіччя. Натомість акцентування живого

поруку тіла, жестів рук, що ніби уособлюють перемогу життя, сприяло більш спокійному, урочистому звучанню меморіального твору, у чому значна роль належала й пишному багатопредметному антуражу навколо портретної статуї померлого.

Як це скульптурне зображення, виконане в традиціях італійського Відродження, для якого людина – “універсальний герой, що уособлює всі можливості людської природи і виступає насамперед як представник усього людства”<sup>29</sup>, так і живописні портрети К. І. Острозького, що дійшли в пізніших копіях і репродукціях, виявляють між собою певну подібність зовнішності портретованого, а отже, походять від його прижиттєвих зображень. Одним з таких зображень є невеликий погрудний портрет, прикметний найглибшим розкриттям особистої вдачі, людських якостей і характеру моделі, який був у фамільній збірці нащадків Острозьких у Новому Малині і, на жаль, нині відомий лише в чорно-білому відтворенні, уперше опублікованому К. Широцьким у 1915 році<sup>30</sup>.

Моложаве жваве обличчя в обрамленні ранньої сивини волосся і бороди, приязний погляд темних виразних очей – усе видає натуру людяну й мужню. Внутрішнє напружене життя відчувається в контрастах майже білої сивини і полиску темного хутра шапки, у ніби уповільненому повороті великої голови і пильному погляді, у виразі якого немов причаївся біль. Надзвичайно майстерно передано в зображенні складний душевний порух: в усміхненому обличчі вгадується глибоко тамований сум. Судячи з віку портретованого, зображення могло бути виконане в 1510-х роках, можливо, після звільнення К. І. Острозького з московського полону. А глибокий психологізм, переконливе трактування характеру цієї незвичайної людини, вільна розкута манера письма видає руку талановитого художника, його вільне володіння європейськими традиціями портретування.

Невеличке живописне погруддя, мабуть, і стало основою для пізніших повторень і копій, бо всі відомі нині портрети К. І. Острозького з більш-менш достовірною передачею його вигляду нагадують саме це найраніше зображення.

У копії XVIII ст. дійшов великий офіційно-репрезентативний портрет К. І. Острозького, що нині зберігається в колекції Національного музею історії та культури Республіки Білорусь у Мінську. Вбрання і зовнішність, а особливо вік портретованого, характерна композиційна схема зображення, яка на момент виконання оригіналу-зразка (для цієї копії) ще була на стадії становлення: чисте нейтральне тло без написів і гербів, що пізніше стануть неодмінним елементом подібних портретів, стіл зі скатертиною, але ще без узвичаєного пізніше розп'яття, знаків влади, книг, прикрас тощо – усе засвідчує, що взірць копіювання (тобто прижиттєве зображення) був твором початку XVI ст. – часу формування й активного усталення певних типів портретних композицій. Поворот голови, вираз обличчя нагадують погрудний новомалинський портрет, який, мабуть, і був основою для повнофігурної копії. Копія, напевне, виконана в 1740–1750-х роках і, незважаючи на очевидну утрудненість копіїста у відтворенні анатомічної будови постаті, похибки в малюнку рук, у жорсткватості письма, з графічно-різкими переходами тонів, виконавцеві все-таки вдалося досить переконливо передати портретні риси зображеного і відчуття значущості й маєстатичності цієї постаті.

Новомалинський погрудний портрет був узятий і за основу зображення, що входило до серії князівсько-гетьманських портретів<sup>31</sup> рицарського типу, пізніші (уже XVIII ст.) перемалювання яких нині зберігаються в колекції Львівського історичного музею.

Вольова натура відчувається і в цьому, майже аскетичному за живописними і композиційними засобами портреті К. І. Острозького, створеному за поширеним у XVI ст. європейським стандартом. І власне композиція, і зверненість погляду на глядача, і риси обличчя нагадують вищезгаданий малинський портрет. Лише твердий вираз очей, акцент на рішучості характеру, підкресленість металевого полиску



Невідомий художник. Портрет Костянтина Ів. Острозького. 1530-і роки. Полотно, олія. Копія XVIII ст. Львівський історичний музей



Невідомий художник. Портрет Софії Тарновської-Острозької. 1553–1570. Копія XVIII ст. Утрачений

військових обладунків, обумовлені офіційністю зображення, відрізняють його від новомалинського зразка. Тут погрудно зображена постать на темному нейтральному тлі наче поглинається темним мороком цього тла, на якому чітко вимальовується яскраво освітлене мужнє бородате обличчя. На князеві – металевий панцир, поверх якого накинуто темну делію. Це створює ефект широко розпростертих плечей, що надає зображенню монументальної ваговитості.

Усі розглянуті зображення К. І. Острозького зберігають схожість портретних рис: скрізь обличчя його впізнаване, скрізь зберігається композиційна основа малинського погруддя, що вкотре підтверджує те, що вони походять від цього першовзірця. А виконання його на самому початку XVI ст., коли в живописному портреті панувала ренесансна концепція образу людини, є надзвичайно показовим, бо це зображення є прикладом одного з найперших світських портретів на українських теренах.

Початок XVI ст. – це час, коли портрет як провідний жанр українського живопису лише виокремлювався і “ставав на ноги”. Тим переконливішим свідомством живих традицій давнього вітчизняного портретування, поєднаних із набутками європейської школи, є цей погрудний “контрфekt”.

За аналогічним композиційним і стилевим принципом побудовано портрети представниць жіночої половини роду Острозьких. Це – погрудні, наближені до поясного, зображення (іноді зі складеними під грудьми руками) на нейтральному тлі, без гербів, але з лаконічними написами, що вказують на титул та ім'я моделі. Проте їхні образи, змальовані з м'якою задушевністю, нюансами трактування відрізняються від чоловічих портретів.

Чарівний образ вродливої жінки постає на портреті дружини старшого сина Костянтина Івановича Острозького – рано померлого Іллі Острозького. Це красуня Бе-

ата з роду Костелецьких. Її свіже аристократичне обличчя м'яко змальоване у блідо-рожевому тоні. Плавні розтяжки в переходах до коричневих тонів ніжно відтінюють округлість пружної форми. У погляді очей світиться довірливість, але в самій поставі відчувається усвідомлення власної гідності. Коштовна сітка на волоссі, невеличкий берет, що ледь покриває голову, а особливо вся у вишитих узорах “кошулька” – блузка, прикрашена вишивкою і намистом, створюють витончений декоративний ритм, надають зображенню ошатного вигляду і зовні споріднюють його з жіночими портретами пензля Л. Кранаха. Імовірним автором оригіналу (портрет 1539 року зберігся в копії XVII ст.) був хтось із придворних королівських художників. Адже відомо, що при дворі короля Сигізмунда I (Зигмунта Старого) до красуні Беати ставилися як до рівноправного члена королівської родини. Причиною цього була не лише її врода, але й те, що вона була позашлюбною донькою короля. Заміжжя Беати за Іллею Острозьким тривало недовго. Менш ніж через півроку її чоловік відійшов у інший світ. Перед смертю він заповідав подароване Беаті коштовне намисто у спадок дитині, на яку чекала Беата. З цим намистом, очевидно, і зобразив її художник.

З портретом Беати чимало спільного має портрет іншої невістки К. І. Острозького (дружини його молодшого сина Василя-Костянтина) – Софії Острозької, уродженої графині Тарновської. Цей портрет також відомий із копії XVIII ст. і виконаний, мабуть, художником того самого кола, що й перший. На портреті Софія навіть обличчям схожа на Беату, але в його виразі більше переважає доброта і покірливість. Бо й справді, як засвідчують сучасники, Софія була “прекрасна характером і зовнішністю, але ще більше величчю духу, розумом, шляхетністю, люб'язністю, набожністю, милосердям до людей”<sup>32</sup>. Щоправда, за схожості манери виконання обох творів портрет Софії менш пишний за декоративністю, ніж портрет Беати. Впадає у вічі й нарочито повисла за столом права рука Софії. Цей недолік, мабуть, від невміння копіювати надати природності жесту.

Обидва портрети (точніше – копії з їхніх оригіналів), порівняно з тодішніми портретами, що походять з питоми польських земель, відзначаються помітно м'якшим моделюванням форми і теплішим колоритом, навіть при переважанні в ньому холодних барв. Це певною мірою можна пов'язувати з локальними особливостями, привнесеними чи, може, посиленними місцевими копіювачами. Хоча з портрета Раїни Могилянки-Вишневецької, що зберігся в копії кінця XVI – початку XVII ст. і містився разом з портретом Софії в тій самій фамільній галереї нащадків Острозьких у Новому Малині (Острозькі і Вишневецькі були поріднені), видно, що в них збережено первинні стилі властивості.



**Невідомий художник. Портрет Беати Костелецької-Острозької. Близько 1539 року. Копія XVII ст. Дерево, олія. Державний історико-краєзнавчий музей м. Острога**



Невідомий художник. Портрет Раїни Могилянки-Вишневецької. Близько 1603 року. Копія. Я. Сваричевського. 1884. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ

Невістка Вишневецьких – дружина (з 1603) багатого, православного за вірою князя Михайла Вишневецького (її внук Михайло Томаш Вишневецький став польським королем) – Раїна була старшою донькою заможного відомого молдавського господаря Єремії Могили і двоюрідною сестрою славнозвісного київського митрополита Петра Могили<sup>33</sup>. Крім Раїни, у Єремії було ще три сини і три доньки, котрі, як і Раїна, були видані заміж “въ Русь (тобто в Україну. – В. Р.) і Польщу”. Усі його діти здобули гарну освіту, бо “въ доме его и братнемъ (в домі Симеона Могили. – В. Р.) являлись учителя, которыхъ высылало имъ львовское братство”. Як і її батько, що відзначався набожністю і глибокою відданістю православної церкві, Раїна ревно сповідувала православну віру, офірувала на підтримку церкви багато коштів і відписувала монастирям свої маєтки. У величезних володіннях, які вона успадкувала після смерті чоловіка, що простягнулися й на лівому березі Дніпра “отъ устьевъ р. Сулы почти до Конотопа” і так і називалися “Вишневечиною”, нею були фондovanі Мгарський (у Лубнах), Густинський (біля Прилук) і Ладинсько-Підгорський монастирі, якими вона щед-

ро опікувалася до своєї ранньої смерті (померла 1619 року), ненадовго переживши свого чоловіка. Усього чотирнадцять років вона прожила на землі України, “но связала себя съ нею неразрывными узами... оставила по себе вековечные памятники ... сохранила въ чистоте веру среди инородной родни, въ такую притомъ пору, когда вера эта повсюду подвергалась жесточайшимъ преследованиямъ и осмеянию и считалась верой хлопской, унизительной для лицъ высшего звания”<sup>34</sup>. У своїй несхитності православної вірі вона й припустити не могла, що її рідний улюблений син, “пожаданая ея утеха” – Єремія Вишневецький, перекинеться в католицтво<sup>35</sup>.

За майстерністю виконання копія портрета Раїни значно перевищує копії зображень Беати і Софії. Вона вбрана не менш ошатно, ніж Беата: на ній чорна оксамитова сукня з великим вирізом на грудях, з якого видніється така ж прикрашена шовковими блакитними прошвами і розшита перлами й золотом батистова блузка-“кошулька”. Поверх неї – крупне намисто з перлин (“перель уріанскихъ”) і золотий хрестик на золотому ж ланцюжку, а нижче спускається довгий золотий ланцюг, прикрашений червоними рубінами. Її головний убір – білий мереживний чепець, перевитий червоними стрічками, – був приналежністю вбрання одруженої жінки. Такий чепець у XVI ст. мав зазвичай форму сітки, сплетеної із шовку і прикрашений золотом, сріблом і перлами. Поверх чепця на ній фіолетовий оксамитовий берет зі страусовими перами і золотим аграфом-запонкою, прикрашеним коштовним камінням. Майже такі головні убори бачимо і на портретах Беати та Софії. Проте, як на її часи, такі строї уже були не такими модними, як у придворних дам. Можливо, вона трималася подалік від Кракова, мешкаючи у своїх маєтках. Та й виглядає вона більш по-домашньому,



ніж Беата і Софія, звиклі до придворного лоску. На портреті Раїна сидить, поклавши руки на коліна. У спокійній позі її розповнілої постаті вчувається душевна врівноваженість і готовність до спілкування. У її гарних очах грає ледь помітна веселинка, у куточках губ пробивається приязна посмішка. Усім своїм виглядом, настроєм вона виражає життєлюбність, доволі досконало виявлену гармонійними пластичними формами, у яких торжествує здорове начало молодого людського ества. Від вигляду Раїни повіває поетичною чарівністю, відчуття якої справляє її миловидне обличчя і весела гра кольорів її багатого вбрання. У руках у неї книга з написом “Молитвословъ славянорусскій”, що вказує на прихильність її до православ'я.

Це чи не перший в українському мистецтві жіночий портрет, де через деталь (у цьому разі – книгу), що набирає символічного значення, підкреслюється принципово несхитна позиція в релігійних переконаннях.

Виконаний у кінці XVI ст. (і нині відомий у численних, майже тотожних варіантах копій XVII, XVIII і XIX ст.) портрет Костянтина Костянтиновича (або Василя-Костянтина) Острозького – “некоронованого короля Русі”, сина великого гетьмана литовського К. І. Острозького, широковідомого державного і культурного діяча, гетьмана і ктитора храмів, покровителя науки і освіти у православному світі (якого сам король Стефан Баторій називав “верховним хранителем і захисником православної церкви на Русі”), засновника славнозвісної Острозької академії – першого в Україні вищого навчального закладу, прикметний своєрідним утіленням характерних для XVI ст. ренесансних тенденцій. Ці тенденції, що, очевидно, були яскраво позначені у прижиттєвому зображенні-оригіналі, знайшли своє втілення навіть у копіях, у яких, незважаючи на різний рівень виконання, відчувається розуміння портретного зображення як належного знаку утвердження індивідуальної значимості особи.

Уже сучасники розуміли масштаб і значення особи князя, про якого письменник і релігійний діяч Захарія Копистенський писав у своїй “Палінодії”: “Солодкая завжды того зацного княжати маеть быти у нас память”, а автор першої публікації його портрета зазначаючи, що Василь-Костянтин Острозький “по своимъ великимъ и неоцененнымъ заслугамъ для православія и народности русской (руської. – *В. Р.*), не только принадлежит къ числу выдающихся деятелей южно-русской истории, но достоин занять въ ней одно изъ первыхъ местъ, на ряду съ великимъ вождемъ народнымъ Богданомъ Хмельницкимъ и славнымъ учителемъ м. Петромъ Могилою”, наголошував і значення цього давнього князівського роду. “Преданность интересамъ своего народа и страны, – пише він у публікації, – защита ихъ съ оружиемъ въ рукахъ сколько отъ притязаний польскихъ, сколько и отъ набеговъ татарскихъ и турецкихъ, глубокое благочестие въ соединении съ воинскими доблестями и образованиемъ составляютъ отличительные черты этого рода... Только такой даровитый и богатый родъ, совершенствуюсь веками, и могъ дать такого даровитейшего и совершеннейшего во всехъ отношенияхъ человека, какимъ былъ князь Василий Константин Острожский”<sup>36</sup>.

Для розуміння образної концепції портрета В.-К. Острозького та її пластичного втілення показовими є думки людей того часу про його особу, про поєднання в ній краси духовної і фізичної, а в його характері героїчного і людяного. Слова З. Копистенського про те, що В.-К. Острозький “въ обоємъ высоце преславный – въ дельности и правоверіи, первый межи княжаты Роскими (руськими. – *В. Р.*), великій заступъ и потеха всего народа Роского, муръ железный на Украйнахъ, страхъ и трепеть татарамъ, урода Гекторова, красота лица и особы Юсифа Прекрасного, постава вспанялая, мужъ обычаевъ царскихъ, ласкавости и цноть побожныхъ полный”, добре ілюструють глибоке усвідомлення сучасниками величі В.-К. Острозького, неповторності єднання в його особі якостей талановитого державного діяча і надзвичайно шляхетної, вродливої людини, у якій вчувалася порода аристократа.

Автор першої публікації портрета В.-К. Острозького так писав про аристократизм, людяність і широту натури князя: “Посвоему обширному, светлому уму, блестя-



**Невідомий художник. Портрет Василя-Костянтина Острозького. 1610-і роки. Копія кінця XVII ст. Дерево, олія. Житомирський краєзнавчий музей**

щому образованию и разносторонним сведениямъ, несокрушимой твердости, по глубокому и неподдельному благочестию, по своей толерантности, ласковости и доброте, по своимъ мягкимъ, истинно княжескимъ и даже царскимъ приемамъ, по своей величественной, высоко-изящной и прекрасной наружности, при несметныхъ богатствахъ, роскоши и великолепии, щедрости и благотворительности, онъ своею широкою, разностороннею и неустанною деятельностью привлекалъ къ себе сердца всехъ, начиная отъ короля и его придворныхъ и кончая последнимъ его слугою, и пользовался всеобщимъ уважениемъ и любовью. Имя его известно было не только на всемъ пространстве польско-литовского государства, но въ земляхъ славянскихъ и на отдаленномъ востоке”. Наголошуючи на рисахъ його вдачі, на ренесансних параметрахъ особи Острозького, він зазначає і те, що, займаючи “выдающееся положение” воеводи київського, своїми родовими зв’язками “онъ стоялъ въ самыхъ близкихъ связяхъ съ знатнейшими родами не только русскими, но

литовскими и польскими, а все это вместе обеспечивало ему широкое участие въ государственныхъ и общественныхъ делахъ”.

Перегукується з живописним утіленням образу князя й зауваження автора про те, що В.-К. Острозький “подобно отцу своему ... ознаменовалъ себя воинскими доблестями въ неоднократномъ отражении нападений татарскихъ и въ войне Стефана Батория съ Москвою. Но не это дало ему славу и бессмертие въ потомстве”, а насамперед те, що він “пробудилъ дремлющую Русь, когда кругомъ ея стояли враги, готовые поглотить ее, онъ воскресилъ и обновилъ ее, онъ поддержалъ ее всемъ своимъ влияниемъ, всею силою своего характера в решительную пору двухъ уний – люблинской и брестской, онъ приготовилъ ей лучшихъ бойцовъ, далъ ей лучшее оружие для дальнейшей борьбы”. Не воїнські подвиги, а шлях “просвещения и науки” обрав князь, який “всеми силами противился соединению Руси с Польшею”, який сорок років “стоял на страже православия”, а перший вищий навчальний заклад, заснований ним не тільки дав “многихъ знаменитыхъ впоследствии ученыхъ и достойныхъ пастырей и ревнителей отеческой веры, и въ числе этихъ славнаго гетмана Конашевича-Сагайдачнаго”, а й став “разсадникомъ и прототипомъ многихъ другихъ училищ, возникшихъ во Львове, Вильне, Киеве и другихъ городахъ”.

Уперше про портрет В.-К. Острозького згадує в подорожньому щоденнику 1654 року Павло Халєбський. На жаль, крім того, що князя було зображено в Успенській церкві на стіні (навпроти надгробка його батька) і того, що його було змальовано “з довгою білою бородою”<sup>37</sup>, Халєбський більше нічого не пише. Відомі на сьогодні зображення В.-К. Острозького є пізнішими копіями. Вони варіюють один і той самий тип поясного портрета і, можливо, походять саме від цього, згаданого Павло Халєбським настінного ктиторського зображення.

Князь В.-К. Острозький був великою людиною, але людиною свого часу, складного і бурхливого. У його характері, у його особі, нарешті – у його життєвій долі втілюються й характерні ознаки тієї доби, у яку він жив. Зображення чутливо фіксує в уповільнених ритмах обрису монументально вирішеної поясної композиції, у лаконізмі колірною ладом внутрішній спокій і глибоку задуму портретованого.

Усі наявні копії портрета В.-К. Острозького мають однакову лаконічну композицію, де головним змістовим центром є обличчя, на якому стримано виявляється внутрішній емоційний стан, приваблює розумний вираз обличчя мудрої людини, сила волі й почуття власної гідності. Показуючи модель у поясну зрізі на нейтральному тлі без гербів і панегіричних написів<sup>38</sup> на ньому, вони виражають особистісні, характерні властивості натури моделі, які переважають над становими. Ціхова деталь (майже на всіх копіях), що викликає особливий інтерес і подив, – золоті монети, які князь пересипає з однієї руки в другу.

За схемою поясних і погрудних портретів XVI ст. зазвичай руки, замикаючи композицію знизу понад її краєм, мають бути чимось зайняті. Іноді модель тримає рукавички або іншу дрібничку, іноді перебирає чотки або кладе руку на стіл. Але не відомо жодного магнатського портрета, де модель тримала б гроші. Таку деталь можна побачити на зображеннях нідерландських лихварів. Для пояснення цієї надзвичайної особливості П. Білецький запропонував дві версії. За першою припускає, що портрет, мабуть, виконувався для церкви, фундатором якої був Василь-Костянтин<sup>39</sup>. Згодом учений запропонував інше пояснення, з якого виходить, що ця дивна й незвична деталь була наслідком непорозуміння: копіїст пізніших часів, певно, не розгледів як слід, що за предмет у руках портретованого на оригіналі-зразку і на власний розсуд “вклав” у них гроші<sup>40</sup>.

Але, гадаємо, таке пояснення не враховує тієї важливої обставини, що портрети Острозьких, виконані протягом XVI ст., доволі наочно втілюють зміну концепції людини під впливом гуманістичних ідей Відродження. Якщо для зображень К. І. Острозького, Беати Костелецької-Острозької, Софії Тарновської-Острозької характерним є домінування узагальнено-синтезованих загальнолюдських якостей моделі, а найціннішим в особистості було виявлення багатогранності людської природи, то в портреті В.-К. Острозького наголошуються риси, що стають визначальними для людини в період пізнього Ренесансу, коли не власна довершеність чи обдарування, а власна справа, діяльність вважається головною цінністю особи. І тому В.-К. Острозький, що уславився великими діями на благо рідного краю, постає як уособлення кращих рис активної дієвої людини-громадянина. А “конкретність безпосереднього сприйняття (пересипання грошей) синтезується в цьому портреті з узагальненням образу князя як мудрого правителя, який, як істинний син гуманізму та Відродження, віддає свої гроші на суспільні потреби, зокрема на розвиток культури та освіти. Його економічна активність набуває у світлі нових критеріїв оцінки людини особливу позитивних якостей”<sup>41</sup>.

З інших зображень представників цього давнього українського князівського роду відомі (теж у копіях) портрети синів В.-К. Острозького. Це портрет молодшого з його синів – Олександра, котрий рано помер, та старшого – Януша – останнього представника князівської династії, на якому рід Острозьких згас. Ніби покараний за зраду батьківської віри (адже його батько Василь-Костянтин був і до кінця життя залишився православним, а він перейшов у католицизм), діяльний і рішучий (багато воював і будував), спадкоємець величезних багатств Януш Острозький не мав синів, а доньки його вже від народження хрестилися в католицьку віру. А найменша донька його молодшого брата Олександра (онука В.-К. Острозького) – Анна-Алоїза (в одруженні Ходкевич), теж запекла католичка<sup>42</sup>, перетворила славнозвісну Острозьку академію на єзуїтську колегію, остаточно “похоронивши” справу свого видатного діда.



Невідомий художник. Портрет Януша Острозького. 1620-і роки. Копія XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ

Невідомий художник. Портрет Олександра Острозького. Кінець XVI – початок XVII ст. Полотно, олія. Державний історико-краєзнавчий заповідник м. Острога



Портрет Олександра Острозького (кінець XVI ст.), копія якого зберігається в Державному історико-краєзнавчому заповіднику м. Острога, за всіма ознаками був виконаний ще за його життя, можливо, на честь обрання його волинським воєводою. Майже покоління постать молодого вродливого князя малюється на тлі завіси, праворуч видніється родовий герб. Пози портретованого схожа на типову позу магнатських польських зображень, проте позбавлена підкресленого дистанціювання моделі, гордовитої відчуженості, типової для парадних тогочасних зображень. Відкритістю приязної натури, жвавим виразом усміхненого обличчя, усім своїм виглядом на портреті Олександр виразно контрастує із зображенням старшого брата Януша (1580-і), що так само дійшло в пізнішій копії. Його овальне зображення з характерним жестом рук, в одній з яких видніється сенаторський жезл (відомо, що Януш Острозький, свого часу волинський воєвода, був і першим сенатором Речі Посполитої), пишне вбрання, а особливо холодно-відчужений вираз гордовитого обличчя, виказують натуру складну й непересічну. За образною концепцією ці зображення вже належать іншому етапові розвитку портретного образу, коли на перший план виходять тенденції репрезентативності, про що детальніше йтиметься далі.

Окреме місце в портретній галереї князів Острозьких посідають парні зображення Олександра Острозького та його доньки Анни-Алоїзи. На думку дослідника й публікатора портретів М. Бендюка (який віднайшов їх у музеї польського м. Дебно), вони були виконані галицьким (ярославським) майстром Яном. Відомо, що маляр Ян прибув 1624 року до м. Острога з галицького Ярослава для виконання живописних робіт. Очевидно, тоді ним і були написані згадані портрети. Якщо портрет на той час уже покійного О. Острозького повторювався за прижиттєвим зображенням, то портрет Анни-Алоїзи радше малювався з натури.

Обидва твори датовані 1624 роком, і ця дата, як і саме обрамлення, неодноразово повторені вже на посмертних зображеннях Анни-Алоїзи. Як зазначає М. Бендюк, фігурні дерев'яні рами, залевкашені і вкриті поліхромним розписом "під мармур", вико-



Майстер Ян (?). Портрет Олександра Острозького. 1624. Дерево, олія. Музей м. Дебно (Польща)



Майстер Ян (?). Портрет Анни-Алоїзи Острозької-Ходкевич. 1624. Дерево, олія. Музей м. Дебно (Польща)

нувалися разом із зображеннями. Імітація “скульптурності” обрамлення, пластична чіткість силуетів моделей виявляють спорідненість цих світських зображень зі скульптурними епітафіями і живописними натрунними портретами водночас. Меморіальний характер їх посилюється як урочисто-відстороненим ладом образів, немов виключених із навколишнього оточення, так і вигадливим обрамленням.

Відомі й інші портрети Януша та його небоги Анни-Алоїзи, але вони належать до сакральних зображень, тому будуть розглянуті у відповідному місці.

З аналогічних за ренесансною концепцією зображень, де головним є вияскравлення цінності людини-діяча, людини великої справи, до портретів-репрезентацій можна віднести численні чоловічі зображення, у яких посилюється монументальне начало. Водночас акцентується декоративне начало, пов’язане як з переважанням великих плям локальних кольорів, так і особливою увагою до лінійності в змалюванні аксесуарів, і тяжінням до живописності, що доводить спорідненість з давніми місцевими традиціями, і зверненням до тогочасної північноєвропейської портретної практики.

Значну роль у створенні портретів такого типу відіграв вроцлавський майстер, придворний художник короля Стефана Баторія Мартин Кобер. На одному з портретів (1583) він зобразив свого патрона на повний зріст, у червоній делії і жовтих чоботях, на тлі розсунутої обабіч нього завіси. У правій руці король тримає хустину, а ліва покладена на ефес шаблі. Основним виразним елементом композиції є положення рук, жест яких разом з окресленням обличчя утворює колоподібний рух у верхній частині постаті. До того ж обличчя відчутно акцентоване розлогим чорним хутряним коміром делії і такою ж чорною хутряною шапкою, що сприяє зосередженню уваги на ньому.

Портрет С. Баторія виявляє руку досвідченого виконавця-професіонала, що знався на анатомії і вмів точно відтворити пластичну форму людського тіла, навіть прихованого під одягом.

Серед багатьох зображень С. Баторія вирізняється портрет (1576) роботи львівського художника Войцеха Стефановського (Стефановича). Портрет, вірогідно, був виконаний



**В. Стефановський. Портрет Стефана Баторія. 1576. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**

ваного в момент напруженого очікування. Цей стан відлунюється в нахмурених зморшках чола й перенісся, у міцно стиснутих тонких вустах, роздутих ніздрях та жовнах, пильному пронизливому погляді. Риси обличчя з різко й жорстко окресленими формами видають вольовий характер несхильної мужньої людини. Цьому враженню відповідає лінеарність монументальної композиції, позбавленої зайвих деталей. Нейтральне рівне тло і площинно трактоване погруддя посилюють виразність обличчя, яке, як і на портреті пензля М. Кобера, вкладається у трикутну композиційну схему, визначену темними плямами хутряної шапки і твердо “обіпертої” на конус тіла голови.

У порівнянні з портретом Кобера, портрет роботи Стефановського правдивіший з погляду вираження характеру моделі. Проте він поступається перед ним за професійним рівнем, за властивостями, що виявляються в неузгодженості деталей обличчя. При тричвертному повороті голови вушна раковина розгорнута майже анфас. Із такої позиції передано погляд очей, а ніс зображено майже так, як він виглядав би у профіль. Означені похибки засвідчують, що В. Стефановський не був надто досвідченим портретистом. Відомо, що він, крім усього, займався розписуванням костюльних свічок і колтрин, тобто шпалер. До кінця життя він повторював королівські портрети, про інші його твори цього жанру відомості відсутні. Це може пояснюватися тим, що в той період творчість цехових майстрів, як і майстрів інших категорій, в основному була анонімною, оскільки вони на своїх творах не ставили сигнатур. Однак відсутність підпису не є запереченням авторства Стефановського – адже портрет, очевидно, був виконаний 1576 року<sup>43</sup>, адже саме в червні цього року художникові міською касою було оплачено портрет С. Баторія, придбаний для ратуші м. Львова<sup>44</sup>. А через два роки, у наступний приїзд короля С. Баторія до Львова, художник одержав так званий “сервіторіат”, тобто отримав звання королівського живописця, що вкотре підтверджує і авторство В. Стефановського, і те, що портрет був схвалений самим королем.

у той час, коли обраний на короля трансильванський воєвода Баторій ще не був коронований шляхетським з'їздом, і становище його було ще хитке, щоб посісти жаданий трон. У цій ситуації львів'яни виявили значну прихильність до претендента на королівську владу. Баторій, направляючись до Кракова, на три дні завітав до Львова. Мабуть, у той час Стефановському якимось чином удалося виконати рисунок з натури, за яким і намальовано портрет, придбаний для львівської ратуші. Приїхавши 1578 року вдруге до Львова, де пробув п'ять місяців, Баторій, певно, переконавшись у майстерності виконавця (мабуть, був задоволений портретом), нагородив В. Стефановського привілеєм називатися “живописцем короля”, що надавало йому право бути незалежним від цехового контролю.

Як зазначалося, портрет було написано В. Стефановським тоді, коли Баторій ще не мав повної певності, що посіде вакантний королівський трон Речі Посполитої. Художник, чи відчуваючи з настрою моделі, чи інтуїтивно уловивши, вдало виразив душевний стан портрето-

До XVI ст. належить відомий нині “Портрет Роксолани”, що викликав багато здогадок у дослідженні портретного живопису наприкінці XIX – на початку XX ст. Свого часу зображення молодої жінки з пишним тюрбаном на голові, атрибутоване як “Портрет Роксолани”, набуло надзвичайної популярності й породило в українському мистецтві, особливо кінця XVIII – початку XIX ст., багато наслідувань і варіантів.

В історію української культури, історію мистецтва й літератури під іменем Роксолани ввійшла овіяна легендами реальна дівчина, дочка рогатинського священика Настя Лісовська. На початку XVI ст., десь у 1520-х роках, під час чергового нападу татар юна попівна потрапила в полон і була продана на невільничому ринку Кафи. Її купив турецький вельможа, а невдовзі вона опинилася в султанському гаремі. Ставши з полонянки дружиною турецького султана Сулеймана Пишного, Настя мала на нього надзвичайний вплив і стала “владаркою його помислів і розпорядницею того, хто всіма надзвичайно повелівав”<sup>45</sup>. Такий вплив мав вельми позитивні наслідки щодо політики Константинопольського двору у стосунках з Річчю Посполитою, а “прецедент Роксолани... залишився феноменальним явищем в історії турецьких султанів і турецьких звичаїв”<sup>46</sup>.

Ім’я цієї вродливої й надзвичайно кмітливої жінки, яку західні джерела прозвали “турецькою імператрицею”, оповите романтичними оповідями, було відоме не тільки в Туреччині, в історію якої вона ввійшла і де її називали “Хуррем-султан” – “Радісна султанша”, а й в усій Європі. Така величезна влада жінки над грізним турецьким султаном, недосяжним повелителем могутньої Османської імперії, перед яким тремтіли держави, викликала подив, захоплення, острах. У Туреччині, де така понадреальна, “чарівна” влада жінки була, взагалі, явищем незбагненим, її вважали чаклункою. А для європейців також, як зазначав А. Кримський, був вельми незвичайним сам цей “факт, важливий за своїми політичними наслідками, дуже цікавий і з психологічного боку, а саме – що над тим недосяжно високим, мудрим володарем мала нечувано величезну силу його не так вродлива, як розумна й інтриганська жінка...”<sup>47</sup>. Про неї написано багато поем, трагедій, романів, і, починаючи з XVI ст. й до наших днів, її ім’я, її особлива доля викликали і викликають величезний інтерес<sup>48</sup>.

Прагнення знайти портрет Роксолани було цілком природним. На той час, коли він був знайдений в Україні, існувало кілька зображень славнозвісної султанші. В одній із найвідоміших картинних галерей світу – у галереї Уффіці у Флоренції – зберігається олійний (певно, прижиттєвий) портрет Роксолани, на основі якого було створено чимало олійних і графічних її зображень, що розійшлися по світу, бо історія султанші не втрачала своєї “популярності” протягом століть. Кілька графічних зображень було вміщено у книгах, де йшлося про неї. З них найвідомішою стала портретна гравюра, виконана для виданої в Італії книги про життя і долю Роксолани<sup>49</sup>. Репродукція цієї гравюри, як і гравюрного зображення Сулеймана, була повторена у книзі А. Кримського “Історія Туреччини” (1924). Подаючи репродукції гравюрних портретів Роксолани та Сулеймана у своїй книзі, А. Кримський, мабуть, ще не знав, що у Львові зберігався її олійний портрет.

Історія названого портрета не менш загадкова, ніж доля його моделі. На початку XIX ст. львівським колекціонером Станіславом Вроновським було куплено невеличкий портрет, написаний олією на дошці, вкритій левкасом. У 1837 році разом з іншими портретами “невідомих осіб” цей портрет було передано С. Вроновським до музею “Оссолінеум”, де ним зацікавився відомий польський історик Жесота Паули, який 1840 року опублікував його перемальовку. На підставі листа дочки С. Вроновського, котра переповіла йому відому їй легенду появи портрета у збірці її батька, він висловив припущення, що цей портрет Роксолани може бути “копією з оригіналу, привезеного з Царгорода знаменитим німецьким послом Гізленом Бурбеком 1553 року” (тобто ще за життя самої моделі, коли інтерес до її особи був величезним, а перипетії подій при султанському палаці були не тільки найромантичнішою з тем у придворних чутках і розмовах, а й

переповідалися в дипломатичних донесеннях послів багатьох країн). З того часу за портретом закріпилася назва “Роксолана”, а поміж шанувальників і колекціонерів живопису виняткової популярності набували численні зображення молодій задумливої красуні в пишному східному тюрбані, що особливо поширеними стають у середині XIX ст.

Чи не одним з перших майже через сто тридцять років проти усталеної атрибуції висловилися М. Гембарович, який вважав портрет частиною релігійної (італійської) композиції<sup>50</sup>, і П. Білецький, котрий у першій зі своїх книг про український портрет визначив зображення як портрет юнака<sup>51</sup>, а в російськомовній версії книги погодився з думкою М. Гембаровича, що це не портрет конкретної особи, а фрагмент картини релігійного змісту<sup>52</sup>. Обидва вчені сходилися на думці, що це не портрет Роксолани, а додатковою підставою для таких тверджень вважали факт відсутності аналогій йому в мистецтві художників львівського осередку, немов забуваючи при цьому, що оригінал був створений в Італії, і ніхто з їхніх попередників не приписував авторство портрета львівським майстрам.

Те, що цей портрет не може бути зображенням Роксолани через відсутність аналогій йому в тодішньому львівському живописі і через чоловічий головний убір, в якому змальовано модель, видається не надто переконливим аргументом для його вилучення з комплексу аналізованих портретних пам’яток. Зрозуміло, що мусульманки не носили чоловічих головних уборів. Але Настя Лісовська не була мусульманкою від народження, як не була і “простою” жінкою із султанського гарему. Вона потрапила до полону православною. Дивовижно вже те, що юна православна українка не просто вижила в разючо відмінному для неї мусульманському світі, а дійшла до найвищого щабля тодішнього турецького суспільства – стала рівною султанові правителькою і до смерті не втратила свого надвисокого суспільного становища. Тобто вона здійснила те, що не під силу було не тільки жінці-мусульманці, а й вельми мудрому чоловікові-мусульманину. І вже хоча б тому художник, який малював цей портрет, міг зобразити її в чоловічому уборі.

Портрет Роксолани, який нині зберігається у флорентійській Уффіці, крім того, що зображує модель із належним пієтетом і увагою до аксесуарів, котрі засвідчують високий статус портретованої, є рідкісним випадком для мусульман, бо Коран накладає заборону на зображення живих істот, тим паче – на портрет людини (хоча ця заборона й порушувалась, але портретів у буквальному розумінні мусульманське мистецтво майже не знає)<sup>53</sup>. Тому портретів мусульман мало, до того ж вони чоловічі, про жіночі годі й говорити. Натомість існування прижиттєвого зображення Роксолани в пишному тюрбані, як і наявність в українському мистецтві жіночих зображень у модних тоді східних тюрбанах, підтверджує те, що орієнтальний “смак” до вбрання в багатьох європейських країнах, у тому числі і в Україні, переймали не тільки чоловіки, а й жінки<sup>54</sup>. Варто звернути увагу й на те, що в гравюрному портреті Роксолану теж зображено в тюрбані, але тут він показаний з наверхшам<sup>55</sup>, тоді як в її олійному львівському портреті наверхшам тюрбана “зрізане” верхнім краєм композиції, що й стало композиційною знахідкою художника, бо в такий спосіб уся увага зосереджується на виразі немов наближеного до глядача обличчя.

Немає неспростовно-переконливих підстав для того, щоб так категорично відмовляти в достовірності твердженням і припущенням перших львівських дослідників твору про його ідентичність, про ймовірність зображення саме Роксолани-Насті Лісовської. Припущення П. Білецького, що зображення могло бути натрунним портретом юнака, спростовується вже хоча б тим, що портрет написаний на дереві, тим часом як серед натрунних зображень, поширених у Речі Посполитій і, зокрема, в Україні, такі зображення виконувалися на блясі. Так само суто портретний характер трактування образу спростовує й припущення М. Гембаровича, що це зображення є фрагментом картини релігійного змісту.



Надзвичайно майстерне виконання портрета, характерне для XVI ст. і технікою, і прийомом подачі світлого погруддя на нейтральному темному тлі, явно слов'янський тип обличчя моделі можуть слугувати вагомим доказом на користь того, що портретованою могла бути саме Настя Лісовська – славетна султанша Роксолана, яку венеційські послы у своїх реляціях називали “*donna di natione russa*” – “жінка руської нації”<sup>56</sup>.

Очевидно, з прижиттєвих зображень були виконані згадані вище портретні гравюри Роксолани (уже як султанші) і її чоловіка Сулеймана I Кануні-Пишного. Книга Дж. Боссардо, у якій уміщено ці гравюри, датована 1596 роком, але гравюри могли бути виконані набагато раніше і використані як ілюстрації. За композицією ці гравюрні оплічні зображення, кожне з яких вписане в коло, утворюють парні портрети – моделі обернені одна до одної, пишне й вибагливе орнаментне обрамлення посилює особливу ауру урочистості, у яку немов занурені портретовані.

У свою чергу живописне поясне зображення Роксолани, що нині під назвою “*Hürge-sultan*” – “Радісна султанша” (так називали Роксолану турки) зберігається у стамбульському музеї-заповіднику “*Torcarı Palace*”<sup>57</sup>, майже детально повторює погруддя з гравюри без зображально-орнаментованого вигадливого обрамлення. Отже, або це живописне зображення писалось з гравюри, або, навпаки, гравюра повторювала його, але і гравюра, і живописний портрет наслідують портрет, що зберігається в Уффіці<sup>58</sup>.

Порівняння живописних зображень Роксолани, портрета зі стамбульського музею-заповідника й олійного погруддя зі Львівського історичного музею перекоонує в тому, що на обох обличчя, характер рисунка брів, а особливо окреслення вуст, розріз очей – подібні. Різниця полягає в тому, що на львівському портреті модель значно молодша, тому риси обличчя є майже по-дитячому м'якими, але тип обличчя той самий. Маленькі припухлі вуста, прямий невеличкий ніс на львівському зображенні не втрачають схожості з “турецьким” портретом. Лише на ньому вони виглядають чіткішими й ніби загостренішими, але таким самим є розмах крилатих брів, майже таким самим залишився і приязний погляд сумно-ласкавих карих очей.



Невідомий художник. Роксолана. 1530–1540-і роки. Дерево, олія. Львівський історичний музей

Невідомий художник. Портрет Роксолани. 1540–1550-і роки. Полотно, олія. Музей-заповідник “*Torcarı Palace*”. Стамбул. За В. Недяком





Невідомий художник. Портрет Софії Головчинської. 1602(?). Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

го, героїчної та драматичної долі людей, ці узагальнені образи немов сповнюють тривожної мрійливості і суму за втраченим щастям. Численні романтизовані портрети задумливих юних красунь у східному вбранні і обов'язково в пишному тюрбані (майже скрізь під назвою "Роксолана") тривалий час були дуже популярні серед шанувальників українського мистецтва, сприяли збагаченню сюжетики та образного й емоційного ладу живопису як у його професійному струмені, так і в народній течії. Слід зазначити, що за доби романтизму подібні образи набули поширення і в польському та литовському мистецтві<sup>59</sup>.

З ренесансною концепцією образу пов'язано кілька жіночих зображень кінця XVI ст., що мають волинське походження. Одним із таких є "Портрет Софії Ходкевич" – доньки Миколая Радзивіла і дружини Юрія Ходкевича. Портрет дійшов у копії з прижиттєвого зображення, виконаного в 1580–1590-х роках<sup>60</sup>. Наслідування схеми європейського репрезентативного портрета далось провінційному майстрові не дуже легко: відчувається скутість пози моделі, неприродний зріз постаті з опущеними вздовж тіла руками. Однак із ретельною увагою змальовано деталі пишного й модного на ті часи вбрання, дбайливо передані риси високочолого темнобрового обличчя видають обдарованість і тверду руку цехового художника з міцною виучкою.

Інше зображення європейського репрезентативного характеру – "Портрет Софії Головчинської" (1602) – гарної молоді жінки у світському вбранні з великим декольте і мереживним коміром весільної сукні (можливо, портрет було виконано на честь її шлюбу з Григорієм Сангушком) теж відчутно позначене ренесансними тенденціями поваги до людської особистості, прагненням утілити красу молоді життєрадісної істоти напередодні великих змін у її житті<sup>61</sup>. На жаль, їй судилося коротке життя – через три роки, вдруге, після смерті першого чоловіка, вийшовши заміж за львівського

Як засвідчує вік моделі, ці зображення розділяє відстань у десять-п'ятнадцять років, але те, що на них відтворено одну й ту саму модель, сумнівів немає. Отже, цілком вірогідним виглядає факт привезення портрета (зі збірки Львівського історичного музею) "німецьким послом Гізленом Бурбеком 1553 року з Царгороду", і якщо львівський варіант є копією з італійського оригіналу, то копією надзвичайно майстерною, бо й технічно, і за характером трактування (і за прийомами виконання) зображення належить до XVI ст.

Та навіть якщо це зображення і не є незаперечно документально підтвердженим портретом славнозвісної Роксолани, все одно, перебуваючи під такою назвою в мистецькому середовищі Львова два з половиною століття, воно відіграло помітну роль у розвитку портретного жанру, надзвичайно потужно вплинувши на формування й усталення в ньому узагальнених типізованих образів. А з настанням доби романтизму, коли з такою потужною силою в усіх галузях мистецтва запановує зростаюча увага до національної історії, минуло-

старосту Станіслава Мнішека, Софія померла. Як засвідчує фрагментований (зрізаний) напис, портрет був більших розмірів, а можливо, і на весь зріст, принаймні наявність герба й напису обабіч голови портретованої і розворот теж обрізаної праворуч (від глядача) постаті вказують імпазантніше компонування зображення на полотні.

Лінію погрудного чоловічого зображення, у якому всю увагу зосереджено на відтворенні вагомої значущості особистості, на розкритті в її характері гуманних і шляхетних рис, притаманних кращим представникам свого класу і часу, наочно презентує “Портрет князя Романа Федоровича Сангушка”<sup>62</sup>. Беручи до уваги вік портретованого (помер у 34 роки), зображення, явно виконане з натури, можна датувати 1567–1571 роками, тобто часом, коли Сангушко очолював литовсько-руське військо. Людина мужня й даровита, Р. Сангушко з юних років обіймав важливі посади (був житомирським старостою, брацлавським воєводою), а в 30 років став польним гетьманом Великого князівства Литовського і відомим як звитяжець у битвах з військами Івана Грозного.

До погрудних зображень з укрупненим показом немов наближеного до глядача обличчя належить і “Портрет Казимира Льва Сапеги”, виконаний дещо пізніше (1640-і), але образною структурою відчутно пов’язаний з творами кінця XVI ст. Як зазначає А. Литовченко<sup>63</sup>, портрет може бути прижиттєвим – у написі вгорі вказано лише дату народження, а на вигляд модель має близько сорока років. Канцлер Великого князівства Литовського, розумний і стриманий політик, тісно задіяний у королівських справах, представник литовського магнатства, К. Сапега був наділений також даром воєначальника, що проявився і в Московській кампанії Владислава IV, і в битвах із козацьким військом Б. Хмельницького. К. Сапега, який виступав на боці Речі Посполитої, здобув перемогу на Поліссі, керував обороною під Зборовом, Берестечком і Жванцем. Ревний католик будував костіли (у Новоградці, Бересті), шпиталі. Відомий і як один із засновників Вільнюської академії, знався на праві і давній латинській культурі, був прихильником строгого дотримання законності. Цікаво, що у преамбулі до друкованого видання Статуту 1588 року він обіграє відомий вислів Цицерона – “естесьмо невольниками прав для того, абысьмы вольности уживати могли”<sup>64</sup>. На портреті, позначеному лаконізмом деталей і стриманістю зіставлень локальних червоно-чорних тонів, постає образ людини суворої і врівноваженої, з дещо холоднуватим-відчуженим поглядом темних очей. З портретом Р. Сангушка його споріднює майже документальне відтворення характерних рис зовнішності, за яким постає увага до внутрішньої значущості людини.

Якщо портрет Р. Сангушка відчутно забарвлюється тяжінням до гуманістичних традицій ренесансного портрета і майже не виявляє зв’язків з іконописом, то так само він характерний для XVI ст. простотою композиційного рішення. Відлунюють ренесансні тенденції репрезентації моделі і в “Портреті Андрія Фірлея” (1580-і), який одночасно демонструє і своє споріднення з іконописною традицією. Постає зображеного на повний зріст А. Фірлея – люблінського



Невідомий художник. Портрет Романа Сангушка. 1567–1571(?). Полотно, олія. Рівненський краєзнавчий музей



Невідомий художник. Портрет Казимира Сапєги. Середина XVII ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ

Невідомий художник. Портрет Андрія Фірлея. 1580-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



каштеляна, королівського секретаря і активного політика – вписана у вже звичну схему парадного зображення, і поза моделі тут уже типово “шляхетська”: портретований стоїть, поклавши праву руку на пояс, а ліву – на ефес шаблі. Але при цьому його постать цілком статична і наче фронтально розпластана вздовж площини полотна. У ній ще немає тієї нарочитої пихатості, що стане майже неодмінною ознакою шляхетського портрета наступної доби, а бліде хворобливе обличчя в обрамленні темного тла з написами немов приховує складну й недобру вдачу моделі. Аскетично скупий, майже монохромний колорит, у якому домінують чорна (колір делії, хутряної шапки) і біла (колір жупана) фарби, нечисленність допоміжних аксесуарів надають зображенню простоти й цілісності, за якими чуваються відгомони згасаючого в Речі Посполитій ренесансу.

У портретному живописі кінця XVI ст. існують дві виразно відмінні тенденції. Одна з них генетично пов’язана з впливами західноєвропейської портретистики, як це видно на парадному “Портреті Юрія Радзивіла” (1591–1600) – дипломата, вільненського, а згодом – краківського єпископа (сина відомого вільненського воєводи Миколая Радзивіла “Чорного”). Інша тенденція позначена трансформацією місцевих портретних традицій, де узвичаєна композиційна схема поступово відчутніше “обростає” допоміжними деталями й написами, а в характеристиках портретованих починає наголошуватись їхня станова належність. Саме таким є зображення заможного польського магната, представника “великої фамілії”, коронного канцлера, великого коронного гетьмана, придворного Сигізмунда Августа II (а після його смерті – Стефана Баторія), засновника міста Замостя і славнозвісної Замойської академії (1595) – Яна Замойського (1581). Як засвідчує манера виконання, портрет належить місцевому майстрові, можливо, й одному з придворних малярів Замойських. Існує кілька припущень про авторство портрета<sup>65</sup>, найімовірнішим з яких видається авторство Яна Шванковського, придворного живописця Замойських, який тривалий час був цехмістром малярського львівського цеху.

Я. Замойського зображено зі знаками влади – з канцлерською печаткою, гетьманською булавою<sup>66</sup>. У позі ще немає явної демонстративності, у виразі обличчя ще відсутній той особливий “гонор”, що так відрізнятиме згодом шляхетські портрети, але атрибутами вже наголошується високе суспільне



**Я. Шванковський (?). Портрет Яна Замойського. 1581. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



**Невідомий художник. Портрет Яна Кароля Ходкевича. 1620-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**

становище портретованого. Певно, цьому ж авторові (або, на думку М. Гембаровича, пензлю Яна Касінського, теж придворному живописцю Замойських) належить і “Портрет Томаша Замойського” (1638) – сина Я. Замойського, що, як і батько, був канцлером великим коронним. Католик Томаш Замойський був одружений (1620) із донькою волинського воєводи (сина ревного поборника православ'я В.-К. Острозького) Олександра Острозького, православного – з “тихою й побожною” Катериною, що була охрещена за католицьким обрядом. Характерно, що Т. Замойський, як зазначає Н. Яковенко, “взірцевий католик”, 1610 року в дарунок своїй матері надсилає “ruski obrazek św. Mikolaja”. Це засвідчує те, що й на початку XVII ст. в побуті католики шанували також і православні святині<sup>67</sup>. На портреті Т. Замойського зображено з канцлерською печаткою (яку отримав 1635 року), у типово шляхетській позі – одна рука на ефесі шаблі, а друга – на поясі, що мало б додавати войовничості зображеному. Натомість ця поза при тонких і слабких руках, при тендітній постаті портретованого, як і вираз хворобливого рум'янцю на щоках худорлявого видовженого обличчя, підкреслюють ніби якусь приреченість передчасно померлого Т. Замойського. Зображення, як і попереднє, прикметне своєрідною “документацією” портрета знаковими аксесуарами (у цьому випадку – канцлерською печаткою), що засвідчують високе суспільне становище моделі.

Характером трактування портретного образу і прагненням деталізувати інформативні деталі зображення прикметні портрети іншого зятя Олександра Острозького – Яна Кароля Ходкевича, чоловіка (з 1620) його молодшої доньки, фанатичної католички Анни-Алоїзи. Я. К. Ходкевич був великим гетьманом литовським (1605) і вільненським воєводою (1616), немало часу провів у військових походах і численних битвах з турками. “Полководець і герой”, Ходкевич загинув 1621 року під час штурму Хотинської фортеці. Про це повідомляє напис унизу зображення, зроблений поверх

уже існуючого. А це говорить про те, що портрет був прижиттєвим, можливо, виконаним на честь одержання гетьманської булави (1605), а після смерті Ходкевича на ньому було зроблено новий напис<sup>68</sup>, додано зображення Хотинської фортеці і напис під гербом: “Chotinium”.

Існує також інший, посмертний портрет Я. К. Ходкевича (1620-і), який походить із бернардинського костюлу у Львові, позначений статичною імпозантністю постаті посивілого гетьмана в червоній делії і взористому жупані. У його правій руці – булава, ліва – на ефесі шаблі. На тлі – напис, темна завіса-драперія, з якою майже зливається чорний хутрянний комір делії, зате чітко вирізняється рожевувате довгасте обличчя портретованого з широкою сивою бородою, над високим чолом войовничо здійснюється пасмо сивої чуприни, але уважний погляд очей видається сумним. Незважаючи на переважання площинності, на деяку скутість і похибки у змалюванні рук, у застиглості постаті, портрет позначений переконливістю створеного образу людини розумної і шляхетної. Цей твір, як і попередній, є прикладом поєднання європейської портретної схеми з місцевими традиціями людського зображення.

Інший вигляд має князь Олександр Острозький (1571–1603) на своїх площинно трактованих поясних зображеннях, що дійшли в копіях XVIII ст. У них наявні всі ознаки повнофігурного парадного портрета з дотриманням шляхетської пози, використанням набору інформативних деталей антуражу, усього того, що засвідчує стану належність, тоді як конкретно-індивідуальним рисам надається менше уваги. Молодший син князя В.-К. Острозького Олександр, вродливий і дужий тілом, був здібний до військової справи, володів даром керувати, замолоду став волинським воєводою. Він, як і батько, був відданий вірі своїх предків, тобто був православним, а одружився з католичкою Анною Костчанкою. Своїх синів він хрестив як православних, а трьох дочок – як католичок. На жаль, його сини – продовжувачі славного князівського роду – рано помирали: перші троє – малюками, а двоє інших – раптово, один за одним, у юнацькому віці. Так само раптово, за загадкових обставин (припускають отруєння), “згас на самому порозі величного життя” (помер у 32 роки) і сам Олександр. Його побожна дружина Анна Костчанка, яку він сам називав “святою”<sup>69</sup>, поважаючи віру чоловіка, за православним обрядом і з великими почестями поховала його в Богоявленській церкві в Острозі. А їхня найменша дочка – Анна-Алоїза (дружина вищезгаданого Я. К. Ходкевича), що стала, на протилегу своїй матері, зятю католичкою, через тридцять шість років – 1639 року – викопала труну батька, перехрестила його останки за католицьким звичаєм і перепоховала в Острозькому домініканському костюлі.

На одному з портретів, що є копією з прижиттєвого зображення кінця XVI ст., О. Острозький малюється жвавим бадьорим молодиком. У його хвацькій позі і виразі молодого повновидого обличчя читаються приязна вдача і любов до життя. Натомість його старший брат Я. Острозький (1554–1620) – останній чоловік із роду князів Острозьких, котрий теж досяг значних успіхів у кар’єрі військового, став краківським каштеляном, білоцерківським, богуславським, володимирським, черкаським і переяславським старостою, був людиною, за свідченнями сучасників, не дуже лагідної вдачі і ненавидів свого брата – на живописних портретах<sup>70</sup> постає то гордовитою войовничою людиною, то таким собі святошею. Успадкувавши величезні багатства, тричі одружений, він не мав синів і помер, переживши двох дорослих дочок. Його маєтки перейшли до онука – сина його доньки Єфросинії і київського воєводи князя Олександра Заславського – Владислава Домініка Заславського-Острозького (1622 року він успадкував титул та землі Острозьких).

На згаданому раніше прижиттєвому портреті 1580-х років, що дійшов у пізнішій копії і зберігається в Острозькому музеї-заповіднику, добре передано складний і сильний характер Я. Острозького – вольової та цілеспрямованої людини. У вродливому і розумному, але відчужено-холодному обличчі навіть копіїст зумів уловити вираз пиха-

тої зверхності, що стане пізніше однією з ознак шляхетського портрета. У пізніших зображеннях автори вже дедалі частіше вдаються й до ідеалізованого образу. Одним із таких є поясне зображення Я. Острозького (початок XVII ст.), що стало взірцем для епітафійного (криторського?) його портрета, про який ітиметься далі. У зображеному на цьому портреті літньому чоловікові з палицею в руках, у високій шапці, насунутій на чоло, з благосним виразом бородатого худорлявого обличчя важко вгадати того молодого і відчайдушного учасника оборони Дубнівського замку від татар, а незабаром – аристократичного придворного імператора Максиміліана II, де він починав свою військову кар'єру грізного приборкувача козацьких заворушень, того злісного ненависника свого брата, яким і насправді був високоосвічений і шляхетний Я. Острозький, той, хто зрадив батьківську віру і перекинувся в католицтво.

У так само відсторонено-холодному портреті дружини Я. Острозького (Катажини з Любомирських), виконаному 1597 року (зберігається у Вілянові, Польща) на честь їхнього шлюбу, уже відчутно простежуються ознаки раннього сарматизму, у той час як портрет (1580-х) її чоловіка несе яскраво виражені ознаки місцевої портретної традиції.

На “Портреті Катажини Острозької” (1597) молода жінка зображена на повний зріст біля столу, на якому лежать годинник і ключ до нього. Обіпершись правою рукою об стіл, вона лівою підтримує прикріплений до головного убору шлейф, що спадає донизу. На ній розкішна сукня з тканини сріблястого кольору, яка щільно облягає тіло у верхній частині й конусоподібною формою ваговито опускається донизу. Сукня орнаментована вишуканими й вигадливими візерунками. У цих візерунках, що становлять найбільш емоційну і живописну частину твору, у стилізованому зображенні постає цілий світ природи. Тут і птахи серед розлогих гілок і квітів, і білки біля фонтана, і пустотливі путті, і навіть мисливці, які із собаками полюють на ведмедя й оленя.

Орнамент на сукні портретованої передає буйноцвіття світу і живе немов сам по собі, становлячи різкий контраст до незворушно-холодного виразу обличчя-маски моделі. Композиційно воно до нарочитості виразно виокремлюється білим гофрованим коміром і своєю застиглістю “гасить” динамічну багатобарвність “одухотвореного” оздоблення. Такий самий “законсервований” вигляд мають жести випрямлених і наче негнучких рук. Увінчаний короною картуш із чотирма гербами, що звисає на стрічці в лівому верхньому куті, засвідчує родовитість зображеної корони, ніби повторює обриси обличчя, коміра і головного убору. “В образі молодої світської дами, – зауважує Л. Тананаєва, – ми легко виявляємо знайомі риси донатора: зосереджену самозагли-



Невідомий художник. Портрет Катажини Любомирської-Острозької. 1597. Полотно, олія. Вілянов (Польща)



**Б. Стробель. Портрет Владислава-Домініка Заславського-Острозького. 1630–1636. Полотно, олія. Національний художній музей Республіки Білорусь. Мінськ**

Про те, що цей канон стає дедалі поширенішим, свідчать портрети нащадків Я. Острозького – його онука Владислава Домініка Заславського-Острозького (1630-і), виконаний, як припускають, художником Бартоломеєм Стробелем<sup>72</sup>, та його правнука – Олександра Заславського-Острозького (1670-і), можливо, виконаний художником Андрієм Стехом<sup>73</sup>. Владислав Домінік – син київського воєводи Олександра Заславського і Єфросинії Острозької, як уже зазначалося, 1622 року отримав титул і землі Острозьких, був великим коронним конюшим, воєводою сандомирським (з 1649), старостою Луцьким. Був одружений із Катериною Собеською<sup>74</sup> – сестрою короля Яна III Собеського.

На портреті бачимо його зовсім юним, пишно вбраним підлітком, таким же підлітком зображений і його син – Олександр Заславський-Острозький (правнук Януша і праправнук В.-К. Острозького), племінник короля і останній ординат Острозьких. У цих портретах уже повністю переважає “нова манера” – і світлотіньове моделювання, і вільне трактування людської постаті на повний зріст, але схема парадного зображення, здається, витримана у всіх деталях, застосована дещо “однобоко” – постать ніби плаває серед нейтрального тла в портреті Домініка, а в зображенні Олександра все оточення, тьмянувате й доволі невизначене, немов ви-

бленість, відсутність життєвих зв'язків і контактів, споглядальність, виражену в нерухомості, у зупиненому погляді, ніби зверненому у безкінечність... Це донатор, що піднявся з колін і полишений своїм патроном. Він (донатор) ще не вміє відчувати себе неповторною особистістю”<sup>71</sup>. Справді, позапсихологічний образ у портреті К. Острозької значною мірою розкривається лише через символіку додаткових аксесуарів. Картуш із гербами спадкоємності кількох відомих у Речі Посполитій родів засвідчує її благородне походження, а коштовності – запоруку її багатства. Годинник – ознака багатства і символ плинності часу – тут, замкнутий у скриньці, набуває змісту перерваного його (часу) бігу. Відповідна символіка закладена і в елементах орнаментальних зображень на сукні. Стріла в руці мисливця, жолуді та квіти засвідчують, що Острозька вбрана саме у шлюбну сукню. Тож не дивно, що в зображенні орнаменту, виразність якого не перебивають складки, художник доклав усе своє вміння.

Портрет К. Острозької, очевидно, був одним із тих репрезентативних портретів, що склали родинну галерею Любомирських і були виконані хоча й різними майстрами, але вже за єдиним каноном репрезентативної композиції. Мабуть, певний час цей портрет зберігався й серед зображень Острозьких, а після смерті Катажини був повернутий Любомирським.



штовхує її на перший план. Отже, просторове вирішення для художників ще було тереном незвіданого.

Згадані тут портрети Замоївських і Заславських-Острозьких ілюструють динаміку репрезентативних зображень, у яких найактивніше застосовувалися європейські портретні схеми, але тісно пов'язані з усталеними місцевими прийомами.

Еволюція портретного живопису не вимірювалася лише розвитком парадних форм портрета сарматського типу з переважанням лінійно-орнаментального трактування або застосуванням його європейських набутоків у сворідній трансформації й адаптації до місцевих канонів. Неправомірно було б вважати, що в наприкінці XVI і в першій половині XVII ст. поміж майстрів, які працювали в Україні, не було ще таких, хто був здатний, хай значною мірою інтуїтивно, вловити психологічні порухи моделі і виразити прояви її індивідуального характеру. Це вдало зумів зробити автор портрета намісника Галичини, львівського каштеляна, з 1613 року – воєводи Руського і власника славнозвісного замку Олесько, нащадка давнього галицького боярського роду, легендарний родовід якого йшов “від Данила, короля галицького” – Івана Даниловича (1570–1628) – діда короля Яна III Собеського<sup>75</sup>. Львівські дослідники пов'язують авторство портрета (1620) з ім'ям славнозвісного львівського майстра Федора Сеньковича<sup>76</sup>, що видається цілком імовірним, зважаючи на характерні прикмети його живописної манери та популярність митця в колах галицької знаті.

На портреті Ф. Сеньковича Данилович зображений у поясному зрізі постаті, у стандартній шляхетській позі, але без аксесуарів, якщо не зважати на невеличкий клаптик сріблястої тканини, яка сприймається чимось більшим, ніж звичайна завіса, ніж ефектна деталь парадного портрета: відкинута над постаттю вгорі правого кута композиції, вона сприймається символом відкриття, “явлення” портретованого очам глядача. Лаконічний латинський напис, який інформує про те, що зображений є Іваном Даниловичем, господарем руських земель, теж закомпонований так, що ніби відкривається завісою, а не розміщується, як зазвичай, на ній. У цьому зображенні вчувається помітна нотка камерності, що певним чином обумовилося відсутністю надмірної нарочитості пози, спокійною природністю внутрішнього стану моделі під поглядом художника.

Позуючи художникові, І. Данилович, здається, не почувується скутим. Не залишилося поза увагою художника розумне хитрувате обличчя руського воєводи. Ф. Сенькович тонко, майже без огріхів (за винятком лівої вилиці й ока, що не узгоджуються з тричвертним поворотом голови, і маленьких, як для такої постаті, рук, що зайвий раз засвідчує виконання портрета талановитим, проте не надто досвідченим в ана-



**А. Стех.** Портрет Олександра Заславського-Острозького. Близько 1670 року. Полотно, олія. Національний художній музей Республіки Білорусь. Мінськ



Невідомий художник. Портрет Якуба Собеського. Близько 1646 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

магнатських родин. Це явище заслуговує на особливу увагу, тому що майбутні гетьманські портретні серії починаються саме з таких парадних зображень знаних людей з елітних кіл тодішнього “змішаного” річпосполитського суспільства. Крім портрета І. Даниловича, до серії належали зображення свата і зятя Даниловича – Марка і Якуба Собеських – діда і батька короля Яна III Собеського. Їхні зображення теж є варіантами раніше виконаних портретів.

З манери письма видно, що всі зображення належать одному виконавцеві. Вони мають однаковий розмір квадратних полотен і при загальній, доволі точній, передачі оригіналу позначені тим відчутним “копійним” нальотом, що ніби “згладжує” гостроту характеристик зображених, надає певної уніфікованості колориту, немов приведеного до спільного знаменника. Таке спрощення стає особливо наочним, коли порівняти репліки з оригіналами.

У портреті-репліці І. Даниловича втрачається тонкий психологізм образу, обумовлений майстерно нюансованою колірною гамою, щезає ритмізація орнаментованих зіставлень, а в портреті Якуба Собеського, при збереженні найменших подробиць, зникає внутрішня експресія образу, так неповторно відображена в оригіналі.

Як і портрет (оригінальний) І. Даниловича, оригінал зображення Я. Собеського є прикладом появи нових рис у шляхетських парадних портретах першої третини XVII ст. При збереженні традиційного принципу репрезентації моделі починає простежуватися певна модифікація поколінного магнатського зображення, акцентування характерних прикмет зовнішнього вигляду, що так неповторно забарвили образ Я. Собеського.

Оглядна кремезна постать моделі немов нависає важкою брилою. Я. Собеський чітко тримається за ефес шаблі, твердо обіпершись правою рукою об стіл. Гіпертро-

томії іконописцем) відтворив риси обличчя. Він м'яко змоделивав пластичну форму голови й обличчя, світло-рожеві тони цієї форми плавно переходять у сріблясто-сірий колір пухнастої світлої бороди і вусів. А візерунки коштовної парчової завіси й орнаментованого жупана становлять ритмізований барвистий акомпанемент контрасту великих соковитих червоно-чорних і жовтуватих плям кольорів вбрання, на якому художник будує живописне звучання образу. Ф. Сенькович був обдарованим колористом і не допустив жорсткості письма. Делікатно-вправним мазком він сміливо будує гармонійний колорит на барвистому розмаїтті відтінків у червоно-синьому спектрі. Так само вправно використана ним і традиційна схема репрезентативного портрета, у якому починають звучати, хай ще несміливо, ноти психологізму.

У збірці Олеського замку існує репліка цього портрета, введена в український мистецтвознавчий обіг Т. Сабодаш<sup>77</sup>. Вона належить чи не до першої в українському живописі портретній серії, що включала представників споріднених

фовані форми тіла з випнутим живото-м і запалими грудьми, тричвертний розворот постаті у протилежному напрямку до розвороту нахиленої донизу голови сповнюють композицію бароковою енергійністю. А похмурий погляд з-під насуплених брів, важке підборіддя і міцно стиснуті губи під густими вусами, з хвацько підкрученими кінчиками, надають засмаглому обличчю гнітючо-агресивного вигляду. Велика червона пляма, утворена кольором жупана і киреї, домінуючи в композиції і контрастуючи з густою темніною нейтрального тла, дають потужний емоційний сплеск. Мінімально модельована світлотінню, ця пляма породжує відчуття динамічної об'ємності постаті і таким чином посилює враження її могутньої тілесної масивності.

Але якщо в оригіналі портрета Я. Собеського за зовнішньою грубуватістю вчувається гострий розум і твердий характер цієї надзвичайної людини, то у варіанті зображення на перший план виступає саме майже гротескна характерність вигляду Я. Собеського – важкого і вельми непривітного. Однак батько короля був людиною неординарною. Відомий як літератор, багато подорожував Європою, знався на мистецтві. Одружений удруге (1627) з донькою І. Даниловича, він після шлюбу мешкав у родовому замку в Золочеві, звідки й походить згадана серія портретних реплік, у той час як оригінал портрета Я. Собеського (як засвідчує вік моделі, виконаний у 1630-х роках) зберігався в замку Собеських у Жовкві, де він помер і похований.

Для розвитку портретного живопису важливо, що і в оригіналах згаданих зображень, і в їхніх варіантах простежується тенденція поєднати загальноприйнятую європейську портретну схему з місцевою традицією неупередженого трактування образу людини в усій конкретності її неповторного вигляду, з традицією докладного інформування (написами, гербами, антуражем) про життєвий шлях і становище людини в суспільстві.

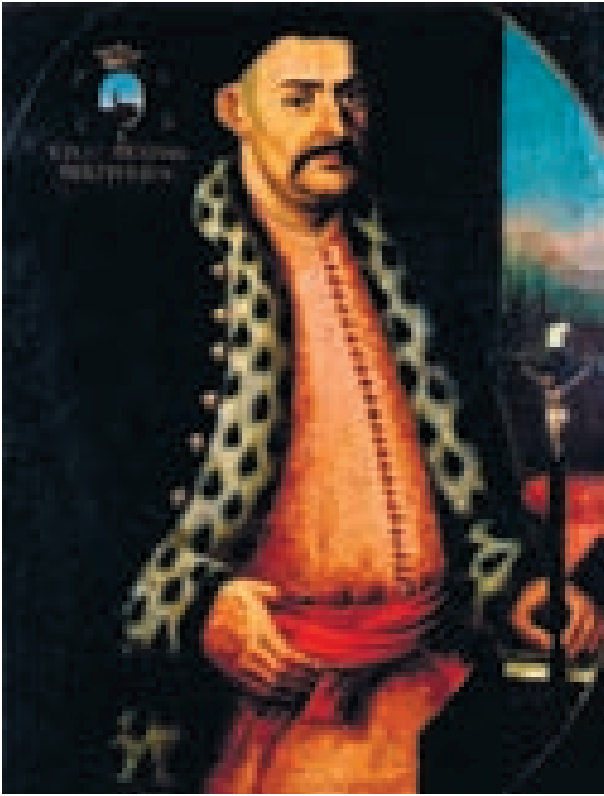
Тенденції якнайдокладніше “розповісти” про особу зображеного характеризують і тогочасні портрети людей з інших суспільних верств. Під впливом шляхетського портрета вони стають дедалі “офіційнішими” й оповіднішими за насиченістю композицій допоміжними деталями, як це видно з “Портрета Павла Козловського” (1600), де львівський аптекар і торговець малюється як шляхтич – поруч з гербом, біля столу з розп'яттям, в ошатному вбранні і у відповідній “портретній” позі (тричвертний поворот тулуба, одна рука на поясі, а другою тримає маленьке розп'яття). Вусате темноброве обличчя дихає спокоєм і почуттям власної гідності моделі.

З початком XVII ст. помітно поширюються напівфігурні парадні портрети, у яких аксесуари ще не мають тієї демонстративної ролі, яку почнуть відігравати пізніше, а вся увага виконавця зосереджується на передаванні людської особистості в усій її неповторності.

Одним із таких раних портретів є покоління зображення сандомирського воєводи, самбірського і львівського старости Юрія Мнішека (1610), уславленого



**Ф. Сенькович (?). Портрет Івана Даниловича. 1620. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



Невідомий художник. Портрет Павла Козловського. 1600. Полотно, олія. Львівський історичний музей

нувата драперія-завіса не порушує загального приглушеного тону, і лише обличчя, конструкційна пластичність якого модельована світлотінню, яскраво вирізняється на глухому тлі. Це обличчя прикметне не лише правдивістю фізіономічних рис, але й виразно відображеним на ньому внутрішнім станом.

Портрет Юрія Мнішека було створено 1610 року, у той час, коли честолюбивий магнат переживав душевну драму, втративши після поразки в Москві надію на реванш. Минули часи, коли він розкошував при дворі короля Сигізмунда III, коли, будучи на межі розорення, він на Московщині знову заволодів небаченими багатствами й піднісся духом. Невідомою була доля його дочки Марини, перехопленої під час повернення з Москви до Польщі після страти першого Самозванця і знову силоміць відправленої в Москву з новим Лжедмитрієм. Те, що душа його неспокійна, відобразилося на заціпенілому обличчі: у похмурому важкому погляді, у відчутті гіркоти і розпачу, що засіли у складках тонких губ, прикритих густими чорними вусами і чорною широкою бородою.

Густо-темний колорит, що домінує в портреті, у контрасті з яскраво-червоним кольором і світлими вкрапленнями на зображеннях деталей герба та низки дрібних гудзиків на помірно орнаментованому, приглушеному за тоном, жупані, спалахи світла на обличчі і руках посилюють драматичний мотив у характеристиці образу. Попри статичність пози, постать Мнішека пройнята експресійно вираженим відчуттям драматизму, породженого розладом душевної гармонії цієї непересічної людини. Таким чином, трактування образу, без посилення зовнішньої експресії форми, уже помітно набирає барокового відтінку.

Аргументом на користь авторства художника С. Богушовича в портреті Ю. Мнішека може бути схожість його композиції і основних прийомів вирішення живописного об-

своєю авантюрою зі Лжедмитрієм на Московщині. Дослідники приписували портрет представникові малярської династії львівських вірменів Симонові Богушовичу, що був придворним художником Ю. Мнішека в його маєтку в Самборі<sup>78</sup> і разом із Дмитрієм Самозванцем мандрував до Москви. Але не відкидаються й припущення щодо авторства Лаврентія Филиповича-Пухальського, теж придворного маляра Мнішеків<sup>79</sup>.

Зображення, закомпоноване у близький до квадрата формат, зовні позначене відгомном портретної стилістики північноєвропейської ренесансної школи. У композиції, крім герба на нейтральному тлі та клаптика драперії, на якій розміщено розлогий напис, немає більше нічого зайвого з допоміжних аксесуарів. Жест правої руки (великий палець засунуто за пояс) нагадує більше жест ренесансного, ніж сарматського зображення. Постать на полотні вивищується громіздкою брилою. Її обриси і форма, вирішені в темній тональності, майже зливаються з таким самим затемненим нейтральним тлом зеленкуватого відтінку, навіть черво-

разу з виконаним С. Богушовичем “Портретом Сигізмунда III” (1612–1613). І час виконання, і характер вирішення творів мають багато спільного. Якщо пригадати, що художник був присутній при московській авантюрі Лжедмитрія, тоді ж малював твори, присвячені тим подіям – “Вїзд Марини Мнішек зі свитою у Москву”, “Коронаційний хід і коронація Самозванця і Марини Мнішек” (обидві картини зберігалися у Вишневецькому замку, нині – у Державному історичному музеї Росії в Москві), то таке припущення видаватиметься цілком вірогідним. Додатковим підтвердженням авторства С. Богушовича може бути й те, що, перебуваючи на службі у Ст. Жолкевського, він створив для Жовкви велику батальну композицію “Битва під Клушино”, що змальовує битву 1610 року між російським і польським військами під час облоги Смоленська. На портреті Сигізмунд III зображений на тлі облоги Смоленська 1609–1611 років, яка закінчилася перемогою короля, тому датування портрета 1612–1613 роками має достатньо вагомі підстави<sup>80</sup>.

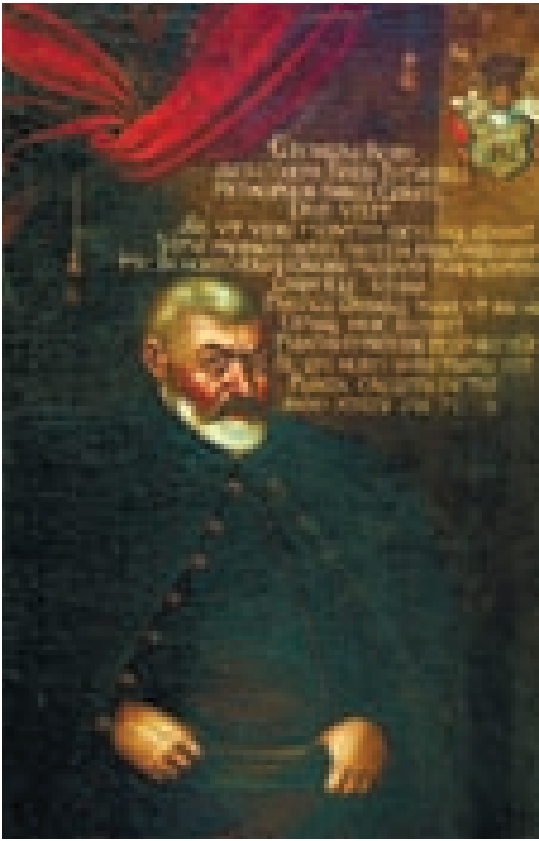
Обидва портрети, близькі за розмірами і прямокутним форматом, зображують моделі у тричвертному повороті праворуч, майже поколінно, подібне й положення рук, і зображення облич, і спрямованість погляду. Відмінність полягає в тому, що в портреті короля значну роль відіграють декоративні коштовні оздоби королівського вбрання і розміщення драперії-завіси ліворуч, а праворуч (у віддалені) показано батальний епізод.

Подібний тип поколінної композиції парадного портрета, але з іншим образним трактуванням, застосовано в зображеннях львівського міщанина Георгія Боїма і його онука – Павла Боїма, вихованця Краківської академії, що став доктором філософії і медицини. Обидва твори датуються початком 1670-х років і приписуються Матвію Домарацькому<sup>81</sup>. Іконописець і портретист М. Домарацький (роки життя не відомі) походив із Комарного на Львівщині і працював у Львові в останній третині XVII ст. Виконував замовлення Мнішеків, Вишневецьких, Боїмів. У 1675 році отримав привілей сервітора Яна III Собеського. На початку 1670-х років він виконав серію родинних портретів Боїмів, куди, певно, входили й названі два портрети, нині встановлені в каплиці Боїмів у Львові. У 1678 році повернувся до Комарного, де малював ікони і портрети, виконував церковні розписи<sup>82</sup>.

Старійшина львівської династії Боїмів (виходець із Угорщини) Георгій Боїм оселився у Львові, де перейшов із протестантства в католицизм. Будучи лікарем, успішно займався і комерцією (вів велику торгівлю сукном). Польським королем Стефаном Баторієм був удостоєний дворянства і титулований королівським секретарем, неодноразово вибирався на урядові посади львівського магістрату. Г. Боїм, який помер 1617 року, увічнив пам'ять про себе, спорудивши родинну каплицю-усипальницю, щедро оздоблену скульптурою, серед якої є і вибагливий епітафійний горельєфний груповий портрет членів родини Боїмів, що створювався впродовж багатьох років і



Невідомий художник (С. Богушович?). Портрет Юрія Мнішека. 1610-і роки. Полотно, олія. Львівська галерея мистецтв



**М. Домарацький (?). Портрет Георгія Боїма. Початок 1670-х років. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



**М. Домарацький (?). Портрет Павла Боїма. Початок 1670-х років. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**

після смерті Г. Боїма<sup>83</sup>. У каплиці було вміщено і його живописний портрет. Виконаний за життя Георгія, він, мабуть, не передбачався як епітафійний, що засвідчує і схема композиції, і характер зображення. М. Домарацький, якщо й мав стосунок до портрета Г. Боїма, то, найімовірніше, копіював у 1670-х роках це його прижиттєве зображення вже для каплиці. На портреті Г. Боїм має вигляд людини 60–70 років, отже, портрет можна датувати 1590–1610 роками. Створений за зразком парадного аристократичного портрета, він не є парадним у повному розумінні цього слова.

На ньому покоління постать закомпонована у видовжений формат, який по висоті становить два квадрати так, що над головою портретованого залишається значна частина площини, на якій зображено деталі антуражу. Вітійовато загорнута темно-червона завіса з двома китицями та герб на тлі колони, що ледь бовваніє – ось і всі елементи аристократично-патриціанського “набору”. Згодом наявність вільного місця прислужилася для розміщення на ньому довгого панегіричного напису. Позиція Боїма монументальна, але позбавлена бундючності, властивої шляхетським зображенням. (Боїм, діставши від Баторія дворянство і титул королівського секретаря, заміщаючи магістратські посади, не цурався міщанства, з якого сам походив). Та й ні шаблі, ні інших атрибутів немає в його руках, які проглядаються з-під делії і вільно тримаються на поясі. При цьому в загострених рисах обличчя Г. Боїма (енергійно окреслені обриси носа, зосереджено-сторожкий уважний погляд, крилоподібний залом брів, глибокі зморшки на переніссі) відчувається твердий і рішучий характер. Фізіоно-

мічній схожості художник надав першорядної ваги. Обличчя динамічно модельоване різкими переходами від освітлених до глибоко затінених пластичних форм.

Аналогічний за композицією і живописним вирішенням також портрет Павла Боїма (1670-і), який, можливо, і є оригінальним (а не копійним) твором М. Домарацького, бо виконання його значно розкутіше. У трактуванні виразного вусатого обличчя, обрамленого пишною чорною перукою, у майстерному відтворенні анатомічної будови постаті, у змалюванні руки, що тримає модний ціпок, у передачі золотих позументів і гудзиків на темному верхньому вбранні та білої сорочки з розкішним і великим мереживним коміром вчувається рука більш досвідченого майстра, звиклого до великих форм і площин.

Цілком лапідарною є композиція покоління зображення людини шляхетського походження на “Портреті невідомого в червоній шубі” (1630–1640-і), що зберігається в історико-краєзнавчому музеї м. Острога і певний час помилково вважався портретом легендарного Байди Вишневецького<sup>84</sup>. Тут немає жодних аксесуарів – ні завіси, ні герба, ніяких інших деталей шляхетського престижу, крім пернача в руці, що ледь видніється з-під нижнього зрізу полотна, і так само не виставленого напоказ ефесу шаблі, якось мимохіть чи недбало притримуваного портретованим лівою рукою. А єдиний присутній елемент парадного портрета – колона – ледь тьмяніє на глухому нейтральному тлі. Героїчний мотив заглушає репрезентативно-парадну тему зображення.

Громіздка постать, могутність якої багатократно посилена наче розбухлою шубою на ній, займає майже всю площу полотна, ледь не впираючись головою в його верхній край і залишаючи навколо себе мінімум вільного місця. Здається, ніби богатирська сила, що затаїлася в цій кремезній людині, готова виштовхнути її з рами полотна. Важкий і холоднуватий погляд розумних темно-сірих очей владно приковує до себе увагу. Чим не Байда Вишневецький, такий, яким він, оспіваний, залишився в народній уяві. Усе тут “небагатослівне” й ваговите, майстерно написане з відчуттям об’ємної матеріальності – і шароподібна, гładко вибрита голова з чолом, прикритим пасмом густої чорної чуприни, і повновиде обличчя з тонкими вусами й жорсткою борідкою, і вписана в уявний овал постать у важкій червоній шубі, отороченій чорним хутром, яка найбільше надається до асоціації з непорушною брилою.

## САКРАЛЬНИЙ ПОРТРЕТ

Наведені приклади засвідчують, що портретний живопис, виокремившись у XVI ст. як самостійний жанр мистецтва, швидко набуває широкої популярності і розвивається у двох напрямках – як світський портрет і як сакральний твір, що увічнював пам’ять про людину чи її добрі справи.

Сакральний портрет, корені якого сягають сивої давнини, викристалізувався з рудиментарних допортретних форм, що існували тривалий час і почасти набирали вигадливих, порівняно з раннім архетипом, форм. Ці портрети мали культове призначення і в той чи інший спосіб виражали сакральний зміст.

Утвердившись ще в часи Київської Русі, популярним залишався ктиторийський портрет. Започаткований за князівських часів, він продовжував звичай, пов’язаний з увічненням пам’яті про фундаторів чи донаторів на стінах храмів. Як цей звичай укоренився, можна перекопатися з того, що в XVII ст. під час оновлення збудованого в XI ст. Успенського собору Києво-Печерської лаври було намальовано цілу галерею портретів осіб, що в різний час так чи інак прислужилися Лаврі і її головній церкві. Тепер важко визначити, які портретні зображення тоді малювалися заново, а які були поновленням зображень, виконаних на стінах Успенської церкви ще за правління київського князя (1454–1470) Семена Омельковича<sup>85</sup>, тобто в XV ст. Серед них князі Сангушки, Вишневецькі, Острозькі, Ольшанські, Богдан Хмельницький, Іван Мазепа разом з московськими царями (Михайлом Федоровичем, Олексієм Михайловичем, Петром I) та інші особи.



Невідомий художник. Портрет Федора та Єви Домашевських з дітьми. 1649. Копія 1760-х років. Полотно, олія. Почаївська Святоуспенська лавра

рянах – невідомого, а в церкві Миколи – так званий “Портрет титаря Никоря”<sup>87</sup>. Фундаторське місце посіли портрети Володимира, Бориса, Гліба, Ярослава Мудрого, Всеволода та інших давньокиївських князів, намальовані в Миколаївському приділі Софійського собору в Києві після відбудови його у XVIII ст.

Одним із найдавніших композиційних типів таких портретів було зображення фундатора, який урочисто підносить святому патроніві модель збудованого ним храму. Цей тип, як уже зазначалося, утвердився ще в монументальному та книжковому мистецтві Київської Русі. Згодом у процесі еволюції ця схема з моделлю набуває певних видозмін, але в основі своїй залишається репрезентативно-величавою.

Найтіснішу спадкоємність із типологією ктиторського портрета князівської доби, як і загалом зі слов'янсько-візантійською традицією, виявляє груповий “Портрет Єви та Федора Домашевських з дітьми” (1649, дійшов у копії, виконаний після 1760 року)<sup>88</sup> на фресці Троїцької церкви Почаївського монастиря.

Фундатор церкви Федір Домашевський був власником великих маєтностей, яких нажив на посаді охоронця (коморника) меж Кременецького повіту. На кошти Федора і його дружини Єви 1649 року в Почаєві було споруджено названу (Троїцьку) церкву, де й був виконаний фресковий портрет ктиторської родини Домашевських. У 1771–1785 роках на місці цієї церкви було побудовано Успенський собор, що стоїть і понині. При знесенні старої церкви (десь у 1760-х роках) з фрескового портрета було знято копію олією на полотні.

Композицію портрета побудовано за центричним принципом. Дві постаті – Федора і Єви – змальовані в урочистих позах на повний зріст, вони підтримують модель храму. Біля їхніх ніг в ієрархічному масштабі – двоє їхніх діток, що стоять навколішки в молитовних позах. Проміжок між посталями дорослих, об'єднаний формою

Фундаторська серія портретів зберігалася в церкві с. Низкиничі на Волині. Відомий також і ктиторський фресковий портрет згаданого в документах 1370-х років “Якова з Кафи”. Його портрет уміщено на фресці “Апостол Яков”, що міститься в амбразурі південного вікна львівської Вірменської церкви. “Яків з Кафи”, торговець і власник маєтків у Львові, зображений навколішки біля ніг св. Якова. На думку дослідників, фрески могли виконуватися (чи поновлюватися) після пожежі міста 1527 року<sup>86</sup>. У Горянській церкві-ротонді (XV ст.) і в дерев'яній церкві Миколи Горішнього в с. Середнє Водяне (1650-і) теж уміщено фрескові портрети ктиторів: у Го-



храмового макета, сприймається як своєрідна подоба арки. Головний купол моделі храму разом із прямовисними лініями архітектурної конструкції акцентує центральну лінію як вісь композиції, навколо якої зверху донизу групуються змістові деталі: голуб в ореолі блакитного саява (символ Святого Духа), модель храму, без будь-яких зусиль підтримувана в повітрі легким доторком рук подружжя. Голуб, що ширяє в піднебесі над моделлю храму, безумовно, має символічний зміст, пов'язаний з утвердженням Господньої благодаті у благодійницьких справах.

Зовсім несподіваною і композиційно невмотивованою деталлю є зображення відкритого червоним сукном стола (у проміжку між великими постатями). На ньому лежить кругла, оторочена, як і в Єви, хутром шапка фундатора, дві книжки і чотки. Цей елемент явно запозичений з іншої композиційної схеми, найближчої до типу парадно-репрезентативного портрета. Та й шабля, ефес якої видніється з лівого боку постаті Федора, теж нічим (навіть зображально) не обумовлений елемент – не видно пояса, на якому вона мала би бути, і з палицею у правій руці фундатора вона теж мало узгоджується. Проте шапка – один з істотних композиційних елементів. Розміщуючись у геометричному центрі зображення квадратного формату, вона наче наповнюється певною доцентровою силою, що “приколює” перебіг огляду основних складників композиції (чотири обличчя фундаторів, модель храму) по колу. Своєю масою та округлою формою темна шапка немов утягує в орбіту свого тяжіння два верхні бокові картуші з родинними гербами Федора і Єви Домашевських.

Ктиторський портрет родини Домашевських – унікальне явище в українському портретному мистецтві. Своєю величавістю, урочистістю композиційного ритму він примушує згадати давньоруський монументальний живопис. Водночас елементами ієрархічної композиції (діти Домашевських навколішки в молитовних позах) він тяжіє до західноєвропейської традиції адоративного (у позі моління. – *ред.*) зображення людини перед божеством.

Композиція твору ґрунтується на найдавнішій і найархаїчнішій схемі ктиторського портрета (фундатор з моделлю храму), що бере початок у ранньовізантійському мистецтві й активно побутує в давньоруському стінописі і книжковій мініатюрі. Така композиція передбачає статичну урочистість поз, молитовну смиренність. У почаївському портреті така урочистість є, але, порівняно з першовзірцями, його оригінальність полягає в тому, що там немає безпосереднього зображення святого патрона, а є лише його символ – Дух Святий у вигляді білого голуба. Тому стриманий і поважний вираз облич персонажів не дуже вже й молитовно-смиренний. Погляди Федора та Єви спрямовані не на об'єкт поклоніння, а поперед себе, і в них прозирається відтінок самовдоволення. Коли дивишся на цих персонажів, то створюється враження, що вони, демонструючи модель храму, знайшли привід продемонструвати і своє благополуччя. Чи не тому художник, щоб компенсувати брак побожності головних осіб, ставить біля них двох діток навколішки з молитовно складеними перед грудьми руками?

Схема композиції ктиторського зображення, а точніше – поєднання двох схем (візантійсько-давньоруської і західноєвропейської), є доволі вагомим аргументом у датуванні оригіналу, тобто фрескового портрета, виконаного майже одночасно зі спорудженням Троїцької церкви (1649)<sup>89</sup>.

Одночасно з продовженням давньої традиції – зображувати ктитора з моделлю збудованого на його кошти храму в руках – виробляється схема повнофігурного портрета ктитора, де в його руках показані безпосередньо “кошти” – гроші, які він жертвував на будівництво храмів. Коли людина споруджувала багато храмів чи давала гроші на інші благодійні справи, то важко було зобразити візуально ознаки його благодійності, тому її починають символізувати гроші в руках портретованого. Уперше цей прийом було використано у вже згаданому портреті В.-К. Острозького, де в руках моделі “пересипаються”, тобто віддаються на добрі справи гроші, зображені у вигляді золотих монет. Цей мотив обігрується і в портреті його старшого сина – Януша (Івана Васильовича)



Невідомий художник. Портрет Станіслава Даджібога Каменського. До 1694 року. Полотно, олія. Художній музей у Луцьку

ких, оточеного літерами, що означають родовідну зображеного (зліва направо: I-D-O /C-INT/ C-C-/W-P/ B / C-K-B/ C /). Унизу копії – пояснювальний напис: “*Chiąże Janusz Ostrogski / Z obrazu starego znajdujęcego się w Kosćule X.X. Franciszkanów w Międzyzarczcu Ostrogskim na Wołyniu*”.

Хоча копіїст і утруднювався в змалюванні рук, явно замалими є і ноги моделі, які “боязко” стоять на підлозі з мармурових біло-чорних плит, показаних у легкому перспективному скороченні, все одно йому пощастило доволі майстерно “ідеалізувати” образ цієї імпульсивної й далеко не такої благодушної людини, яким змальовано Я. Острозького на портреті. Важливими прикметами цього зображення є чи не вперше застосована схема європейського світського портрета у ктиторському зображенні, у якому ще відчутно звучать іконописні площинні прийоми, а також уміщення герба й атрибутів, що символізують аспекти діяльності моделі. У цьому разі фундаторство й захист – гроші і меч, як символи ктитора і воїна, яким насправді був Я. Острозький.

З цього ростового портрета було зроблено і поясну копію, що зберігається нині в колекції Національного музею історії України в Києві (див. іл. на початку розділу). На ній дещо змінені деталі червоно-чорного шляхетського вбрання, жести рук, одна з яких зжимає рукоять меча, а друга тримає мішечок з грішми, корона ж перемістилася вниз площини, на якій змальовано родовий герб. Але образ благообразного білобородого Я. Острозького у високій князівській шапці й тут залишився далеким від передачі складності його твердої й непримиренної натури.

За схемою, подібною до ростового портрета Я. Острозького, вирішуються варіанти поясного й ростового портрета бургомістра й судді м. Кременця Станіслава Даджібога Каменського (поясний – 1690-і, з Радзивілівського замку в Олиці на Волині, нині – Художній музей у Луцьку; ростовий – 1694, походить із францисканського костюлу у Кременці, з 1946 – Національний музей у Вроцлаві, Польща) та ростовий

Острозького (згодом він буде використуватися і в типово сарматських зображеннях, як у портреті К. Збаразького, про який ітиметься далі).

Ктиторський ростовий портрет Я. Острозького (1620-і) був написаний за життя (це засвідчує напис зробленої з нього копії, яка дійшла до нашого часу) і зберігався в Межиріцькому францисканському костюлі (пізніше – церква Святої Трійці). Портретованого показано в умовному інтер'єрі, біля столу, на якому лежить королівська корона (символ королівського походження Острозьких). У лівій руці Острозького, покладеній на стіл біля корони – мішечок з грошима, у правій – меч, опущений долу. Це не тільки освічений і благородний благодійник, а й мужній захисник. Убраний він у шляхетський жупан, поверх якого недовга (до колін) делія, але на голові князівська шапка, оторочена хутром, що нагадує шапки давньоруських князів. У портреті ще відсутня обов'язкова для пізніших портретів завіса, немає колони. Над столом видно крупномасштабне зображення родового герба Острозьких.

портрет його сина – Антонія Каменського (1690-і, теж із францисканського костьолу у Кременці, з 1946 – Національний музей у Вроцлаві). При збереженні звичної схеми постановки постаті в ростових портретах вже набагато детальнішим стає змалювання оточення портретованого: на столі, покритому багатою скатеркою чи килимом, з'являється розп'яття, Євангеліє, чотки. Хрест від розп'яття і хрестовина напіввідчиненого вікна (за яким ще не видно нічого) утворюють мотив “подвійного хреста” – знаковий елемент ктиторських і епітафійних зображень пізніших часів. Поясний портрет Д. Каменського є явно “урізаним” варіантом ростового зображення, виконаним одним і тим самим художником, що засвідчує манера виконання і прийоми трактування обличчя та рук.

Уже в першій половині XVII ст. в Україні продовжуються й давньоруські місцеві традиції ктиторського портрета (яскраво виявлені в портреті Домашевських), і виробляється такий своєрідний його варіант, коли фундований ктитором храм зображується в лівому верхньому куті композиції як будівля за вікном. Такий композиційний прийом давав можливість більше уваги зосереджувати на вільнішому зображенні постаті фундатора, віддаленого від об'єкта свого офірування.

Власне, ктиторський портрет такого типу виявляє тенденцію до поступового зближення зі світським портретом, позиції якого дедалі зміцнювалися. І хоча такі портрети доцільніше розглядати саме в цьому світському аспекті, для з'ясування їхньої специфіки варто зупинитися на такому типі зображення, яким є “Портрет Адама Киселя” (1630-і) з Максаківського монастиря на Чернігівщині, що відомий із пізнішої копії<sup>90</sup>.

Цей монастир було збудовано 1642 року на прохання трубчевських монахів, які після приєднання їхнього міста до Московської держави не захотіли перейти в нове підданство. Київський воєвода Адам Кисіль – людина освічена й даровита, відомий як симпатик польської корони і водночас налаштований позитивно до козацьких справ – був сторонником порозуміння в питаннях віри, обурювався тим, що православних упосліджують за віру<sup>91</sup>. Але сам був православний і віру свою не поміняв<sup>92</sup>. Зворушений патріотичними почуттями трубчевських монахів, він надав їм місце для будівництва нової обителі, щедро обдарував новий монастир із прибутків, що отримував зі своїх маєтків.

**Невідомий художник. Портрет Адама Киселя. 1630-і роки. Копія Я. Сваричевського. 1884. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**





Невідомий художник. Портрет Анни Гойської. Близько 1597 року. Полотно, олія. Почаївська Святоуспенська лавра

Вдячні монахи на знак поваги до свого благодійника вивісили, як і годиться в таких випадках, його портрет в монастирській церкві. Але, як видно, для цієї мети було використано вже готовий портрет, виконаний за правилами репрезентативного шляхетського портрета, що представляє знатну особу у величавій позі з атрибутами влади. У результаті цього А. Кисіль, зображений у гордовитій позі, з булавою в руці, у розкішному взористому жупані і багатому кунтуші, з холодним виразом випещеного обличчя з тонкими вусиками, має вигляд на портреті більш гонористого магната, а не побожного фундатора. Його постаць лише механічно прив'язана до монастирської споруди, що видніється крізь схожий на частину вікна отвір у верхньому лівому куті полотна. На початку XIX ст., коли монастир став, як зазначає П. Жолтовський, “єдиновірним” і поновлювався за часів імператора Олександра I, на полотні внизу було домальовано два картуші в рокайлевих обрамленнях. У першому (ліворуч стосовно глядача) вміщено епітафію, у якій зазначається, що А. Кисіль “муж благочестивый и веры греческой поборник, в словесах бе

сладок, Украине приятен, от древняго и славного рода идыи Святольда, бывшаго тогда рускаго гетмана...”, а в другому йдеться про відновлення монастиря.

Прикметно, що посмертний епітафійний скульптурний портрет А. Киселя над його похованням у родовій церкві с. Низкиничі на Волині, виконаний за всіма традиціями рицарського портрета, ніби самим своїм характером ілюструє переконання покійного, його віру в те, що Бог один і для православних, і для католиків. Про те, що смерть А. Киселя викликала глибоке співчуття в людей різної віри, писав у своїх мемуарах один із найосвіченіших людей тієї доби князь, канцлер Великого князівства Литовського Альбрехт Станіслав Радзивіл<sup>93</sup>.

Зовсім інакше застосовано схему ктиторського зображення на портреті фундаторки Підгаєцького монастиря на Волині, яку звали Єлизавета. Тут зображено молоду світську жінку з розгорнутою книжкою в лівій руці. Жестом правої руки вона ненав'язливо вказує на фундований нею об'єкт – монастир, зображений угорі ліворуч. З акцентування уваги на аксесуарах релігійного змісту видно, що портрет виконувався саме згідно з його призначенням. Це підтверджується і словами, написаними на сторінках розгорнутої книги: “Твоя от твоїх Тебе приношу”, які означають, що добро, надбане з Божою поміччю, Богові ж щиро повертається. Водночас своєю пишнотою підгаєцька ревнителька православ'я має вигляд приязної життєлюбної світської дами. І жест її правої руки, що несе в собі радше вітальний, аніж указівний, зміст, і привітний погляд ще більше увиразнюють момент світськості, що віддаляє зображення від канону портретів адоративного типу.

Один із найраніших ктиторських портретів – “Портрет Анни Гойської” (1597) – щедрої фундаторки Почаївського монастиря, за вирішенням образу й антуражем нагадує світські зображення. Найімовірніше, портрет був написаний 1597 року з нагоди урочистої передачі монастиреві Гойською ікони Почаївської Богородиці. Лише напис (унизу під гербом: “Anna z Kozinskich Hoyska/Sedzina Ziemi Lucka/Fundat: Monast: Poczaiows” – Анна з Козинських Гойська /судді земського Луцька/ фундаторка монастиря Почаївського), що засвідчує фундаторську діяльність портретованої, пов’язує зображення з ктиторськими портретами. Холодна відстороненість гордовитої, пишно вбраної пані мало нагадує побожну прихожанку, а наявність герба і коштовних прикрас на багатому вбранні споріднюють цей портрет зі світськими шляхетськими зображеннями. Цей поясний портрет став основою для великого ростового зображення А. Гойської, виконаного (на замовлення архімандрита Почаївської лаври Інокентія) 1830 року художником Петровським. Композиція ростового портрета, доповнена колоною, зберігає найменші подробиці у змалюванні постаті фундаторки, яка на ньому постає зі складеними на поясі руками. Як жест рук, унизаних персями, так і застигла висока постать у візерунчастій сукні з червоною шаллю на плечах, нагадують парадні портрети з магнатських замків.

Окрему групу портретів сакрального типу становлять зображення, пов’язані з погребальним (поховальним) культом. Ця група портретів має свою специфічну функцію, джерела походження і становить окремий типологічний різновид.

З історичного фактажу випливає, що форми і види цих портретів прийшли в Україну із Західної Європи через Польщу, де в XVI–XVIII ст. похоронний ритуал набув винятково пишної театральності. “Кожен шляхтич, – зазначає дослідник давньопольських звичаїв В. Лозинський, – вважав за обов’язок пістету подавати до гробу дорогої йому особи найрозкішнішу виставу, найчастіше понад становище і можливості. Магнатські похорони, релігійні і обрядові церемонії яких затягувалися на декілька днів, набували майже фантастичного видовища”<sup>94</sup>.

Переїнята з Італії церемонія “*rompra funebris*” (“похоронні урочистості, похоронна помпа”), що увібрала елементи поховального обряду часів античності й середньовіччя, стала одним зі специфічних і надзвичайно видовищних виявів польського життя з властивим для нього розмахом пишності та запаморочливим марнотратством<sup>95</sup>.

“*Rompra funebris*” складалася з досить широкої програми погребальної (поховальної) церемонії, утілюваної засобами різних видів мистецтва. Таким чином, погреб великого стилю у всіх деталях та елементах його церемонії мав символічно виразити і звеличити достоїнства померлого і величавість самої смерті<sup>96</sup>. Своє місце і призначення в цьому ритуалі мав портрет.

Оригінальну “портретну” функцію, наслідуючи давньоримський звичай, виконував архімім, тобто двійник небіжчика. Ним обирали того, хто своєю вродою найбільше був схожий на померлого, а фізична схожість з ним довершувалася у відповідний мистецький спосіб. Перевдягнений у шати померлого, він супроводжував його у траурній процесії і створювалося враження, що небіжчик сам себе провадить до могили. Отже, як зауважує В. Лозинський, архімім виконував роль не посмертного, а живого контерфекта (тобто портрета).

Відомо, що постаті, схожі на померлих монархів, фігурували на королівських похоронах Сигізмунда Августа і Стефана Баторія. Королівський звичай поширився і на гетьманські похорони. Так, зокрема, роль живого контерфекта на похороні гетьмана Яна Тарновського “грав підкоморій Никодим Радосшевський, який, за описом Ожевського, їхав за труною в чорній атласній шубі, підбитій соболями, у соболиній кучмі, “репрезентуючи свого померлого пана”. За труною Конєцпольського їхав убраний, як гетьман, козацький ротмістр Коморовський, “статурою, а особливо бородою, схожий на померлого, у його шатах”<sup>97</sup>.

Згідно з погребальною програмою прикрашали і костьол. Фасад, віттар та стіни костьолу декорували відповідними алегоричними зображеннями, що уславлювали заслуги небіжчика. Особливої уваги надавали катафалкові у вигляді балдахіна, центричної будівлі, піраміди тощо, оздобленому різьбленими чи мальованими зображеннями алегорій, гербів, емблем, щитів та інших елементів, якими уславлялися заслуги і цноти померлого. Труни виготовляли з дерева і оббивали коштовною тканиною або замінювали майстерно декорованими металевими саркофагами<sup>98</sup>.

Найважливіша роль у цьому сумному дійстві належала архіміму, функція котрого полягала в тому, щоб “воскресити” померлого і зробити його ніби учасником церемонії на власному похороні. Відповідним чином відчуття присутності небіжчика на власному похороні виконував нагробний або натрунний портрет, що якнайточніше відтворював і увіковічнював риси особи, яка відійшла у вічність.

Місцем такого портрета був шести-, рідше – восьмигранний торець домовини, що в головах покійного (протилежний торець, у ногах, декорувався металевою таблицею з гербом та ініціалами). Портрет, розміщений на торці труни опинявся в полі зору кожного з присутніх у храмі і тим самим викликав враження присутності “живого” небіжчика. А тому портретна схожість була обов’язковою умовою його зображення. Проте, хоча й виконаний за принципом *ad vivum* – “як живий”, такий портрет був позбавлений надміру побутової заземленості і позначений відчуттям неминущості світу вічності, місця спочинку померлого.

Нагробний, або натрунний (труменний) портрет мав призначення, аналогічне фаюмському<sup>99</sup>. Водночас серед портретів сакрального призначення він поза своєю функцією є чи не найбільш світським за формою. Погруддя або оплічний зріз (ледь нижче за плечі), нейтральне тло без зайвих аксесуарів, окрім хіба що подеколи із зображенням на ньому гербів, ініціалів чи стислого тексту – це та композиційна основа, яка дозволяє сконцентрувати увагу на відтворенні обличчя.

Не випадково один з очевидців похорону С. Баторія записав у своєму щоденнику, що бачив під склом обличчя короля, як живе<sup>100</sup>. Тут йшлося про погребальний портрет С. Баторія (помер 1586 р.), намальований на мідній пластинці і вставлений у засклеєне віконце труни над обличчям померлого (зберігається в соборі на Вавелі у Кракові). Цей портрет, що з реалістичною достовірністю відтворює риси обличчя короля, справді засвідчує, що очевидець нічого не перебільшував.

Особливе місце серед найдавніших зображень подібного типу на українських землях посідає портрет дочки Гаврила Лангиша – багатого купця грецького походження, який свого часу стояв на чолі Ставропігії, – Варвари Лангиш, яка померла 1635 року в молодому віці. Портрет було знайдено в її могилі в Успенській церкві, і тривалий час він зберігався між ставропігійськими натрунними зображеннями, разом з якими був експонований на львівській археологічно-бібліографічній виставці Ставропігійського інституту 1888 року. І. Шараневич, автор детального каталогу цієї виставки, уперше ототожнив цей портрет з особою так передчасно померлої Варвари Лангиш<sup>101</sup>.

Професійна розкутість, з якою виконано портрет, індивідуальна неповторність портретних рис зображеної дають підстави припустити, що він виконаний безпосередньо з природи і спочатку не призначався для погребальної церемонії. (Як і більшість натрунних портретів, це зображення написане олією на мідній блясі, однак ще не може бути основним доказом його погребального призначення, оскільки відомі приклади виконання на металі і світських портретів). Припущення про первинність світського призначення може підтвердити і не традиційно шести-, восьмикутна чи ускладнена фігурна, а овальна конфігурація рами<sup>102</sup>, хоча й таку конфігурацію незрідка використовували для оправи натрунних портретів. Припущення про первинне світське призначення портрета Варвари Лангиш можна обґрунтувати й тим, що лише у XVIII ст., коли погребальні портрети перестали прикріплювати до торця домовини, а почали ставити окремо, їх почали виконувати на прямокутному форматі

(бляхи, дерева, зрідка полотна). Отже, вони перестали відрізнятися від світських зображень.

Із цим твором, позначеним винятковою майстерністю й поетичністю образу молоді красуні, пов'язані певні загадки: чи насправді на ньому зображено саме Лангишівну<sup>103</sup>? Хто його автор? Портрет приписується пензлю Миколи Петраховича-Мораховського, позаяк за часом (саме 1635 р. художник виконав образ Богородиці над входом до Успенської братської церкви у Львові) і за рівнем цей портрет може бути його твором, незважаючи на відмінність у виконанні іконного та портретного образу. Натомість П. Жолтовський<sup>104</sup> відкидає авторство М. Петраховича, а П. Білецький<sup>105</sup>, торкнувшись цієї проблеми, зупинився на версії, запропонованій Я. Ісаєвичем на основі документального свідчення, яке дає підстави не шукати автора у Львові. Із цієї версії випливає, що портрет Варвари Лангиш невдовзі після її смерті був надісланий братству Жданом Сконкевичем (з яким вона була заручена) зі Слуцька, де вона передчасно померла.

На підставі цих даних дослідники запропонували версію, що портрет виконувався у Слуцьку західноукраїнським художником, яких чимало працювало в Польщі, або кимось з їхніх польських виучеників. При цьому випускається з уваги та можливість, що цей портрет, зважаючи на невеличкий розмір і характер виконання явно з натури, міг бути надісланий тому-таки Ждану Сконкевичу зі Львова для знайомства з Варварою ще до їхніх заручин. Відомо, що звичай "знайомства" за посередництвом портретів тоді був надзвичайно поширений. Це видається цілком імовірним і пояснює факт повернення портрета, оскільки через смерть дівчини весілля не відбулося, а портрет був використаний при її похороні в Успенській церкві. У будь-якому разі автор портрета, хто б він не був, виявив себе прекрасним живописцем. За тонкістю колірних і тональних градацій, що м'яко відтворюють пластичну форму і створюють відчуття поглибленого, а не плаского тла, за інтимністю елегійного настрою моделі цей портрет є унікальним явищем для львівського середовища. Та не треба забувати, що львівський осередок майстрів XVII – початку XVIII ст. був одним із кращих у Речі Посполитій, але діяльність його майстрів на сьогодні відома далеко не повністю і тому ще не належно вивчена.

Цей портрет зображає львівську патриціанку і дає уявлення про зовнішній вигляд представниць її соціальної верстви, а найголовніше – свідчить про тенденції психологізації образу людини, про появу камерних форм портрета. Він міг бути зразком розвиненого смаку і для вдосконалення майстерності численних художників різних категорій. Тому не можна не погодитися з П. Білецьким у тому, що цей портрет не можна вилучати з історії української художньої культури<sup>106</sup>.

До ранніх натрунних зображень належить "Портрет Анни-Алоїзи Острозької-Ходкевич" (1654), що зберігається у Вілянові (Польща). Він характерний насампе-



**М. Петрахович-Мораховський (?). Портрет Варвари Лангиш. 1635. Бляха, олія. Львівський історичний музей**

ред поєднанням прийомів натрунного зображення (обрамлення портрета повторює вибагливий профіль труни) й епітафійного (поясне зображення Анни-Алоїзи в жалобному чорно-білому вбранні доповнене внизу докладним написом). Лаконізм і вправність моделювання владного й розумного обличчя з холодним поглядом великих темних очей дають уявлення про характер цієї вольової й фанатичної католички, яка у своїх діях була рішучою й жорсткою. Це вона, як уже зазначалося, викопала останки свого православного батька – Олександра Острозького, перехрестила їх за католицьким обрядом і перепоховала в католицькому костьолі, вона перетворила славнозвісну Острозьку академію на єзуїтський колегіум. Вона була останньою з Острозьких, як і її дядько – Януш Острозький. Якщо на ньому згасла чоловіча гілка роду, то на ній взагалі закінчився цей славний рід. Напис унизу зображення (“*Anna Aloysia de Kostkowna Dux in Ostrog/ Chodkiewiczowa/ Ostrogiensis Ecelesial Parochialis/ Antiquam atavorum suorum Fundaion`em/ Noviter Erexist, antiqu`e Auxit/ An`o Dn`i/ 1624*”) інформує про те, ким була зображена і що вона фундувала (принагідно зазначимо, що дата “1624” помилкова; відомо, що вона померла 1654 року. Можливо, це зображення копіювалося з прижиттєвого портрета і копіїст повторив дату створення прижиттєвого портрета). Це зображення, як і портрет В. Лангиш, є рідкісним зразком натрунного портрета першої половини XVII ст.

Застосування натрунних портретів в українському середовищі особливо поширилося десь із другої половини XVII, надто в першій половині XVIII ст., тому про них ітиметься далі. Варто також зазначити, що, крім натрунних зображень, у похоронній церемонії (для декорування храму, для розміщення на катафалку, для несення в руках перед жалобною процесією) використовували й інші портретні зображення небіжчика та його пращурів.

Важливими елементами погребального культуру були епітафійні портрети, зображення померлого на корогвах та конклюдії.

Якщо натрунний портрет був переважно складовою погребальної церемонії, то епітафійний виконував функцію своєрідного пам’ятника померлому. Він здебільшого заміняв кам’яний монумент (виготовлення якого потребувало чималих коштів) і вивішувався поряд із захороненням.

Незважаючи на своєрідність, що визначалася живописними засобами виконання, подібний тип портрета продовжував прадавню традицію увіковічення місця поховання померлого у вигляді архітектурно-скульптурних пам’ятників. Такий звичай, що започаткувався у стародавньому світі спорудженням монументальних гробниць-дольменів, мастаб, пірамід, мавзолеїв тощо, спричинив виникнення скромніших форм увіковічення – надмогильних плит, стел чи таблиць з інскрипціями (написами), присвяченими пам’яті померлого.

У мікенській культурі, а згодом у культурі Стародавньої Греції були поширені надгробки-стели із зображенням померлого, а за часів грецької класики – лекіти з різьбленим зображенням відповідної сцени. З найдавніших християнських часів звичайшло встановлювати на місці поховання хрести, а також надгробні таблиці з написами. Від романського періоду походять репрезентативні форми надгробних пам’ятників у вигляді вмонтованих у підлогу або вмурованих у стіну храму різьблених плит, оздоблених різьбою тумб. У наступні періоди вони розвинулися в архітектурно-вибагливі споруди з ускладненою скульптурною пластикою, яка представляла лежачу постать чи стоячу напівпостать померлого. За часів Ренесансу розвинувся й поширився варіант пристінного надгробка. Під впливом розвитку й ускладнення надгробних пам’ятників утворювалися похідні від них епітафійні форми.

Епітафії – це таблиці, призначені для учти померлого з його портретом, символічними елементами, алегоричними постатями та панегіричними (похвальними) текстами, що уславлюють заслуги небіжчика. (Текстова частина займає в таких таблицях істотне місце і містить квінтесенцію надгробного слова). Такі таблиці виготовляли з каменю,





**С. Дзенгалович (?). Надгробна корогва Іоїля Маньовського. Лицьовий і зворотний бік. 1683. Полотно, олія. Національний музей у Львові**

металу, дерева з різьбленими, гравійованими чи мальованими зображеннями і вивішували на стіні храму або вмуровували в неї над місцем поховання чи поблизу нього. Вони виконували функцію своєрідного надгробка. Відомі з давнини, епітафійні таблиці або епітафії особливо широкого розповсюдження набули на початку XV ст., “обростаючи” багатим оздобленням у дусі ренесансового, барокового чи рокайлевого декору.

Епітафії такого типу разом з архітектурно-скульптурними надгробками міцно вкоренилися на польському ґрунті, а звідти – у патриціансько-міщанському середовищі Львова. Утім, на вишукано декоровану епітафію з дорогого матеріалу могла спромогтися далеко не кожна родина померлого. Отже, скульптурну епітафію замінив епітафійний мальований портрет, який доволі часто використовувався і в похоронній процесії.

Функцію епітафійного портрета інколи виконував натрунний портрет, коли його після похорону знімали з домовини і додавали до нього похвальний текст із переліком чеснот небіжчика.

Порівняно з натрунним портретом, епітафійний міг розвиватися у більш ускладнену композиційну структуру із зображенням померлого в адораційній позі навколішки або навстоячки перед Розп’яттям чи перед Богородицею зі Святим Дитям.

Одним з атрибутів похоронного обряду були корогви<sup>107</sup>, що могли замінювати епітафію. Їх несли за труною, а після похорону встановлювали у храмі. “Наші святині, – зазначає В. Лозинський, – часто були обвішані всередині такими корогвами, подеколи дорожчими за скромний, але міцний пам’ятничок, з часом вони понижилися і позникали”<sup>108</sup>.

Найчастіше корогви використовували на похороні військових. В. Лозинський стверджує, що “1613 року після московського походу в костьолі отців бернардинів у Львові було вивішено кількадесят таких *labara funebria*<sup>109</sup> для вшанування пам’яті полеглих у битві солдатів”<sup>110</sup>.

Корогви, як засвідчують їхні описи та поодинокі, уцілілі за кілька століть, зразки, були надзвичайно красивими за своєю декоративністю елементами погребального культу, а також предметом чималих витрат. “Їх, – як зауважує В. Лозинський, – інколи виготовляли з найдорожчої матерії, багато гантували золотом і сріблом, до них

додавали ламбрекени, драперії, галуни, мережива”<sup>111</sup>. Часто на верху древка корогви увінчувалися шапкою, оздобленою перами або султаном зі страусових пер<sup>112</sup>. На корогві містилося прізвище, дата смерті, герб небіжчика, його зображення (найчастіше в позі адорації), епітафійний, нерідко доволі розгорнутий текст.

Корогви зазвичай були двосторонніми – основне лицьове композиційне зображення немов доповнювалося написами або іншими зображеннями на звороті. Прикладом типової композиції корогви (виконання якої приписують іконописцю із Судової Вишні Стефану Дзенгаловичу)<sup>113</sup> є “Надгробна корогва Іоїля Маньовського” (1683), що походить із його поховання в Улюцькому Вознесенському монастирі поблизу Санока (нині – Польща) та корогва К. Корнякта (1603), про яку йтиметься далі.

На відміну від корогви К. Корнякта, написаній на коштовному, орнаментованому рослининами візерунками адамашку<sup>114</sup>, зображення ігумена І. Маньовського виконано олією на полотні. Небіжчик навколішки в адоративній позі стоїть перед столиком, де лежить розгорнуте Євангеліє. У лівому куті вгорі – благословляючий Христос. На звороті полотна на всю площу лицьового зображення – напис великими літерами білою й вохристою фарбами, що створює певний декоративний ритм, посилений фігурними краями нижньої лицьової частини корогви, що містять у центрі герб ігумена, а по боках зображення голівок херувимів. На звороті внизу в центрі теж є зображення херувима.

Незважаючи на порівняно короткотривале існування (перші відомі пам’ятки походять із кінця XVI ст., як датована 1594 року корогва галицького шляхтича Андрія Желіборського<sup>115</sup>, а найпізніші датуються кінцем XVII ст.), характер зображень на корогвах мав вплив як на трактування власне донаторських, епітафійних портретів, так і на іконопортретні композиції зокрема. Прикладом такого впливу можуть бути двосторонні на дереві епітафійні (“Ікона-епітафія з Іваном Викоцьким перед Богородицею”, 1677) або вотивні ікони (“Розп’яття з пристоячими і з родиною Івана Чорного”, 1691, на звороті – “Різдво Діви Марії”).

**Невідомий гравер. Портрет Петра Конашевича-Сагайдачного. 1622. За К. Саковичем**



Ікони іноді наслідували не тільки двосторонню композицію корогв, але і їхнє фігурне обрамлення, що в дереві імітувало фестони з тканини. Цілком логічним видається припущення О. Сидора про те, що двобічні донаторські, вотивні та епітафійні ікони (деякі з них пристосовані для підвішування або мають отвори для того, щоб носити їх навколо церкви, бо відомі випадки використання подібних ікон у хресному ході) у звичайних обставинах, висячи на стіні чи лежачи на тетраподі, могли бути звернені на церкву відтворенням сюжету зі Священної історії, тоді як при літургійному поминанні ще живих портретованих донаторів або ж покійників ікону повертали до простору храму саме цим, “портретним”, боком<sup>116</sup>.

Ще одним елементом похоронного ритуалу була конклюдія. Це клаптик шовкової чи атласної тканини (переважно білого або жовтого кольору), що уміщувався на труні, а після похорону вивішувався в домашній каплиці

або зберігався разом з іншими родинними реліквіями. На ньому друкувалася найефектніша частина надгробної промови, доповнена пишномовною посвятою осиротілій родині, гравюра святого патрона померлого, його герб. Траплялося, що на конклюдіях також малювали портрет небіжчика.

Погребальна помпа не набула такого розмаху у православному середовищі. Проте її елементи ритуального змісту, зокрема, портрети померлого, також були складовою погребального культу.

Це підтверджується передусім літературними джерелами XVII ст., коли з'явилися друковані видання “спеціальних” віршів “на погреб”, так би мовити, публікації надгробних промов на похороні видатних осіб військового, магнатського чи духовного стану.

Епітафійний жанр літератури<sup>117</sup> мав відповідні аналогії і в живопису, що засвідчує чималий масив епітафійних портретів, які збереглися до сьогодні. Саме такі зображення у православних колах виконували функцію меморіального портрета, що замінював скульптурний надгробок. На них, як і належить портретам такого призначення, є епітафійні написи, біографічні дати і дані, герби тощо.

Православна громада Львова, мабуть, перша перейняла польський звичай використовувати погребальні корогви. Цей звичай, імовірно, був принесений на Наддніпрянщину в XVII ст. галичанами, коли вони, переселяючись у ці краї, відіграли помітну роль у поживленні та розвитку тут культурного життя.

Надгробкові корогви на Придніпров'ї, як зазначається в писемних джерелах, були прерогативою військового стану. Таку “кінну” корогву, очевидно, і відтворює гравюра з видання 1622 року у “Віршах на жалісний погреб зацного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного” Касіяна Саковича, яка супроводжується текстом епітафійного змісту: “Тутъ зложил запорозькій гетман свои кости...”<sup>118</sup>. Гравюра зображує Конашевича-Сагайдачного верхи на коні, з гетьманською булавою. Це один із перших в українському мистецтві кінний портрет.

Як сповіщав автор славнозвісного опису подорожі антиохійського патріарха Павло Халебський, а за ним і автор “Історії Русів”, під час похорону Богдана Хмельницького несли корогву. Павло Халебський бачив на могилі гетьманича Тимоша Хмельницького його зображення на коні.

“Вірші”, написані Касіяном Саковичем, ректором братської школи в Києві, заснованої гетьманом Сагайдачним, є своєрідним сценарієм погребальної церемонії, яка істотно відрізняється від польсько-шляхетської *rompa funebris*.



Невідомий автор. Нагробна пелена Єремї Могили. Початок XVII ст. (1606–1610). Місцезнаходження невідоме



Невідомий художник. Портрет Костянтина Корнякта. 1603. Адамашок, дубльований на полотно, олія. Львівський історичний музей

М. Петрахович-Мораховський (?). Портрет Костянтина Корнякта. 1630-і роки. Полотно, олія. Львівський історичний музей



Текст “Віршів” написано для виголошення його двадцятьма спудеями школи. Він дає певне уявлення не лише про процесуальний бік церемонії, але й про її зміст, основний пафос якого становить звеличення героїчних діянь небіжчика. Корогва тут була основним об’єктом похоронного дійства. Звертаючись до неї, один зі спудеїв декламував: “Идеш от нас, гетьмане мильй”, а ще один розраджував скорботну вдову, інші ж, звеличуючи чесноти гетьмана, зверталися до козацького загалу, присутнього в церкві, а наостанок і до всього Війська Запорізького. Як бачимо, козацька церемонія значно строгіша за шляхетську, не позбавлену моментів розважальності.

Павло Халєбський, подорожуючи Україною і відвідавши в серпні 1654 року разом зі своїм батьком, антиохійським патріархом Макарієм, Суботів, у присутності вдови Тимоша Хмельницького Розанди “учинили поминування” гетьманича. Павло Халєбський бачив гетьманича в кінці квітня 1653 року, коли той після перемоги над суперником (на престол) свого тестя Василя Лупула урочисто в’їздив до Молдовської столиці. Ще не минуло й року від дня його загибелі, коли тяжко поранений 2 вересня 1653 року в бою під молдовським містом Сучавою він помер. Набальзамоване тіло гетьманича привезли в Україну і поховали у Свято-Михайлівській суботівській церкві. Павло Халєбський бачив живого Тимоша, тому надзвичайно цінним є його зауваження про Тимошів посмертний портрет, який висів у церкві над його похованням. У своїх подорожніх нотатках він записав: “Над його гробницею за їхнім (козаків. – В. Р.) звичаєм висить велика корогва, на якій намальований вельми правдоподібний (схожий) портрет гетьманича – верхи на коні, з мечем у правиці та булавою в лівиці, а на передньому плані – мапа Молдови, країни, яку він пішов здобувати. Ці поминки зворушили присутніх до сліз”<sup>119</sup>.

Так само зображений Сагайдачний: верхи на коні, при зброї і з атрибутами влади, відповідними його рангові. П. Білецький висловив здогад, що це зображення було центральною частиною корогви, яке доповнювалося додатковими клеймами із сюжетом переможного штурму флотом гетьмана Кафи і гербом Війська Запорізького, яким було зображення козака з мушкетом, перекинутим через плече. Отже, на корогвах Т. Хмельницького і П. Конашевича-Сагайдачного містилися елементи, що були додатковими засобами характеристики героя.

Близько до польської погребальної помпи був обставлений похорон Б. Хмельницького з використанням написів, епітафій, погребального портрета. Автор “Історії Русів” так висвітлює цю подію: “Похорон

Гетьмана вчинено з великим, але сумним тріумфом і зі всіма воїнськими і цивільними почестями. Тіло його, у проведеному численному воїнстві і люду, перевезено з Чигирини до власного містечка Гетьманського Суботова, і там поховане у монастирській його церкві, з написами і епітафіями. На стороні труни виставлений під балдахіном портрет Гетьманський з сім написом: “Сеї образъ начертанъ Козацкаго Героя...”<sup>120</sup>.

Звичай вивішувати корогву з портретом померлого побутував і в майстрових людей придніпровської України – членів цехів та братчиків. Відомо, наприклад, що під час похорону вони несли за труною цехові знамена. Імовірно, серед них могли бути і корогви з портретом небіжчика.

Про один зі способів вшановувати пам'ять померлого дізнаємося з думи про Хвеська Безрідного, у якій сказано, що козаки над могилою товариша “прапорець устромили / славу лицареві вчинили”. Відгомін цього, а можливо, й давнішого звичаю, розповсюдженого в селян, виявився у вивішуванні над могилою “прапора” або “хустини”<sup>121</sup>.

Одним із предметів похоронного культу, характерним для православної людності Східної Європи, була пелена, покривало на мари, що оздоблювалося всіляким гаптуванням, мальованими зображеннями, у тому числі й портретними, як, зокрема, пелена з вишитим портретом Єремії Могили<sup>122</sup>, батька славнозвісної Раїни Могилянки і рідного дядька Петра Могили.

Метод створення портретів, пов'язаних із поховальним культом, відзначався своєю специфікою. Інколи їх малювали з посмертної маски, копіювали з уже існуючих прижиттєвих портретів. Але найоригінальніша їхня особливість була пов'язана з прадавнім повір'ям, що викликало (переважно у простонародді) певну пересторогу до прижиттєвих зображень, які нібито можна використовувати для чаклунства. Тому значна частина давніх українських портретів виконана посмертно. Точніше – посмертно малювалося обличчя, а сама постать, довколишні деталі й аксесуари могли бути виконані заздалегідь, завдяки чому художник міг в якнайкращий спосіб дібрати підходящу позу, виписати деталі й оздобити одягу, предмети, що оточують портретованого, а обличчя, у зв'язку з нагальністю ситуації, доводилося виконувати поспіхом. Бувало, що цю роботу виконував навіть інший художник.

Ще одна сфера побутовання сакральних портретних зображень, не пов'язаних з поховальним культом, обумовлена звичаєм виготовляти і подавати до церкви “офірки” або “воти”. Витоки цього звичаю сягають доби неоліту. Він викликаний бажанням людини “задобрити” божество, щоб отримати від нього зцілення або виконання іншого прохання. Для цього в дохристиянські часи на священні місця приносили зображення вражених недугою

**Я. Лещинський (?). Портрет Іоанна Гербурта. 1577. Дерево, левкас, темпера. Львівська національна галерея мистецтв**





**М. Петрахович-Мораховський (?). Портрет Костянтина Корнякта-сина. 1630-і роки. Полотно, олія. Львівський історичний музей**

XVII ст., світський елемент у якому був тісно поєднаний з релігійною основою. Так тісно, як тісно були пов'язані інтереси суспільного та церковного життя в Україні. Єдність цих інтересів визначала як особливість українського мистецтва козацької доби в цілому, так і портрета зокрема, у якому потужно заструменіла стихія народного духу, влита в річище освіженого релігійного світовідчуття, відродженого в XVII ст. просвітницькою діяльністю передових церковних і світських діячів.

Найбільш раннім і розповсюдженим різновидом сакральних портретів, що найнадійніше збереглися і дійшли донині, є портрети девоційного (побожного) характеру, що зображалися на епітафіях чи корогах. Тут постаті адорантів, що стоять навколішки з молитовно складеними руками, виокремлюються з ієратичного середовища,

частин тіла. На знак вдячності за одужання чи зцілення або виконання обітниць як обіцяну жертву приносили зображення звірів, птахів або якихось предметів. Звідси й назва: з української – “офіра” (“жертва”), а з латинської – “Votivus” – присвячений богам, що походить від “Votum” – “обітниця”, “бажання”.

Язичницький звичай приносити “воти” було перейнято християнською церквою. Згідно з цим звичаєм під час хвороби, пошесті чи іншого лиха до храму подавали срібні таблички із зображенням хворого органу тіла (серця, рук, очей тощо), портрет людини, яку спіткало лихо. На знак подяки до церкви дарували різні речі, цінність яких залежала від статків офірувальника. Заможні люди замовляли й дарували окремі ікони, на яких були вміщені також їхні портрети. Такі ікони, як і портрети, від свого призначення та походження дістали назву “вотивні”.

За своїми ознаками вотивні портрети не мають особливих відмінностей від інших портретів, пов'язаних із культовими функціями, хіба що найпершою їхньою ознакою є обов'язковий жест моління. Усі ці портрети, точніше – “іконопортрети”, в основному так взаємопов'язані, що вони зовсім не завжди розмежовуються як виразно виокремлений тип. І це цілком закономірно, адже вони підпорядковані переважно іконній основі. Вони є або складовою (часто незначною) загальною іконною композицією, або пограничним явищем між іконою і власне портретом. Навіть тоді, коли портретній постаті надають автономного зображення, сакральна функція утримує його в межах релігійного змісту.

Саме це і є однією з питомих особливостей українського портрета XVI–

у якому панівне місце посідають святі покровителі, і набирають самостійного значення, що відчутно підвищує вимоги до якомога точнішого відтворення портретних рис зображених.

Зразки такого портрета, що ґрунтуються на західноєвропейській традиції, цілком природно з'явилися в XVI ст. в середовищі православного міщанства Львова, міста, яке на той час було одним із тих західноукраїнських осередків, де згурдовувалися сили для майбутнього поступу національної культури.

У XVI ст. Львів був багатонаціональним містом, населеним поляками, німцями, вірменами, греками, італійцями, євреями, сербами та людьми інших національностей, серед яких українська людність, яка під тиском польської експансії і наступу католицизму переважно займала передмістя, у межах міських стін не посідала більшості. Проте, незважаючи на дискриміноване становище, українська, а точніше – православна громада міста, згуртована навколо пекучих проблем церковного життя, була важливим осередком політичного й культурного життя. У Львові, за висловленням польського історика В. Лозинського “мало було русинів (тобто українців. – В. Р.), але багато Русі”<sup>123</sup>.

Водночас польська колонізація західноукраїнських земель мала двоякі наслідки. З одного боку, вона загострювала протистояння на ґрунті віри, а з другого – відкривала ширший доступ до надбань західноєвропейської культури, що сприяло насиченню власної культури світськими елементами, остерігаючи її від небезпеки консервативного закріплення. Це інспірувало підтримку зростаючої національної самосвідомості засобами науки, освіти, мистецтва.

Саме портрет був однією з тих релігійно орієнтованих мистецьких ділянок, на якій найперше повіяв дух мирського життя, позначеного відблиском гуманістичного ствердження особистості з позицій доби Відродження.

Епітафійний портрет, риси якого найпомітніше визначилися у творчості львівських майстрів з другої половини XVI ст., став одним із тих типологічних різновидів, що доволі потужно вплинув і на розвиток світського портрета. Прийоми композиції з крупномасштабним портретним зображенням у супроводі доволі розлогих написів стануть поширеними і в світських портретах.

Такими є три епітафійні живописні портрети Гербургів – нащадків руських князів, що володіли маєтностями в Галичині. На одному з них (тому, що зберігається у Львівській га-



М. Петрахович-Мораховський (?). Портрет Олександра Корнякта. 1630-і роки. Полотно, олія. Львівський історичний музей



Невідомий художник. Портрет Анни Сенявської. 1632. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

собі слави літературними на науковими працями. Тож зображений він у професорській мантії і шапці.

У стилістиці зображення переважає графічність. Це виражається в застосуванні широкої лінії, яка окреслює контури силуету, кисті й пальці рук, прорисовує форми обличчя при майже відсутньому світлотіньовому моделюванні його пластичності. За манерою виконання портрет Іоанна Гербурта зближається з портретами німецької школи XVI ст. Однак у цьому творі, виконаному темперою на дереві (іконописна техніка), немає тієї жорсткості ліній, властивої німецькому живопису. «Графічність» портрета Гербурта пом'якшена і ближча до місцевої іконописної стилістики, що свідчить про місцеве походження і обізнаність автора, яким вважається Яків Лещинський<sup>126</sup>, з іконописними засобами. Це виглядає цілком природно, якщо врахувати, що портретисти були водночас іконописцями. Я. Лещинському, який походив з родини львівського художника Лукаша Лещинського, приписують фрескові розписи<sup>127</sup> Самбірського (1573–1574) і Фельштинського (1583) костьолів (Фельштин був родовим маєтком Гербуртів), отже, певна площинність портрета могла бути ознакою манери художника, звиклого до стінопису.

Два інші портрети родини Гербуртів, на сьогодні втрачені і відомі лише з репродукцій, виконані за таким самим, як і перший, композиційним і стилістичним зразком. На одному з них, як припускають, зображено дружину І. Гербурта – Катерину Драгойовську, на другому – його самого (у молодшому віці) або когось із його братів<sup>128</sup>.

До цього ж кола портретних зображень належить надгробна короґва Костянтина Корнякта (1603). Твір примітний як у плані мистецькому, так і в історико-культурологічному. На ньому зображено одного з прославлених представників львівського міщанства, котрий, завдяки своїй праці та здібностям, досяг високого становища і став особистим секретарем короля Сигізмунда Августа.

лереї мистецтв (1577)), зображено Іоанна Гербурта<sup>124</sup>, каштеляна Саноцького і старосту Перемишльського, знаного в ті часи історика та юриста, автора зводу законів Речі Посполитої. Він зображений у типово адораційній позі – навколішки, з молитовно складеними перед грудьми руками. Композиція – украй лаконічна. У ній немає нічого, крім крупнопланової постаті з тричвертним поворотом голови і родового герба, немає навіть традиційного для такого типу портретів розп'яття. Унизу розлогий віршований напис, що зберігся лише частково<sup>125</sup>. У ньому повідомлялися дані життєвого шляху портретованого, зазначалися його заслуги й те, що він відвідував чужі країни, зокрема Францію, і те, що вітчизні «служив пером» – тобто вказується його професія вченого. Постать чітким силуетом виділяється на зеленому тлі. Основну увагу зосереджено на обличчі адоранта. Довговиде, сухорляве обличчя з вусами, клиноподібною рудою бородою зберігає спокійний благоговійний вираз. Погляд задумливих очей сповнений мудрості. На портреті постає не знатний вельможа чи поважний королівський савновник, а передусім людина, яка зажила



Костянтин Корнякт, грек із походження, народився на Криті. Рятуючись від турецьких завойовників, він утік до Молдавії, шукав притулку в Москві і нарешті оселився у Львові. Зайнявшись оптовою торгівлею, він нажив великих багатств і придбав чимало маєтків, став людиною шанованою при королівському дворі і був удостоєний шляхетського титулу.

Особливі заслуги мав К. Корнякт перед львівським братством. Він був одним із організаторів Ставропігону, організації, яка була в безпосередньому віданні константинопольського патріарха й наділялася особливими правами, що дозволяли мирянам вирішувати церковні справи. На кошти К. Корнякта збудовано дзвіницю братської Успенської церкви й відлито для неї унікального дзвона. Братству він заповів 4000 золотих. Звісно, він заслуговував найвищих почесей від братства, які, безумовно, й були віддані йому при похороні. Утім, зважаючи на строгість статуту братства, де панувала ділова атмосфера й благочестиві порядки, яких дотримувався і сам небіжчик, погребальна церемонія відбувалася, найімовірніше, без шляхетської помпезності. До такого висновку принаймні приводить вишукано-стриманий образний лад портрета на корогві.

Його намальовано на коштовній узористій венеціанській тканині – адамашку. Прикметно, що використання тканини, крім декоративного, має ще й сворідне “інформативне” значення, адже Корнякт торгував також дорогими тканинами. Розкішний орнамент на тканині слугує красивим тлом і замінює предметні аксесуари, що мали б засвідчувати знатність і багатство зображеної особи. У самому вигляді цього львівського негоціанта, що здобув широкі шляхетські права, немає й тіні магнатської пихи, а лише сама чернеча смиренність людини, яка навколішки молиться перед розп’яттям.

За рівнем професійного виконання портрет К. Корнякта перевершує портрет І. Гербурта. На ньому (при зігнутій постаті, що стоїть на колінах і силуетному окресленні її обрисів, увиразнених темним одягом, що вільно спадає вздовж корпусу) відчуваються точні пропорції тіла і пластичні об’єми. У певному сенсі він “психологічніший” і дає відчуття внутрішнього стану людини, що перебуває в молитві. Якщо в портреті І. Гербурта поза, жест і обличчя відзначаються певною емблематично-схематичною застиглістю, то тут вони більше конкретизують ситуаційний момент. Хоча Корнякт, як і Гербурт, перебуває у стані вічної адорації, він сприймається у більш світському, ніж той, плані. Тут і розп’яття, і покладений біля нього крилатий капелюх, і те саме орнаментальне тло привносять елемент побутовості. Молитовна поза Корнякта не так відсторонено-схематична, як поза Гербурта. Вона вмотивована внутрішньо, завдяки виразному моделюванню пластичних форм обличчя і кистей рук і виявленню тілесної ваговитості постаті, якої не скрадає навіть узагальнено написаний темною масою одяг, що спадає з плечей дотолу. Тож при загальній статичності в постаті відчувається наявність потенційної енергії. Своєю об’ємністю, акцентованою різким контуром силуету на світлому (тканина колись мала яскравий фіолетово-бузковий колір) декоративному тлі, перспективною великого хреста й підставки під ним, постать адоранта немов “відривається” від площини й наче вириває з навколишнього простору на перший план. Для акцентування основних девотивних елементів – обличчя, кисті рук, різьблене зображення Ісуса на розп’ятті – художник подає їх під таким освітленням, що вони стають змістовною і пластичною домінантою композиції.

Засоби і професійний рівень виконання портрета Корнякта засвідчують, що його автором був талановитий майстер світських зображень. Можливо, навіть із католицького середовища, якщо врахувати, що нащадки К. Корнякта – син Костянтин та онук Олександр – перейшли в католицьку віру.

Через кілька десятиліть на замовлення львівського братства в 1630-х роках в Успенській церкві, де зберігався епітафійний портрет, був розміщений ансамбль із трьох великих ростових портретів самого Корнякта, його сина та онука. Якщо зображення представників роду Корняктів виконувалися за життя портретованих (їхні портрети виконані вже за іншими принципами і про них ітиметься далі), то в разі з К. Корняк-

том Старшим художник, а вчені припускають, що це був Микола Петрахович-Моравський<sup>129</sup>, документально перемалював верхню частину постаті з його поховальної коровги, а розп'яття “поставив” на стіл. Тепер К. Корнякт постає в адоративній позі, але на повний зріст і в умовному інтер'єрі. Про те, що виконавцем ростових портретів може бути М. Петрахович-Моравський, може свідчити і той факт, що саме в ці роки, а саме – 1635 року, він працював над доповненням і поновленням іконостаса та виконанням надбрамної ікони “Богородиця з Дитям” (1635) для Успенської братської церкви.

Згодом, уже наприкінці XVIII ст., і знову-таки на замовлення львівського братства Лука Долинський, працюючи в Успенській церкві, поновив також портрет К. Корнякта, дотримуючись стилістики епітафійних зображень XVII ст., але взяв за основу прийом і композицію парадного портрета.

До характерних зразків епітафійних зображень, які синтезували прийоми традиційного ктиторського портрета, належить “Портрет Анни Сенявської” (1632, з домініканського костюлу у Львові, нині – ЛНГМ), нещасливої доньки троцького воєводи О. Ходкевича й онуки К. Корнякта, дружини одного із заможних магнатів на Брацлавщині, коронного хорунжого Прокопа Сенявського, яка у 28 років померла від пологів. Убрана в жалобні строї, у великій хутряній шапці поверх білого крилатого чепця, молода жінка із замисленим темнооким обличчям стоїть біля столу з розп'яттям, поклавши ліву руку на книгу, а праву лагідним жестом на живіт, немов указуючи на те, що чекає на дитину. Лаконізм колірної гама, де великі площини чорного й білого вбрання яскраво відтіняють руки й обличчя, а невеличкі краплі червоного (герб, зріз книги, напис із зазначенням дати смерті) надають композиції драматичного звучання. Вдала спроба просторового рішення – постать ніби виступає з темного мороку тла, перспективний розворот розп'яття, світлотіньове моделювання (тіні на відворотах білого чепця, м'яке списання контуру обважнілої фігури) – усе показує поступ до розкриття внутрішнього стану моделі, що стане характерним уже для барокових зображень. Відомо кілька реплік зображення, одне з яких (у Вілянові), на думку М. Гембаровича, послужило зразком для цього львівського портрета. Цікаво, що А. Сенявська більш ніж через півстоліття повторила долю іншої А. Сенявської, яка так само молодою померла (1574) при пологах, надзвичайно виразний надгробок якої (разом з немовлям) зберігався в родинному склепі Сенявських у Бережанах.

## СВІТСЬКИЙ ПОРТРЕТ

### Західноукраїнські портретні зображення сарматського типу

Несакралізований світський портрет на теренах Речі Посполитої виник як варіант європейського парадного портрета, привнесений творчістю західноєвропейських майстрів і перейнятий місцевими художниками. Однак на місцевому ґрунті цей портретний тип під впливом особливих рис польської культури доби бароко, означеної поняттям культури “сарматизму”, зазнає значної трансформації. Цей тип культури склався наприкінці XVI ст. і, розвиваючись, функціонував упродовж XVII і першої третини XVIII ст. Він ґрунтувався на особливостях суспільно-політичного устрою держави з обмеженою владою виборного короля та самовладдям магнатерії і шляхти.

Ідеї сарматизму, що виникли в самій Польщі, поширилися й на землі Речі Посполитої, запанували вони і в середовищі окатоличеної родовитої української знаті. З цими ідеями на території України виникають нові умови для розвитку світського портрета сарматського типу, стилістика якого зазнає значного впливу місцевого фактора. Щоб чіткіше уявити особливості цієї стилістики, слід розглянути той стандарт композиції, яким із самого початку визначається розвиток сарматського портрета.

Польська шляхта вважала себе рицарською верствою, покликаною правити країною і обороняти її від ворогів. Щоб обґрунтувати своє виняткове становище в суспільстві, вона вела свій родовід від сарматських племен, нібито нащадків Яфета, що в перших століттях після Різдва Христового населяли Північне Причорномор'я та прилеглу до нього частину теперішньої України. Міф про сарматське походження шляхти, що буцімто завоювала й підкорила місцеве населення, до якого зараховували третю верству, мав виправдовувати її панівне становище. Будучи прихильницею республіканської форми правління, на зразок римського республіканського державного устрою, шляхта була переконана, що лише такий устрій здатний гарантувати громадянські права й незалежність особистості. Засуджуючи деспотичні держави Європи, вона почувалася носієм громадянської свободи – “золотої вольності”<sup>130</sup>.

Такі переконання, що сприяли прогресуючому посиленню шляхетської монархії, послаблювали центральну владу в особі виборного короля, а разом із тим і весь суспільно-державний організм. Втрата володінь, яких Річ Посполита зазнала протягом XVII ст. внаслідок Хмельниччини, громадянських воєн і шведської навали, зводили Польщу, до того впливову в європейській політиці державу, до розряду другорядної, яка в суспільному й культурному житті ставала дедалі більше ізольованою. А втім, польська шляхта вважала власний державний устрій найдосконалішим, оскільки, за її переконаннями, він перебував під особливим покровительством неба. Польська шляхта вважала, що Бог обрав її панувати над усією Європою, Азією й Африкою.

Однак така месіанська ідея мала й цілком реальне підґрунтя. Адже Річ Посполита була пограниччям мусульманського Сходу і католицької Європи, і їй значною мірою належала роль форпосту в обороні європейської цивілізації, коли після падіння 1453 року Константинополя, завойованого турками, загроза їхнього вторгнення нависла над Угорщиною, Чехією, Австрією, Венецією і самою Річчю Посполитою. Отже, полякам (при активній допомозі козацького війська, що часто виступало ініціатором боротьби з турками) довелося докладати багато зусиль у боротьбі з турецькою експансією. Те, що після розгрому 1683 року Яном III Собеським турків під Віднем сила Оттоманської Порту істотно надломилася, теж не могло не відобразитися на зміцненні месіанських переконань. До того ж варто додати, що поляки, виступаючи проти іновірів – мусульман, православних, лютеран та інших, відчували себе тими захисниками католицької віри, на яких ніби-то самим Богом покладено місію порятунку католицької Європи. Таким чином, вірність католицизмові зміцнювала національну гордість і національну свідомість. Патріот-лицар, справжній сармат, сприймався як оборонець рідної землі і віри.

Сарматизм становить цілісний комплекс світоглядних і побутових факторів. Польський шляхтич доби сарматизму мав належний зовнішній вигляд. Його військове спорядження і костюм мають багато спільного зі східним стилем. З цього приводу Т. Маньковський зауважував, що, “не дивлячись на загальне негативне ставлення, мусульманський Схід притягував до себе уми та уяву”<sup>131</sup>, у тому числі й гонористої шляхти.

Французький мандрівник де Лябурер, котрий 1646 року супроводжував королеву Марію-Людвигу до Польщі, перебуваючи у складі її свити, описував вражаюче пишній і екзотичній вигляд шляхти, яку він бачив при в'їзді королеви у Гданськ<sup>132</sup>.

Однією з провідних і характерних рис сарматської культури був консерватизм, обумовлений переконаннями шляхти в досконалості й унікальності державного устрою, який належить усіляко оберігати. Тож програмно-хранительська позиція широких верств шляхетства немов замикала в собі життя польського суспільства за доби бароко. На цій позиції несхитними були навіть добре вишколені за зразками європейського стилю життя найосвіченіші поляки того часу. Польський консерватизм, змішаний на шляхетській анархії, робив особливо міцними підвалини родинного життя, де кожен шляхтич почувався справді некоронованим королем. Особлива роль, за сарматськими поглядами, належала жіноцтву. Зайняте підтриманням родинного вогнища, польське жіноцтво за доби бароко мало широкі права і свободу, водночас перебираючи на себе

значну долю суспільної відповідальності. Тому і в портретах, крім шляхетського походження, підкреслювалися добродієність, скромність і побожність.

Сарматизм давав також міцне підґрунтя для культу предків, до виявлення генеалогічних родових основ, що сприяло виникненню фамільних галерей, а це своєю чергою формувало попит на портретні зображення. У кожній із таких галерей мав бути портрет короля, а часом навіть відомих католицьких владик.

Сарматизм, хоч і був явищем питомо польської культури, сформувався на середохресті католицизму й православ'я, і елементи культури Східної Європи зайняли в ньому істотне місце. У контексті цього типу культури важливе значення мав портретний живопис зі своєю самобутньою стилістикою, яка поєднала особливості західно-європейського мистецтва з місцевими традиціями, що склалися на східних кресах – переважно українських.

Джерелом розвитку світського портрета на землях Речі Посполитої був тип західноєвропейського офіційного портрета, який за доби сарматизму мав широку популярність і тривалий час не зазнавав значних видозмін. Його стилістика увібрала прикметні риси портрета Центральної і Північної Європи. Для нього було властиве прагнення до відтворення характерності зовнішнього вигляду, до ретельної точності зображення фізіономічних особливостей обличчя моделі. Майстер-виконавець, як зазначає дослідниця цього виду польського портрета Л. Тананаєва, “неодмінно підкреслює виключність своїх героїв, відстороненість їх від усього побутового і повсякденного. Вони вміщені в умовно-придворному просторі. Обов'язкова завіса, підлога з плит різнобарвного мармуру, які майже відчутно виливають холод, рівне пряме світло, яке безжалісно і байдуже висвічує обличчя – неодмінні складники цих портретів”<sup>133</sup>.

На такій формулі й усталився ранній світський портрет як носій певного соціального замовлення, що йшло зі шляхетського середовища. На її основі сарматський портрет виробив таку характеристику зображуваної особи, яка, оминаючи життєву реальність, висвітлювала й увиразнювала соціальну типовість портретного образу.

Такий стандартизований тип портрета став масовим явищем у мистецтві Речі Посполитої XVII – середини XVIII ст. Він, як показник соціальної належності моделі, як аналог її родового герба, став обов'язковою потребою всіх прошарків шляхти. Його виконанням займалися як прийшли іноземні художники й місцеві майстри-професіонали в цьому жанрі, що працювали при королівському дворі чи магнатських маєтках (так звані надвірні художники), так і місцеві живописці ремісничо-цехової категорії, які вдовольняли вимоги менш вибагливих замовників із середовища дрібної шляхти чи міщанства.

На портрети такого типу покладалася насамперед меморіальна функція, і портретна схожість була основною вимогою до зображення. А оскільки вони виконувалися переважно цеховими малярами, то ця схожість перетворювалася на протокольно точне відтворення фізіономічних рис. Ця властивість обумовлювалася не лише професійним рівнем виконавців, але й вимогами замовників, які саме й сприймали досконалість зображення по ретельно вимальованому обличчю моделі, без будь-якого приховування навіть його дефектів, як-то: кривий ніс, шрам, неприємна на вигляд бородавка чи щось інше. Тому не дивно, що в галереях, і навіть магнатських, можна було побачити чимало негарних облич, з документальною точністю мальованих і професіоналами-іноземцями.

Типовість є однією з прикметних ознак сарматського портрета із зображеннями гордовитих жінок та вусатих шляхтичів, фізіономічні риси і пози яких виявляють шляхетську зверхність і досить часто – гарячкуватість темпераменту. Грубуватий реалізм був таким істотним для нього, що й при велично-репрезентативній позі майстри не відступалися від зображення навіть потворних рис у вигляді моделі, що іноді поставала з надутим животом чи ожирілим підборіддям.

Характерне для традиційного мистецтва Речі Посполитої XVII–XVIII ст., у якому значне місце посідала творчість українських майстрів, бачення і функціональне призначення портретних зображень, яскраво відрізняють сарматський портрет від сучасних йому меморіально-репрезентативних європейських портретів.

У західноєвропейському парадному портреті, зокрема, доби Бароко, модель не буває відсторонено-замкненою, як у портреті сарматському. Сприйнята як частина велетенського світу, людина розкривається і як частка “живописного середовища”. Вона постає в органічному багатоаспектному зв’язку з реальним предметним світом, що її оточує, незалежно від того, чи буде цей світ замкнутий в інтер’єрі з багатими парадними аксесурами чи його становить відкрите природне середовище. Виявлення багатогранності цих зв’язків досягається складністю композиційно-просторової побудови. Вона в бароковому портреті робить простір відкритим назовні, завдяки чому глядач відчуває себе немовби учасником портретної ситуації, створюваної сюжетним началом. У такий спосіб досягається враження активного взаємозв’язку моделі з глядачем.

Сарматський портрет не передбачає такого зв’язку ні з оточенням, ні з глядачем. Виконуючи функцію живописного пам’ятника, він подає модель у позачасовому відчутті. Вона наче перебуває в потойбічному вимірі, і вхід у його простір – неможливий. Тло в портретах такого типу площинне, глухе і ніби нагадує пустку. Предмети, що складають антураж зображення, зібрані разом в одній композиції, існують наче самі по собі, не створюючи відчуття послідовної логіки розкриття їхніх взаємозв’язків у конкретно-побутовій реальності. Речі, зображувані цеховими майстрами в портретах, як і обличчя моделей, відзначаються детальною точністю відтворення, але разом вони не дають оптичної характеристики навколишнього середовища, а виконують передусім роль своєрідного коментаря.

Порівняно з парадним західноєвропейським портретом, сарматський портрет не розкриває модель “ізсередини”, вона постійно потребує пояснення через предмети, яким надається важливого інформаційного значення. А тому з геральдики, чималих за обсягом написів, розташованих на площині тла, атрибутів лицарсько-військових ознак тощо можна дізнатися про модель більше ніж із самих моделей, зображуваних майже в однакових позах і в однаковому повороті.

Такий характер портретів був породжений потребами замовника, звиклого “читати” зображену генеалогічну схему. Ставши стереотипним, названий різновид портрета був зручним і для цехових майстрів, які за своїм професійним рівнем і методами роботи поступалися сучасним їм західноєвропейським митцям. Для цехових майстрів точність зображення строїв, орнаментики, зброї, лицарських обладунків та інших деталей значила не менше, ніж зображення фізіономічних рис моделі.

Вершина розвитку сарматського портрета припадає на другу половину XVII ст., особливо на часи правління короля Яна III Собеського й розквіту оригінальної шляхетської культури, вплив якої поширювався на різні верстви всього населення Речі Посполитої.

Український варіант сарматського портрета має свою специфіку і своєрідну стилістику, яка склалася під потужною дією місцевої традиції портретування. Особливості цієї стилістики стають вельми наочними, коли розглядати стандарт композиції, властивої для зображень сарматського типу, що вкорінюється на східних кресах.

З цього погляду варто порівняти два портрети князя Романа Сангушка – погрудний і повнофігурний парадний. На першому, що вже згадувався вище (зберігається в Рівненському обласному краєзнавчому музеї), брацлавський воєвода і житомирський староста, представник заможного і давнього православного князівського роду Р. Сангушко (1537–1571) зображений погрудно і без жодних атрибутів. Усю увагу сконцентровано на випещеному обличчі молодого вродливого аристократа, на якому немає й тіні шляхетської зверхності. Цей портрет ще помітно пов’язаний з ренесансною гуманістичною характеристикою образу. У ньому вгадується патріархальна простота князівського побуту, юність молодого князя, майбутнього гетьмана

Великого князівства Литовського (що згодом уславиться перемогами над військами Івана Грозного), вихованого потомственным слугою князів Сангушків<sup>134</sup>, котрий, за висловленням самого князя, “з млодости літ своїх бавиляся при мне і літ три словенского языка читати и писати мене учил”<sup>135</sup>. На погрудному зображенні бачимо того Р. Сангушка, який, будучи в 1566–1571 роках брацлавським воєводою, як і його батько князь Федір Сангушко, опікувався козаками в їхніх походах на Крим. У документах згадується, що він протегував козакам “брацлавцом і черкешаном” у походах за худобою в татарський степ<sup>136</sup>.

Повнофігурне зображення, що зберігається в музеї польського міста Тарнова і є копією з портрета початку XVII ст., вже яскраво демонструє наявність рис ранньосарматського стилю і втілює ідеал шляхтича, який усвідомлює свою соціальну винятковість. Молодий, елегантний на вигляд темновусий Р. Сангушко постає в енергійному русі із широко розставленими ногами і хвацько обіпертою об талію рукою. У його манері триматися, у погордливо поставленій голові і зверхньому погляді, у пишному вбранні розпізнається типовий образ заможного магната доби сарматизму, що, перебравшись у модні строї і звикнувши до нових, більш вигадливих і розкішних обставин життя, все-таки залишився вірним батьківським заповітам і не зрадив своїй вірі<sup>137</sup>.

Портрет примітний своїми стилістичними особливостями. Тут постать моделі, зображена в динамічному порусі, що виявляється положенням ніг, жестом руки і широко розпростертому плащі, немов розпластується по площині полотна. Стійка композиційна конструкція трикутника, основа якого утворена ногами, що майже впираються в нижній край полотна, а вершину визначає голова, змальована на найвищому зрізі видовженого вгору прямокутника. Цим посилюється враження урочистого предстоїння, а разом з тим постать “притискається” до площини, створюючи відчуття зафіксованої пози, в якій застигла модель. Л. Тананаєва схильна пов’язувати походження живописно-площинного стилю цього портрета з місцевим ареалом Брацлавщини, що межувала з Молдавією, де існували сильні східноєвропейські традиції, похідні від іконописного стилю<sup>138</sup>. А. Литовченко згадує ще про один – поясний – портрет Р. Сангушка з колекції музею Тарнова, де зображення дещо старшого на вигляд князя супроводжується докладним написом<sup>139</sup>.

Особливості ранньосарматського стилю, опосередковано пов’язані зі східноєвропейською традицією, яскраво виявляються в декоративно-площинному ладі розглянутого раніше весільного портрета Катажини Любомирської-Острозької (1597), дружини Я. Острозького. Виконане уже за усталеним єдиним каноном репрезентативної композиції, парадне зображення К. Любомирської-Острозької має багато спільного з портретом її батька – Себастьяна Любомирського (бл. 1600) з родинної галереї Любомирських (нині – Національний музей у Варшаві), можливо, написаних одним і тим самим майстром.

Портрет С. Любомирського – класичний зразок типового польського сарматського портрета. Його порівняння з портретами, створеними за таким самим зразком на українських, литовських та білоруських землях яскраво виявляє відмінності у стилі та трактуванні образів локальних національних шкіл тогочасної портретистики.

Убраний у польський шляхетський костюм, у світлі черевики, С. Любомирський стоїть біля столу, покритого червоною оксамитовою скатертиною з бахромою. Одна рука, як і личить моделі шляхетського стану, тримає ефес шаблі, друга – обіперта об край столу, на якому коштовний годинник (тут – символ пунктуальності) та лист – символ діловитості. Войницький каштелян, один із тих, хто перебував біля керма влади і водночас ніби уособлював риси самовладдя, тримається твердо і впевнено. Пряма постава, широкий розворот плечей, підсилений розкритими лапами пишної чорної делії, справляють враження величності й усвідомлення моделлю своєї шляхетської гідності.

За композиційною схемою і вирішенням простору, яке дає відчуття його глибини за допомогою перспективних ліній, стилобату великої колони складного профілю

(вона видніється за спиною Любомирського так відчутно, що герб виглядає завислим у повітрі), цей портрет більш “європейський”, порівняно з портретом К. Острозької. Просторовість тут не поглинається декоративністю, як на її зображенні. Вона підкреслюється тінню від постаті і густим мороком заднього плану, пошкваленого ефектно зібганими складками важкої і яскравої завіси. Пластичніше, засобами світлотіні написане обличчя, точні за рисунком руки. Власне, портрет С. Любомирського має необхідний стандартний набір антуражу європейського парадного портрета. Але він, як і сама модель, трактується вже на місцевий лад: обличчя-маска схарактеризоване з точною фізіономічною достовірністю, без будь-якої ідеалізації (цього не дозволив би собі жоден західноєвропейський майстер). Манірна рухливість жестикуляції, властива моделям на західноєвропейських взірцях, тут втрачена так само, як і граційність персонажів європейських портретів трансформувалася у фронтально-монументальну статичність, а отже, жест і постава набрали іншого змісту згідно із семантикою лицарського образу. Простір, відтворений відповідними засобами, слугує вмістилищем для предметів, що існують самі по собі. Тобто його трактування підпорядковується такій схемі композиції, у якій кожен предмет разом із людською постаттю має певний, неадекватний її реальній сутності, зміст. Таку композицію, як зазначає М. Алпатов, можна уподібнити “фасадів барокового палацу, який не повторює у точності внутрішнього розташування покоїв, але все-таки є невіддільною складовою частиною всього архітектурного образу”<sup>140</sup>.

У сарматському портреті, як і загалом у західноєвропейському парадному портреті, але вирішеному в інший спосіб, чимало значила поза моделі. Вона, як зауважує П. Білецький, доносить до нас “позу часу”<sup>141</sup>, що виразно виявляється в портреті Яна Собеського з Ягеллонського університету у Кракові (1677) роботи майстра Яна Третка (Тріціуса). Зображення цього шанованого як у Польщі, так і на східних кресах Речі Посполитої короля, уродженця Галичини, були широко популярними. У його війську служило багато козаків, котрі були учасниками блискучої перемоги над турками під Віднем. У цій битві турки зазнали нищівної поразки, унаслідок чого похитнулася міць Османської імперії – Оттоманської Порти.

Тріумфальний подих часу патетично повіює від гордовитого вигляду Я. Собеського, зображеного на портреті. В одній руці короля – полководницький жезл, а другою він стискає ефес шаблі. Краї делії широко розметнулися енергійними хвилями складок, а певний ракурс ледь відхиленої назад постаті, у якому вона сприймається ніби поставленою над глядачем, надає позі моделі масивної величності. На вустах Собеського грає легка посмішка звитяжця. Жести рук, ритм складок, позиція ніг, точно дотримана перспектива плиток підлоги – усе разом виявляє внутрішню енергію назовні.

Деталі сарматського портрета, які для теперішнього глядача видаються несуттєвими, могли чимало розповісти сучасникам зображених на них персон, скажімо, деталі на портреті князя Криштофа Збараського – одного (разом із братом Юрієм) з останніх представників давнього князівського роду Збараських, власників великих латифундій на Брацлавщині та Київщині. Збараські входили до дев’ятки “княжат головних”<sup>142</sup> – найвпливовіших і найзаможніших князівських родин України, що вели родовід від князів Гедиміновичів і були православними. Але, як і в більшості князівських родин, їхні нащадки з часом перейшли в католицтво, а сам рід, як і інші могутні й давні роди, згас. Ще дід братів Збараських – Миколай Збараський – та його дві дружини були православними, батько ж їхній, Януш Збараський, охрещений у православному обряді й одружений (1572) з православною княгиною Ганною Четвертенською, але перед 1579 роком був навернений у католицтво. А вже його сини – “княжата Збараські” – вельможі нового покоління Юрій і Криштоф стали католиками. Вони здобули блискучу освіту (відомо, що Криштоф був учнем Галілея), виховувалися в європейських університетах “у дусі вільнодумного космополітизму”, зробили гарну кар’єру<sup>143</sup>, однак родинного щастя не знали – обидва не мали потомства і



Невідомий художник. Портрет Криштофа Збараського. 1620-і роки. Повнення 1730–1740-х років. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ

померли неодруженими. На них згас рід Збараських.

Криштоф Збараський зажив слави кмітливого і вдатного дипломата. Відправлений 1622 року з посольською місією до Туреччини, яка, користуючись виснаженістю і труднощами, що їх переживала Річ Посполита, готувалася до нового наступу на неї, у 1623 році майже чудом домігся укладення мирного договору, звільнив з полону лицарів, що потрапили в неволю 1620 року під час битви з турками під Цецорою. Він зумів улестити султана не лише щедрими дарунками, але й справив на нього сильне враження розумом, вишуканими манерами, блискучим володінням не тільки мовами, але й бойовою шаблею. Умови договору були такими вигідними для Речі Посполитої, що сейм 1624 року виголосив К. Збараському спеціальну подяку.

Відомі два варіанти зображення К. Збараського. На одному з них, тому, що зберігається в Національному музеї історії України в Києві (1620-і – повнений на початку XVIII ст.), шляхетно-скромному за декоративним вирішенням, він зображений у репрезентативній статичній позі. Лівою рукою він тримається за ефес шаблі, правою – обіпертий на посольські грамоти, що свідчать про виконання покладеної на нього посольської місії. Підбита чорним хутром парчова взориста делія гарно відтіняє білий атласний жупан, надає особливої імпазантності постаті.

Високочоле молоде і вродливе обличчя дихає розумом і рішучістю. Блакитна завіса, сріблясто-чорний колорит вбрання вдало акомпанують загальному стриманому настрою портретованого.

Другий варіант (1627, Львівська галерея мистецтв) дає дещо відмінну від першого інтерпретацію образу. На обличчі, характерній шляхетській масці, крім його породистих фізіономічних рис, що немов застигли в зосереджено-нейтральному виразі, неможливо відчутти психологічний стан Збараського. Але те, що приховано внутрішньо, проступає через низку зовнішніх деталей. І тоді у твердих рисах обличчя, у всій рішучій і впевненій поставі міцної постаті вгадується той Збараський, який, навіть уже будучи католиком, гаряче захищав Православну Церкву, без якої ним не мислилася Русь. Так, на сеймі 1623 року він виголосив палку і гостру промову, у якій називав унію “колотнечею”, що “завдає ран серцю нашої вітчизни”, бо “zaden tego rozum, zaden gwałt przemóc tego nie może, aby na Rusi nie było Rusi”<sup>144</sup>. Загалом гострий розум, витончене почуття гумору і філософське ставлення до релігії, яким сповнені його листи до різних осіб<sup>145</sup>, дають уявлення про духовний світ



цієї непересічної особистості, значущість якої так неповторно закарбувалася в його живописному зображенні.

Спочатку – поза і жест. К. Збаразький, як і належить, зображений художником у звично статичній репрезентативній позі, але з певними відхиленнями від канонічної схеми. Позиція його ніг не відповідає симетричному розташуванню черевиків у різні боки. Ступня лівої ноги тут повернута вбік правої, ліва рука – не на рукояті шаблі, а обіперта на пояс і відхиляє полу делії, з-під якої виглядає жупан і шабля, пристебнута на поясі. Права рука міцно стінута в кулак і твердо обіперта об стіл. Отож, поза і така деталь, як мішечки з грішми й коштовностями (дарунок для султана), засвідчують, що посол чекає на аудієнцію в султана і щомиті готовий ступити вперед (тому-то й позиція ніг не відповідає звичному стандарту). Широкий і енергійний розмах рук, зігнутих

у ліктях, масивність постаті надають зображенню відчуття рішучості й маєстатичності. Одягнений посол пишно. На ньому білий атласний жупан, парчова візерунчаста делія підбита чорним хутром, на голові – шапка, що нагадує головний убір давньоруських князів. Шапка оздоблена плюмажем з червоних пер, скріплених аграфом зі значною кількістю коштовних каменів. Не дивно, що гордовитою поставою, вродою і своїми строями посол справляв незабутнє враження навіть на пересичений розкошами й багатствами стамбульський двір.

Своєю вишуканою стилістикою портрет і сам перетворюється на своєрідну декоративну коштовність, витворену орнаменталією вбрання, багатим узором турецького килима, яким покрито стіл. За цією ознакою, як і за іншими параметрами, портрет Збаразького істотно відрізняється від портрета Любомирського і виказує приналежність до іншої школи, а саме до тієї, що ґрунтувалася на планіметричній іконописній основі, тоді як у портреті Любомирського домінує стереометричний принцип. Так чи інакше, репрезентативна постать Любомирського, навіть гранично наближена до переднього краю картини, залишається у глибині простору, що поза її рамою.

Навпаки, постать К. Збаразького, яка обіперта ногами об нижній край полотна, а головою – об його верхній край так, що наголовок шапки зрізується, “витісняється” на поверхню площини і готова розпластатися на ній, як розпластуються по поверхні полотна поли делії і завіса, розметана по верхніх кутах і яка більш нагадує балдахін над головою мо-

**Невідомий художник. Портрет Криштофа Збаразького. 1627. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



делі, ніж ефектні драперії на європейських парадних портретах. Так само вздовж поверхні розпростерті руки нівелюють відчуття простору, як і прихована за постаттю перспектива столу, від чого площина його стільниці немов перекидається наперед, за принципом зворотної перспективи. Контури обрисів постаті, місцями увиразнені чіткими лініями чорного кольору, ще більше “прив’язують” постать до площини, а узори на одязі та килимі посилюють декоративний ефект лінійної конструкції.

Іконописний принцип застосовано і в зображенні обличчя, об’ємність якого виражена плавними затемненнями (без виявлення прозорості тіней як на портреті Любомирського) по тіншовому боці підборіддя та лівого крила носа. У графічний спосіб зображено ніздрі, повіки й зіниці, позначені без врахування об’єму очного яблука.

Утім, графічно-декоративний принцип, що ґрунтується на іконописній системі, ще не засвідчує слабкості автора як рисувальника. Руки зображені так, що в них відчувається сила, як і в самій міцній постаті, відтвореній із дотриманням правильних пропорційних співвідношень. Ваговитість постаті, твердо поставленої на землю, тут не поглинається “безтілесністю” декоративних елементів.

Отже, порівняно з попередніми трьома творами, у світському портреті Збаразького вгадується, хай і мимохіть, зв’язок з іконописною традицією.

Інакша стилістика портрета гродненського маршалка Криштофа Веселовського (1636), що ґрунтується на поєднанні площинного і просторового принципів. Міцно тримаючись на широко розставлених ногах, маршалок стоїть біля столу в умовному інтер’єрі з колонами й завісою, спираючись на свій посох правою рукою, а ліву, як і всі портретовані, тримає на ефесі шаблі. Проте постать не “вписується” в навколишній простір. Квадрати плиток підлоги, без виявлення будь-яких перспективних спрямувань у глибину, немов “виштовхують” постать на поверхню картини так, що здається ніби зображені в жорстко експресійній манері закоти чорної оксамитової делі торкаються цієї уявної площини. Але в дисонансі просторового і площинного принципів, що викликає відчуття неспокою, посиленого динамікою ліній обрисів верхнього одягу, панує вже дух бароко.

Стилістично на інший лад інтерпретується система придворного парадного портрета в зображеннях нащадків львівського патриція Костянтина Корнякта – його сина Костянтина Корнякта Молодшого та онука Олександра, що, безперечно, створені одним і тим самим майстром.

Обидва портрети, разом з перемальованим з поховальної короги Корнякта Старшого ростовим портретом<sup>146</sup>, зберігалися в Успенській церкві Львова і становили єдиний ансамбль, автором якого вважають М. Петраховича-Мораховського<sup>147</sup>, що видається найімовірнішим, оскільки портрети виконані водночас з реконструкцією-поновленням іконостаса Успенської церкви, над яким працював художник<sup>148</sup>.

Місцезнаходження цих зображень у головному храмі Львівського братства обумовилося мотивами вдячності Ставропігії своєму щедрому фундаторові та його родині, хоча й нащадки Корнякта Старшого вже перебували в лоні католицизму, проте мали право патронату над Успенською церквою.

Саме пошанування братством цього права допускало можливість “експонування” у православному храмі портретів католиків. Предметом гордості міг бути і факт nobilitації Корняктів королем. Однак nobilitація не надавала їм особливих переваг. Окрім військової служби, вони не могли обіймати державні посади та бути удостоєними відповідних титулів. Так, Костянтин Молодший, який загинув 1624 року в битві з татарами, та його син Олександр дослужилися до чину ротмістра. Крім того, nobilitація поставила в опозицію до Корняктів місцеву шляхту перемишльського краю, де вони мешкали у своїх маєтках після смерті батька (і діда) К. Корнякта Старшого.

Право носити червоний одяг і шаблю, мабуть, було предметом гордості молодих спадкоємців. Тож не випадково в їхніх зображеннях акцентовано саме ці атрибути

шляхетського стану. Очевидно, цей факт і обумовив особливості означених портретів, ктиторських за призначенням і парадних (у сарматському характері) за формою.

Ростові портрети молодих Корняктів побудовані за однаковою композиційною схемою. Статичні постаті змальовано в типово шляхетських позах, властивих сарматським зображенням. В обох домінує червоний колір, що лягає широкими локальними площинами на темному тлі. Однак за всієї спільності стилістичних рис кожен з портретів має свої відмінності.

У портреті К. Корнякта Молодшого площинне начало у змалюванні постаті проступає чіткіше, контрастуючи з простором усього зображення, глибина якого передається зіставленням (по діагоналі через постать) таких деталей, як аркуш паперу, розпластаний поверх площини у лівому нижньому куті (мабуть, призначався для напису) і об'ємно трактована колона у протилежному верхньому куті діагоналі. Міцна постава ніг і чіткі, до жорсткості, майже силуетні обриси, що проходять по контурах площинно відтвореного яскраво-червоного жупана і прямовисних полах-пасмах так само змальовані і теж яскраво-червоною делією, надають монументальній величності зовнішньому вигляду моделі й акцентують у ній мужнє начало. Ця провідна риса образної характеристики запрограмована самою, так би мовити, "рицарською" позою моделі з позицією доволі широко розставлених ніг, з правою рукою, зігнутою у лікті й обіпертою об пояс (так, що розширюється розмах плеча), і лівою на ефесі шаблі. Рисами мужньої і здорової молоді людини позначене також рум'янощоче обличчя з ледь піднятими догори дугастими бровами і хвацько закрученими чорними вусами.

По-іншому трактовано образ Олександра, худорлявого юнака, який помер у молодому віці (у 27 років). У легких, майже дитячих рисах його обличчя немає жодних ознак вольового характеру, властивого його батькові – у них угадується якась меланхолійна замріяність. На вигляд він елегантніший, що особливо підкреслюється "балетною" позицією щільно стулених ніг. Але за цією елегантною позицією відчувається млявість. Немає впевненості в жестах рук, одна з яких немічно лежить на поясі, а друга кволо опустилася на стіл. І навіть делія, тримаючись на вузьких плечах, немов безсило звисає додолу. М'якше, ніж на портреті Костянтина Молодшого, узято червоний колір, що також ближче відповідає характеристиці образу. Композиція теж не така лапідарна, як композиція попереднього портрета. Перспективне скорочення підлоги та даліше від краю картини розташування постаті "заглиблює" її у простір, тоді як портрет Костянтина Молодшого із цього простору ніби "виштовхується" наперед. Враження просторового заглиблення постаті юнака посилюється важкими безладними складками килима, що звисає зі столу й перевантажує передній план композиції.

Отже, за всієї тотожності обох портретів, виконаних одним майстром за усталеним стандартом репрезентативних зображень, художник дає такі дві різні характеристики образам, які були можливі й допустимі в межах цього стандарту. І це засвідчує портретний хист виконавця, його вміння виразно підкреслювати індивідуальну неповторність людини певними акцентами в передачі її зовнішності.

Безперечно, стилістика цих портретів, як і портрет К. Збаразького, має цілком сарматські джерела. Вона відрізняється від стилістики адораційних портретів К. Корнякта Старшого. Ця відмінність, очевидно, полягає не тільки у зміні стильових напрямів, що відбулася в період переходу від ренесансу до доби бароко, а також у зміні соціального статусу портретованих, успадкованому молодшими Корняктами. Усвідомивши себе шляхтичами, нащадки К. Корнякта Старшого мусили дотримуватися і звичаїв, що личили цій соціальній верстві. Тож риси сарматизму в їхніх портретах є чи не прямим наслідком нового соціального становища. Вони й прагнуть виставити напоказ обов'язкові атрибути шляхетства – характерний червоний одяг, манеру поведінки, шаблю при боці, герб тощо, які ще відсутні в портретах Корнякта Старшого.

Як і всі інші портрети сарматського типу, створені на східних кресах Речі Посполитої, ці також мають локальні відмінності, пов'язані з місцевими живописними традиціями. Такі відмінності виявляються в м'якому колориті навіть при його, здавалось би, різкій яскравості. Темні, місцями до чорного, тони увиразнюють червоні площини і плями, утворюючи контрастні сполучення й водночас немов поглинаючи їхню різкість. Навіть за вугластості обрисів у постатях немає того холодно-колючого сприйняття пластичної форми й декоративно-орнаментальних елементів, властивого портретам майстрів, що працювали на питоми польських територіях і у творчості яких зберігається пам'ять про готичну традицію.

### Портретний живопис Наддніпрянщини

Світський портрет, що розвинувся в західноукраїнському магнатсько-шляхетському й міщанському середовищі з середини XVII ст., став популярним і на теренах Наддніпрянщини, де на той час уже визріли необхідні умови для його побутування.

Уже з початку XVII ст. потужно відроджується Київ, знову набуваючи ролі провідного центру православного світу. Оскільки тоді діяльність у галузі культури була зосереджена переважно в монастирях та інших підлеглих церкві інституціях, то вона і здійснювалася в основному особами духовного сану. Тому перші десакралізовані портрети Наддніпрянщини були написані з представників духовенства, що уславилися своєю вченістю чи громадськими заслугами. Ученість і тверді релігійні переконання високих київських ієрархів, відстоювання ними незалежності Києво-Печерської лаври, цієї найдавнішої православної святині, були широковідомими й шанованими. Розповідаючи про відвідання Києво-Печерської лаври, П. Халебський писав: “Ми бачили в архімандрита Печерського монастиря давні, майже 500-літні грамоти булих патріархів Константинопольських на пергаменті; зміст їхній у тому, що монастир незалежний... серед цих монастирських настоятелів є люди вчені, законознавці, оратори, що знають логіку, філософію, займаються глибокими питаннями. А проте вони не називають Константинопольського патріарха вселенським, а тільки архієпископом. Щодо цього існує в них багато досліджень і велика кількість доказів, оже вони неабияк нас подивували”<sup>149</sup>. Відомо, що в той час архімандритом Києво-Печерської лаври був Йосип Тризна, і це в нього славетний мандрівник бачив старовинні грамоти і “грамоту небіжчика Феофана, патріарха Єрусалимського, та пізнішу – нинішнього Паїсія. Показували також грамоту до нього (до архімандрита Йосипа Тризни. – *В. Р.*), написану їхньою мовою, наш владика патріарх розписався на ній і приклав печатку; зміст грамоти в тому, що архимандрит діє за законом, що монастир цей незалежний і т. ін”.

Як Павла Халебського, так і його батька патріарха Макарія, вразили не тільки краса й багатство монастиря, що потопає у садках<sup>150</sup>, пишність представництва ієрархів (при зустрічі патріарха “запросили до монастирської карети, яка своїм зовнішнім та внутрішнім оздобленням /позолотою, червоним оксамитом/ не поступиться царській”)<sup>151</sup> і водночас скромність побуту лаврської братії (“вони постають... дуже лагідні, чепурні, яснолиці, зодягнуті у вовняні сутани, чулі, тихі, стримані й цнотливі. Кожен перебирає в руках чотки...”). Невибагливим був побут лаврських ієрархів. (Халебський зауважує: “Так само скромно одягаються їхні архімандрити, митрополити та єпископи, ото тільки що в них висять нагрудні золоті хрести на ланцюжках та мантиї мають сині знаки на грудях і на полах та білі, як це буває на мантиях архієреїв, але вони одягають їх постійно, упродовж усього життя”). Затишними були і келії братії.

Поміж високоосвічених лаврських ієрархів були такі, як Єлисей Плетенецький, Захарія Копистенський, Ігнатій Оксенович-Старушич, Йосип Тризна та ін.

На жаль, оригінали їхніх портретів не збереглися. Зображення названих осіб дійшли в пізніших копіях XVIII–XIX ст., виконаних тодішніми іконописцями-ремісниками. Проте і з наявних повторень видно, що основу трактування образів цих визначних ієрархів становила ренесансна концепція. На простих і лаконічних композиціях їхніх портретів постають образи ідейних борців, сповнених почуття власної гідності, мудрості і твердої вдачі.

Вдячну пам'ять українського народу полишив по собі Єлисей (Олександр Хомович) Плетенецький (бл. 1554–1624) – один із видатних церковних діячів, просвітник і вчений. Уродженець Львова, першу освіту здобув у школі при Успенській церкві, а продовжив навчання в Острозькій академії. Будучи активним учасником братського руху, він 1594 року прийняв чернечий постриг, а 1595 став архимандритом Пінського Ліщинського монастиря. Брав участь у Берестейському соборі 1596 року, де палко захищав православ'я і православних.

Покликаний на ігумена (1599 року був обраний архимандритом) Києво-Печерської лаври, найбагатшого й найвпливовішого монастиря, що сміливо оборонявся від уніатів, Плетенецький, який показав себе справжнім патріотом і несхитним противником унії на Брестському соборі, почав енергійно наводити порядки в Лаврі, одночасно розвинувши широку діяльність на культурницькій ниві, відігравши значну роль і у відновленні української православної ієрархії. За його керівництва Києво-Печерська лавра швидко відродилася і повернула славу духовного осередка православ'я, а в Києві під його патронатом було створено науково-культурний гурток, метою якого було поширення освіти й наукових знань<sup>152</sup>. До цього гуртка Плетенецький залучив письменників, учених, друкарів. Саме названий гурток активно сприяв заснуванню Київського братства (1615) та братської школи (1617). Так утворився гурт однодумців, перейнятих ідеями поширення освіти серед православної людності, утіленими в діяльності цієї братської школи з навчанням “греко-слов'янського і латино-польського письма” і Лаврської школи, заснованої 1631 року, вже після смерті Є. Плетенецького.

Уважаючи книгодрукування найдієвішим засобом оборони православ'я, Плетенецький заснував у Києво-Печерській лаврі друкарню – першу в Києві, яка видавала як богословську, так і світську літературу. За монастирський коштів він купив у галицького владика Гедеона Балабана друкарню і, привізши до Києва, налагодив її роботу. За перші п'ятнадцять років друкарня видала стільки книг, скільки їх не було до того часу видруковано по всій



**Невідомий художник. Портрет архимандрита Києво-Печерської лаври Єлисея Плетенецького. Перша половина XVII ст. Копія XVIII ст. Полотно, олія. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник**



**Невідомий художник. Портрет Петра Могили. Фрагмент фрески в церкві Спаса на Берестові в Києві. 1644**

Петро Могила, син молдавського господаря Симеона Могили, високоосвічений учений-богослов, який після львівської братської школи навчався в Парижі і був обізнаний із сучасною йому європейською культурою, ставши архімандритом Києво-Печерського монастиря, а згодом – митрополитом, прагнув послідовно зміцнювати позиції православної церкви і, зокрема, у Києві. У руках П. Могили зосередилася сильна й багатогранна влада вищого духовного ієрарха і керманіча Київського братства, згромадилися значні матеріальні засоби, які він спрямував на відновлення порушених і занедбаних православних святинь, на розвиток літературної діяльності, видавничої справи. П. Могила мав широке коло знайомих і приятелів серед польської шляхти, а також і свояків. Свого часу він підтримував ідею об'єднання православних з уніатами і тим самим викликав деяку недовіру в українському суспільстві, коли 1627 року був обраний архімандритом Києво-Печерської лаври. Проте родинна традиція, згідно з якою питання православної віри надавалося принципового значення, переважила в його остаточному виборі.

Батько митрополита Симеон Могила, який був членом Львівської Ставропігії, власним коштом побудував у Львові П'ятницьку церкву, названу в постільстві "Волоською". Його двоюрідною сестрою була згадана попереду донька великого ворника Молдавії Єремії Могили Раїна Могилянка-Вишневецька, славнозвісна своєю щедрою фундаторською діяльністю, будівництвом і утриманням православних монастирів. Самовіддано служив православ'ю і Петро Могила, чим здобув собі непохитний авторитет, а з ним і беззаперечне право на увічнення пам'яті про себе в портретних зображеннях.

Його достовірний образ залишився на ктиторському портреті на одній із фресок відбудованої ним церкви Спаса на Берестові (1644) в Києві. На ній митрополит

Україні. Книги щедро прикрашалися та ілюструвалися гравюрами. Відтоді Лаврська друкарня стала провідним центром книгодрукування й українського гравєрства.

А засновані в Києві школи, до навчання в яких приходили діти духовенства, міщанства та української православної шляхти, міцно стали на ноги, а 1632 року були об'єднані і київським митрополитом Петром Могилою перетворені на Колегіум – вищий навчальний заклад, який згодом дістав назву "Києво-Могилянська академія", що тривалий час була єдиним вищим навчальним закладом Східної Європи.

Академія, до якої потягнулися за освітою представники з різних країн православного світу, була зорганізована на зразок тодішніх єзуїтських колегій і тільки так могла успішно конкурувати з ними, пристосовуючи освітницьку діяльність до ідеологічного протистояння католицизмові, водночас сприяючи розвитку національно-культурного руху.

зображений із моделлю відновленого храму, стоячи навколiшки біля Христа, що сидить на тронi в оточеннi Богородицi i князя Володимира<sup>153</sup>.

У смиренно-сумовитому обличчi П. Могили, вираз якого відповідає стандарту ктиторського портрета, відчувається певний психологізм, що визначається активним станом внутрішнього переживання. Хто був автором цього зображення – один із художників артілі афонських майстрів, запрошених для розписування відновленого храму, чи хтось із місцевих художників, – важко стверджувати. Але з того, як упевнено, незважаючи на дрібні похибки, передано індивідуальні риси обличчя та його правдивий жвавий, але болісний вираз, що не вкладається в умовну адоративну схему, видно, що зображення виконане майстром, який знався на світських портретах.

У повсякденному житті П. Могила не був такою смиренною людиною, яким змальований перед Богом. Заради досягнення успіху задуманої справи він міг вдатися й до жорстких чи навіть і жорстоких заходів. На одному з портретів, що дійшов у репродукції із втраченої копії XVIII ст., він зображений як вольова і владна людина<sup>154</sup>.

Зображення П. Могили поширювалися і тривалий час після його смерті, уже як історичні портрети. Але порівняно з двома першими, у яких відчутний ренесансний відгомін, вони цілковито побудовані за схемою, близькою до магнатських портретів. Один із них, датований XVIII ст., зберігається в Національному художньому музеї України в Києві. На цьому портреті П. Могила змальовано на повний зріст в єпископській мантиї. У лівій руці він тримає жезл, правицею – благословляє. Ліворуч за ним ефектно звисає червона завіса. Праворуч угорі – родинний герб, оточений ініціалами його імені та аббревіатурою титулів. Він, як світська людина, змальований біля столу, на якому видніються атрибути духовної влади – скульптурне розп'яття, чотки, молитовник. Стриманий колорит, побудований на темно-коричневих тонах із різкими сплесками блакитно-червоних, узгоджується з монументальним ритмом композиції і вольовим виразом пристрасного й розумного, аскетично блідого обличчя. На ньому немов палають чорні великі і гарні очі, обведені темними колами – ознака хвороби, від якої він

**Невідомий художник. Портрет архімандрита Києво-Печерської лаври і митрополита Київського Петра Могили. XVII ст. Копія першої половини XVIII ст. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**





**В. Гондіус. Портрет Богдана Хмельницького. 1651. Відбиток XIX ст.(?). Папір, мідьорит. Національний художній музей України. Київ**

і помер. Їхній погляд, сумний і водночас гострий, запам'ятовується надовго.

Серед духовних ієрархів були люди, які не лише віддавалися служінню Богові, але й, переймаючись життєвими турботами ввіреної їм святої обителі, виявляли неабиякий адміністративний хист і практицизм. Таким був ігумен Кирилівського монастиря в Києві Інокентій Монастирський, що правив там упродовж 1681–1697 років. Завдяки його практичній заповзятливості, Кирилівський монастир для підтримання своєї діяльності швидко придбав нові маєтки, розширився і за своїм значенням посів одне з провідних місць серед київських монастирів. До думки і поради Інокентія прислухалися митрополити Гедеон Четвертинський і Варлаам Ясинський. Він неодноразово домагався бажаних наслідків, коли його послали з відповідальною місією до Москви чи до гетьмана<sup>155</sup>.

На південній стіні Троїцької церкви Кирилівського монастиря зображено портрет І. Монастирського (1697–1698), який, судячи з простої композиції в овалному обрамленні, з характеру трактування форми, мабуть, виконувався зі станкового деталізованого живописного зображення, що колись могло бути над місцем поховання ігумена. На настінному темперному зображенні цей сивобородий чернець з молитовником та ігуменською патерицею в руках має

вигляд дужої людини з хитрувато примруженими очима. Автор портрета правдиво й лаконічно відтворив міцну статуру ігумена, риси тонко промальованого обличчя з широкою сивою бородою. Художникові вдалося передати не тільки жвавий вираз, але й характерність семітського етнічного типу обличчя, що засвідчує напрочуд високу майстерність виконавця<sup>156</sup> – адже відомо, що Монастирський був євреєм-вихрестом.

Шляхетський герб унизу портрета з ініціалами ігумена<sup>157</sup> та зазначенням монастиря вказує на те, що Монастирський був шляхтичем, викладав спочатку у школах Львова та Любліна, згодом прийняв чернецтво і став архимандритом люблінського Преображенського монастиря, який активно протистояв унії. Натиск польської влади змусив його виїхати до Києва<sup>158</sup>. З 1681 року, відколи Монастирський став ігуменом Кирилівського монастиря, і до самої смерті його доля пов'язана з Києвом, з громадським і політичним життям краю. Відомо, що 25 липня 1687 року він був присутній на обранні Івана Мазепи гетьманом (його підпис є на акті обрання), листувався й особисто зустрічався з ним. Патріотично налаштований І. Монастирський був і відомим богословом, брав участь у бурхливій дискусії 1680-х років про Святі Дари і таїнство Євхаристії, напередодні якої він написав книгу "О пресуществлении Святых Даров", котра була заборонена, піддана анафемі й вилучена з обігу. Московський патріархат на-



казав її спалити<sup>159</sup>. Але сам Монастирський не постраждав. Його авторитет у Києві був таким великим, що він до смерті (1697) залишався ігуменом Кирилівського монастиря, де й був похований. Наступником Монастирського став син козацького сотника Сави Туптала, вихованець Київської академії, ігумен різних монастирів, а згодом митрополит – Дмитро (Данило) Туптало (відомий як св. Димитрій Ростовський).

Переконаливість створеного образу, реалістичні тенденції в його трактуванні унаочнюють потужний розвиток українського живопису, зокрема портретного, у період зародження і зміцнення в ньому барокових ознак.

Представницькі портрети духовних осіб, традиція зображення яких існувала віддавна<sup>160</sup>, набули особливо помітного поширення з кінця XVII ст., коли їх почали виконувати для портретної галереї митрополичої резиденції та інших церковних закладів. Щоб гідно представити визначних духовних ієрархів, необхідно було спиратися на відповідні взірці репрезентативних імпазантних зображень, яких місцева традиція на той час ще (чи уже) була позбавлена. До цього спонукав і дух суперництва з католицько-уніатським світом. Тому система зображень духовних осіб за зразком магнатсько-шляхетського портрета виявилася такою сприйнятною, якою були запозичення з католицького Заходу в різних сферах культурницької діяльності.

Однак порівняно зі світськими, зображення духовних осіб, за всієї правдивості відтворення фізіономічних рис, позбавлені різкої загостреності характеристик. Це доводять посмертні портрети архимандритів Києво-Печерської лаври Інокентія Гізеля, Никифора Тура та згаданого раніше Єлисея Плетенецького (нині – у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника). Їхні благовиді обличчя певною мірою ідеалізовані, а від їхніх монументалізованих постатей у спокійно-застиглих позах повіває духом аскетизму.

У своїх подорожніх записках П. Халебський захоплено відгукується про майстерність “козацьких живописців”, які вправно малювали ікони, відзначаючи, що вони “заимствовали красоты живописи у франкских (західноєвропейських. – В. Р.) и ляшских живописцев-художников и теперь пишут православные образа, будучи обученными и искусными. Они обладают большою ловкостью в изображении человеческих лиц с совершенным сходством, как это мы видели на портретах Феофана, патриарха Иерусалимского и других”<sup>161</sup>.

Говорячи про портрети, яких П. Халебський багато бачив у Києві, він, мабуть, не випадково вказує саме на портрет патріарха Феофана. По-перше, наголошуючи на майстерності “козацьких живописців”, він підкреслює момент схожості, бо знав патріарха особисто і міг переконатися в подібності зображення моделі, а по-друге, з його побіжних слів можна зробити висновок, що в той час прерогатива на портретні зображення в Києві належала духовенству, що можна пояснити його високим суспільним становищем на початку XVII ст.

Адже історично склалося так, що доки українська шляхта опікувалася справами православної церкви, воно покладалося на її підтримку. Але коли після смерті В.-К. Острозького практично не залишилося, крім хіба що Адама Киселя, впливових оборонців православної віри з князівської магнатської верстви, яка переважно чи переметнулася, чи волею випадку опинилася в католицькому таборі, на боці православної церкви виникла нова сила – козацтво. Під його прихистком широко розгорнулася національно-культурницька діяльність Київського братства, заснованого, як уже згадувалося, 1615 року.

Київське братство згуртувало чималу кількість українського міщанства Києва, православної шляхти та духовенства. І те, що до братства записалося все Військо Запорізьке на чолі з гетьманом Петром Конашевичем-Сагайдачним, давало запоруку спокійно розгорнути різнобічну культурно-національну розбудову, справа якої значною мірою належала церковним інститутціям. Оскільки вчені духовні ієрархи були безпосередньо причетні до цього, вони близько стояли й до тих мистецьких проблем, що були на часі. Мало того, вони відповідно впливали і на формування мистецьких

потреб зв'язаного з ним середовища. Тож цілком можливо, що зображення реальних осіб із православного світу було виконано за зразками портретів духовних ієрархів.

Підтвердження тому можна знайти в зображенні пророка Єлисея на гравюрі з "Анфологіону", видрукованого в Києві 1619 року (тобто ще за життя архімандрита Єлисея Плетенецького). За портретними рисами воно майже ідентичне зображенню архімандрита на копії його живописного портрета, виконаний у XVIII ст., хіба що на гравюрі таке ж, як і в названому портреті, обличчя пророка з коротким масивним носом з горбинкою, великими очима й округлою бородою відтворене жвавіше. А це може засвідчувати те, що рисунок для гравюри виконувався безпосередньо з натури, тому гравюра стала, так би мовити, зразком для одночасних і пізніших портретів (і копій з них) Плетенецького.

На схожість рис обличчя пророка Єлисея на гравюрі й архімандрита Єлисея Плетенецького на живописному портреті свого часу звернув увагу П. Жолтовський. Його переконлива аргументація щодо ідентифікації зображених на них осіб з однією і тією ж моделлю, безперечно, має слушність<sup>162</sup>. До цього можна лише додати, що не випадковим є також і збіг імен пророка й архімандрита.

Освічені люди добре розуміли повчальне значення портрета. Симеон Полоцький з цього приводу зазначав: "Множницею убо и во окрестных странах людіе царей своих образов не презирают и вельмож в забвении не полагают, ибо мужества ради их во бранех словесы известуют и образы их пишут, ови победы над главою венчающія, ови же сущим в сане поклоняющимся и начальств чтомым слогами, ови же зверобійства и благополучства, ови ж варвар побежденных или убиенных многовидные образы; любят бо не истины вещей точию, в них же великомудрствуют, но и тех подобіе, мнози же и в домех пишут, родители чад своих и чада родителей желания ради и любве тех мудрыми живописцы"<sup>163</sup>.

Якщо не брати до уваги кінного зображення П. Конашевича-Сагайдачного з гравюри у книзі Касіяна Саковича, виконаного, імовірно, з похоронної корогви гетьмана, то можна припустити, що світські зображення представників козацької верхівки поширилися в той період, коли вона сформувалася і зміцнилася як окрема соціально визначена верства суспільства в козацькому середовищі.

Як зазначалося, з ранніх митрополичих портретів видно, що композиційною основою для них усталена схема магнатського портрета, наближеного до європейського типу. Проте західноєвропейські запозичення проникали не лише посередницьким шляхом, але й шляхом безпосередніх контактів.

У цьому процесі важливу роль відіграв розвиток граверства, яке впродовж другої половини XVII – першої половини XVIII ст. переживало високий злет свого розвитку.

Навчання українських митців граверської техніки за кордоном сприяло як підвищенню досконалості технічної майстерності, так і привнесенню через оволодіння нею нових виражальних засобів і форм, заснованих на об'ємно-пластичному і просторовому відтворенні форми, що наближали зображення до його оригіналу. Гравійований портрет, тиражований у багатьох примірниках, став, за висловленням О. Сидорова, "портретом-рекламою, портретом-пропагандою"<sup>164</sup>.

Таку рекламно-пропагандистську роль відіграли гравійовані Вільгельмом Гондіусом (голландським майстром, що працював у Гданську)<sup>165</sup> та інші портрети Б. Хмельницького, створені в Голландії та Італії. Автором оригіналу, з якого гравіював В. Гондіус, вважають іншого голландця – Абрахама ван Вестерфельда, придворного художника Януша Радзивіла, який 1651 року супроводжував литовського гетьмана в його поході в Україну<sup>166</sup>. Але кириличні літери (ініціали Хмельницького) навколо герба Війська Запорізького, зображеного ліворуч угорі, указують, як зазначає Г. Белікова, що оригіналом для гравюри<sup>167</sup>, а від себе додамо, чи оригіналом для перемальовки А. Вестерфельда, про що свого часу писав і П. Жолтовський<sup>168</sup>, послужив один із найдавніших живописних портретів Хмельницького, який, безперечно, був



Невідомий художник. Портрет Розанди Хмельницької. 1652. Мідна бляха, олія. Львівський історичний музей



Невідомий художник. Портрет Тимоша Хмельницького. 1652. Мідна бляха, олія. Львівський історичний музей

виконаний українським майстром і який, на жаль, не зберігся. П. Білецький у наявності слов'янських літер навколо герба Запорізького Війська (а не герба самого Хмельницького, як зазвичай робилося в портретах магнатів і шляхти, гетьманів, у тому числі й козацьких, тим паче, що у Хмельницького був власний герб) вбачав свідчення того, що портрет був замовлений Хмельницьким, який і дав художникові вказівки стосовно напису й герба. Зважаючи на доволі складні обставини і ставлення до гетьмана після поразки під Берестечком, це виглядає досить переконливо – адже Хмельницькому треба було “загітувати” народні маси, відновити їхню прихильність до себе. А гравійований портрет мав значне поширення, бо виконувався і тиражувався саме для розповсюдження, стаючи таким чином і “портретом-рекламою, портретом-пропагандою”.

За наявним у нього оригіналом (чи перемальовкою з оригіналу) В. Гондіус виграював три майже ідентичних варіанти поясного портрета Б. Хмельницького (1651). Два з них різняться лише текстами написів<sup>169</sup>, а третій ще й сатиричним характером портретного образу<sup>170</sup>.

Це – поясне зображення, уписане в овал, що імітує раму. Гетьман убраний на шляхетський лад – атласний жупан, делія з широким хутряним коміром і коштовними застібками, шапка прикрашена двома перами чаплі. У правій руці він демонстративно тримає булаву, а лівою стискає ефес шаблі. Його масивна постаць виглядає монументальною. Проте вона, як і м'яко модельовані світлотінню портретні риси вольового обличчя, що видають мужній характер, не має й краплі шляхетської зверхності й патетичної нарочитості героя-звитяжця. Навпаки, на обличчя ніби впала тінь втоми,

цілком зрозумілої з огляду на нелегкі обставини збройної й дипломатичної боротьби, яку Хмельницький повів за долю свого народу.

Авторів рисунка і граверові портрета Б. Хмельницького – представникам країни (Голландії), яка щойно здобула незалежність у боротьбі з іспанськими завойовниками, мав імпонувати поважний український звитяжець. Саме з твердо реалістичних позицій голландського мистецтва XVII ст. вони сприйняли і відтворили образ гетьмана. Мабуть, тиражований і розповсюджений серед поспільства, цей портрет мав у скрутний момент зміцнювати авторитет і довіру до поводиря народного руху.

Гравюра В. Гондіуса з портретом Б. Хмельницького, виконана на основі прижиттєвого живописного його портрета, який не дійшов до нас (хоча його, напевне і змалював А. Вестерфельд), від того часу стала найдостовірнішим твором у його іконографії і своєю чергою послужила за першооснову багатьох портретів гетьмана в наступних історичних періодах.

Відомо, що Б. Хмельницький на вигляд нічим особливим не вирізнявся і вбирався так, як і його оточення. Уже згаданий нами Павло Халєбський писав, що вперше побачив гетьмана (під час зустрічі патріарха Макарія), коли той “під’їхав од міської брами з великим почтом, серед якого ніхто не зміг би його упізнати, бо всі були в пишних шатах і при коштовній зброї, а на гетьманові сидів короткий, зручний для верхової їзди простий козацький жупан з густими гудзиками, а на поясі висіла звичайна зброя”. Згадуючи прийняття гетьманом патріарха, він зазначає, що “навпроти гетьмана сиділа генеральна старшина й десятеро його полковників”. Описуючи вигляд козаків (“усі вони за їхнім звичаєм голять бороди. Козак – це якраз той, хто голить бороду й кохає пишні вуса, а полковник – це те саме, що паша чи емір”), про Хмельницького Халєбський висловлюється так: “Цей Хміль – муж поважного віку, але щасливий Божим благословенням, а тому він – проводир справдешній щирий, спокійний, мовчкватий, не цурається людей, усіма справами займається особисто, помірний у їжі, питві та одягові ... Кожен, хто побачить його, дивуватиметься йому, мовлячи: “Так ось який він, Хміль, чиє ім’я та слава набули світового розголосу!”. Як нам оповідали, у європейських країнах складали у похвалу йому поеми та оди про його походи, війни з ворогами православної віри й перемоги. Нехай зовнішність його непоказна, але з ним Бог, а це вже велика річ”<sup>171</sup>.

Ця природна простота Б. Хмельницького, демократизм його поведження помітно вплинули і на його оточення, і на майбутні покоління козацької старшини, що так вирізняло її із середовища пихатої польської шляхти і своєрідно відобразилося в живописному її втіленні на портретах.

За часів Хмельницького творчість голландських художників залишила помітний слід в українському мистецтві. Крім гравійованих портретів В. Гондіуса, досить згадати в серію кийвських рисунків А. ван Вестерфельда. У походах зі своїм патроном Я. Радзивілом в Україну 1651 року він відтворив епізоди воєнного часу і документалізував тогочасний вигляд архітектурних достопам’ятностей Києва зокрема. Слід врахувати й те, що на той час мистецькі зв’язки Речі Посполитої з Голландією, що зав’язалися раніше, залишалися активними. Тож і родина Б. Хмельницького скористалася послугами голландських майстрів.

Крім гравійованих портретів гетьмана, збереглися живописні (очевидно, виконані з нагоди весілля) парні зображення його сина Тимоша й невістки Розанди (обидва – 1652, Львівський історичний музей), виконані в дусі голландських портретів першої половини XVII ст. Це майже мініатюрні зображення на мідній пластинці. Вони намальовані олійними фарбами в золотавій колірній гамі із застосуванням засобів світлотіні і тим самим нагадують рембрандтівську манеру.

Ця риса відчутніша в портреті Тимоша. Він зображений у тричвертному положенні плеча (зі спини) й голови, розвернутих у гвинтоподібному русі так, що погруддя молодцюватої моделі набуває яскраво відчутної внутрішньої енергійності

при зовнішній статичності зображення. Пучок світла, що падає на жваве вилицювате обличчя з густими вусами, висвітлює широко розплющені очі (з дещо зухвалим поглядом) і кокарду на турецькому тюрбані, що покриває його голову. На гетьманичеві також модний у турків оксамитовий кафтан, розшитий позументами. Це й зрозуміло, якщо врахувати поширений у Речі Посполитій смак до східних елементів одягу. Крім того, подібний потяг до східного вбрання міг виробитися в Тимоша від тривалого перебування при бахчисарайському дворі і спілкування з татарами, яких було немало під його командуванням у військових походах, санкціонованих султаном. Убраними у східні строї полюбляли зображувати персонажів своїх творів і голландці, а найбільше – Рембрандт. Тож ця зовнішня прикмета молодого Хмельниченка з властиво голландським присмаком цілком зрозуміла.

Східного вигляду надає головний убір (у вигляді тюрбана з гострим наверхшам) і Тимошевій дружині Розанді (дочці молдавського господаря Василя Лупула), зображеній на парному портреті. Образ цієї юної красуні, славної своєю вродою і освітою (згадаймо зауваги Халебського, що вона знала кілька іноземних мов), позначений рисами чарівливості й лагідності.

У парі обидва портрети втілюють два взаємопов'язані начала – жорсткувату мужність і покірливо м'яку жіночність. Кожен із портретів, становлячи окрему викінчену композицію, поставлений один поряд з іншим, об'єднуються також і в єдине ціле. Тричвертний розворот корпусу тіла Тимоша зі спини і Розанди спереду створює враження взаємопов'язаних між собою постатей людей, які на мить повернули бік голови, спрямувавши погляд на глядача.

Портретний живопис висвітлюваного періоду, продовжуючи давньоруські традиції і збагачуючись ренесансними гуманістичними ідеалами, визначається як окремий самостійний жанр, що розвивався в сакральному і світському мистецтві. Започаткувавши певні типи і види зображень, портрет швидко став надзвичайно популярним, відігравши провідну роль у секуляризації мистецтва в наближенні його до реального життя.

## ГРАФІКА

### ГРАВЮРА

Ренесанс в українській графіці найперше виявився в декоративних композиціях. Графіка, завдяки своїй специфіці (творити образ лінією, штрихом, пунктиром, тобто “графіти”), особливо чутлива до сприйняття чи зміни стилів. Зауважено, що в країнах Заходу, у яких формувалися світові мистецькі стилі – готика, ренесанс, бароко, класицизм, – їхні формотворчі елементи проходили першу апробацію в рисунках і гравюрах. Потім вони зазвичай переходили в суміжні види мистецтва – архітектуру, скульптуру, малярство, декоративне мистецтво. При стилеутворенні дуже важливими вважаються саме формальні риси: легкість чи важкість форми, гармонія чи контраст, симетрія чи асиметрія, присадкуватість чи видовженість композиції та багато інших. Найлегше ці нюанси форми проробити олівцем, вуглем, крейдою на аркуші паперу чи на іншому матеріалі.

Українське мистецтво не було винятком. Книжкова мініатюра до XVI ст., гравюра і рисунок в наступні століття були добрим “експериментальним полем” при формуванні місцевих варіантів світових мистецьких стилів. Ренесанс тому й зветься Ренесансом, що відродив прадавні античні вимоги до творення ідеального образу: гармонійність, ритмічність, рівновагу (симетричність), витонченість і красу кожної деталі. Коли в Україні було запроваджено друкування книг, перед друкарями постало питання, кому доручити їх оформлення? Найперше було звернено увагу не на те, щоб проілюструвати сюжетними гравюрами львівський Апостол чи Острозьку Біблію, а щоб декоративні елементи в цих грубих книгах творили красу й ошатність ззовні та на кожному розвороті, на кожній сторінці. Певна річ, критерієм ошатності стали суто ренесансні формальні риси – гармонійність, ритмічність та інші, названі раніше. Заставка, заголовкова літера-буквиця, орнаментальна кінцівка – ось “графічне обличчя” ранніх українських стародруків XVI ст. Деталі, спочатку суто декоративні, згодом і в сюжетній чи “лицевій” гравюрі, й у рисунку дають доволі повне уявлення про особливості українського варіанту ренесансного стилю в графіці.

Із введенням у гравюру деталей предметів, взятих мистцями з навколишнього світу, здійснюється спроба взаємної перевірки цінностей життя і мистецтва. Для старого майстра критерієм і орієнтиром був взірець, що називався “подлинником”, на Заході – *exemplum*. Майстер вірив, що зразок має Божественне походження, що образ Ісуса Христа, зокрема, відбився на рушнику, яким Він утерся, ідучи на Голгофу (“Нерукотворний образ”), і на полотнищі, яким було обгорнене його тіло (“плащаниця”). “Є всі підстави вважати, – писав В. Лазарев, – що жоден розпис не виконувався без використання якихось зразків”<sup>1</sup>.

За такої ситуації введення “неосвяченого”, несанкціонованого предмета у святий образ – цікаве явище в мистецтві. Але оскільки гравюра – не ікона, і до неї не моли-

лися, то для переконливішого ілюстрування тексту щось у ній мало апелювати до сучасного читача і глядача. Гравюра не могла бути відділена від життєвих подій уже внаслідок своєї оповідно-ілюстративної природи, на відміну від ікони, розрахованої на “умобачення”, на споглядання з максимальною концентрацією всієї психічної енергії. Але оповідні подробиці не минали й ікони.

Тому бажання художників додати до тієї чи іншої сцени у гравюрі “свій” предмет, “свою” деталь – це не примхи фантазії, а об’єктивна необхідність для забезпечення розвитку гравюри, збереження її від нежиттєвого самоповторення.

Важко переоцінити роль проникнення атрибутики “житейських торжищ” у благочестиві сцени. Коли б навіть хтось із церковних авторитетів спробував довести, що можна, а чого не можна зображати в додаток до традиційних образів, то така “кодифікація” не спинила б урізноманітнення реалістичних елементів, бо в кожного народу одна й та сама деталь має різні форми і свої традиції відображення на площині. Але жодних приписів щодо наявності у гравюрі предметності не було зроблено.

Українські гравери, аналізуючи образи Луки і Василя Великого, прагнули створити власний тип середовища “для святого” і навіть зовнішній вигляд його самого. Цей непереборний потяг до нового, до все вигадливіших переінакшувань породжував дивовижні форми і лінії навіть у рисункові ініціальних літер та прикрас. Орнамент у стародруках залишається декоративним елементом, але водночас він напрочуд оповідний, “сюжетний”. Усі його деталі зв’язані з природою і надихаються її красою. Літери “С” і “Й” в Апостолі, “В” у Біблії – наче чудесні витвори рослинного світу, – гнучкі й ніжні. З них виростають різні пагінці, спіралі, кружальця й “вусики”. “М” і “С” в Апостолі імітують тужаві гілки дерев, де кожна лінія й форма схожі то на стебло, то на пуп’янок або листок. Кінцівки все ще тяжіють до форм плетінки, але й вони втрачають сухість, наповнюються соками живої природи. Причому природа змальовується не взагалі, а з виразними місцевими рисами. Тому її символіка особливо ясна й близька глядачеві. Але заставки всі рослинні, квіткові. Вони вигравірувані за всіма правилами ренесансного стилю.

Бажання бачити персонажів Біблії та творів, що її коментують, в образах, наближених до місцевих умов, притаманне мистцям багатьох народів. В Україні така “локалізація” проходила поступово, але без особливого відставання від загальноєвропейського поступу образних систем.

Почалося з малого: з появи в сакральних сценах непомітних, на перший погляд, речей. Прагнення до вірогідності змушувало мистців бути не лише “істориками” ідей, а й “істориками” конкретних предметів. Для мистця, який хотів зобразити, наприклад, сцену насичення п’яти тисяч людей п’ятьма хлібинами і двома рибинами, мало знати словесні подробиці, як вони подаються в Євангелії: потрібно було відобразити форми хлібин, постаті людей тощо. І так – з кожним сюжетом. Коло зображень предметів, які дійшли з різних іконографічних джерел до XVI–XVII ст., було дуже вузь-



“Преображення Господнє”. 1619. Гравюра на дереві. З книги “Анфологон”. Київ

ке. Мистецтво середніх віків у більшості європейських країн свідомо абстрагувалося від матеріальної предметності, прагнучи передати духовну субстанцію абсолютного в душі теократичних догм Климента Олександрійського, Оригена, Псевдо-Діонісія Ареопагіта, Іоанна Золотоустого, Іоанна Дамаскіна (східне християнство), Аврелія Августина, Франциска Асизького, Томи Аквінського (західне християнство). Однак епоха Відродження принесла секуляризацію теоретичної думки. І в західних, і в східних країнах Європи суперечки переносяться з теократичних постулатів на історичний або етичний ґрунт. Прискіпливо аналізується й наново обговорюється в цьому плані кожна деталь, кожен пункт віровчення і кожний елемент культового служіння.

Українські землі стають ареною боротьби західнохристиянських і східнохристиянських концепцій. Мистці по-своєму використовують цей момент і пропонують власне мистецьке тлумачення подій, довкола яких точилася словесна війна.

Українські графіки загалом були прихильниками православного християнства. Але з перших кроків розвитку гравюри мистці приділяють значну увагу мистецьким проблемам зображення, що передбачало здатність іти на компроміси, звертатися до художніх надбань усіх народів, у тому числі й тих, що сповідували іншу віру. Особливо великою була приналежність творів італійського Відродження. Уникнути їхнього впливу не вдалося жодній країні в Європі. “У XVI ст., – писав М. Алпатов, – італійське Відродження здійснює свій тріумфальний хід ледь не по всіх країнах Заходу. Італійський смак з домішками рис маньєризму сприймається й розуміється як обов’язкова шкільна норма, що інколи вступала в конфлікт із місцевими традиціями. Але суттєвим є те, що паростки власного Відродження існували в цих країнах ще раніше”<sup>2</sup>. Звичайно, на землях України італійський смак не набув статусу шкільної норми, але він мав численних прихильників. Думка щодо паростків власного Відродження у країнах Європи також стосується українського мистецтва. Загальновідомо, що в міру визволення нашого народу від залишків монгольського ярма на ґрунті духовної спадщини Київської Русі відбувалося



**“Преподобний Антоній Печерський”. 1625.  
Гравюра на дереві. З книги “Акафісти”. Київ**

культурне піднесення. Воно збіглося в часі й стикалося в багатьох сферах із хвилею Відродження, яка долинала з Італії за посередництва ближчих до України держав. “Епоха Відродження, очевидно, зовсім не належить лише одній історії італійського народу, тобто це не “окремий випадок” історичного життя людства; це один з етапів історії старих народів, які мали в минулому свою давність і своє середньовіччя”<sup>3</sup>. Тож виділяємо не одну, а багато епох Відродження, розрізняючи серед них автохтонні (у народів з давньою історією) й відображені, рефлекторні (у порівняно молодих народів, у яких не було власної античності). Маючи на увазі останніх, М. Конрад зазначав, що “епоха Відродження у своїх формах і на своїх рівнях була і в них, причому відсутність своєї “класичної” давності компенсувалася засвоєнням давнини старих народів. Еллінська й римська античність стала давниною і всіх інших європейських народів...”<sup>4</sup>.



У цьому світлі ясніше вимальовується процес збагачення всього українського образотворчого мистецтва, і стають зрозумілішими проблеми й факти в конкретних, часткових виявах, у різних видах, жанрах мистецтва. Чому граверів з перших кроків існування української друкованої книги не вдовольняло просте ілюстрування тексту, і вони наводили містки між сивою давниною, описаною в тексті, і своїм часом? Що змушувало їх вводити інтер'єрні деталі, предмети побуту й архітектурні мотиви своєї доби в зображення, які сягали подій більш як півтораста років давнини?

Відповісти на ці й інші подібні питання, що виникають при розгляданні старих гравюр, можна так: спрацьовувала творча фантазія майстрів. Ця відповідь буде правильною, але лише частково. Бо не кожна фантазія творить художній образ. У "Корпусі Ареопагітикумі" застерігалося, що образи й символи, вжиті просто так, без мотивації, пояснення і змістової ясності, виглядатимуть "неймовірною фантастичною маячною"<sup>5</sup>.

"Об'єднання епох" у гравюрі, що виразилося у введенні образів стародавніх пророків, мудреців у нове предметне оточення – це результат цілеспрямованої роботи фантазії мистця, що було пов'язано з особливостями гуманістичного світогляду епохи Відродження. Секуляризація в цю добу полягала не у відкиданні релігії, а у відмові від породжених нею середньовічних догм. Тому правило: "Не людина коментує канонічні книги, а вони коментують людину" – стало розумітися навпаки і доповнилося новою формулою: "Людина – міра всіх речей". Теоцентричний світогляд, заснований лише на вірі, зливався з антропоцентричним, що включав також конкретне знання.

Не кожен мистець, приступаючи до виконання нового твору, усвідомлював характер і спрямованість цих суспільних змін. Було, звичайно, багато високоосвічених майстрів, які вслухалися в дискусії у братських школах, академіях, монастирях, тодішніх центрах інтелектуальної діяльності, – вчитувалися в книги, які збиралися ілюструвати. Але основна частина рисувальників і граверів творила інтуїтивно, всотуючи відчуття нового з самої духовної атмосфери часу.

Подібні переломні епохи в історії людства висувують своїх героїв, на яких рівняються інші. Мистецтво раннього італійського Відродження – це Джотто і Донателло, високого Відродження – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело і Рафаель. Початок друку й поява гравюри в Україні пов'язані з ім'ям Івана Федорова, чи, за уточненими даними – Федоровича. Наступною постаттю, яка піднесла це мистецтво на новий ступінь, був Павло (у монашестві Памво) Беринда.

Про П. Беринду писали чимало, але його багатогранна діяльність, місце і роль у культурі України повністю не вивчені. Очевидно, що це була людина великого таланту, енциклопедичних знань, кипучої енергії, діяч широкого масштабу. Саме таких велетнів народжувала епоха Відродження. Виходець, імовірно, з Волині або Галичини<sup>6</sup>, П. Беринда був причетний до найвидатніших явищ в літературі, мовознавстві, освіті, книгодрукуванні, графіці України кінця XVI і першої третини XVII ст. Саме його в 90-х роках XVI ст. запросив до себе для здійснення сміливих і цікавих



**"Преподобний Феодосій Печерський". 1625. Гравюра на дереві. З книги "Акафісти". Київ**



**“Хрещення євнуха”. 1624. Гравюра на дереві. З книги “Бесіди Іоана Золотоустого на Дії святих апостолів”. Київ**

посів у ньому чільне місце як редактор і друкар. У Ф. Балабана була цінна збірка рідкісних книг, у тому числі ілюстрована восьмитомна Біблія, видання голландського друкаря К. Планта, багато слов'янських кириличних та західних першодруків. Ця збірка могла стати для П. Беринди значною допомогою у його мовознавчій та мистецькій праці.

Дослідники досі мало звертали увагу на мистецький аспект діяльності П. Беринди, що був часто предметом одних лише припущень. Аналіз елементів оформлення книг українських друкарень післяфедорівського періоду, здійснений Г. Колядою, Я. Запаском та іншими вченими<sup>8</sup>, а також стаття Л. Ошуркевич про ілюстровані видання початку XVII ст.<sup>9</sup> вияскраплюють постать П. Беринди як видатного мистця. Ці публікації та наші дослідження гравюри даного періоду дають можливість з'ясувати вагомість внеску П. Беринди в мистецтво гравюри ренесансу. На подібні роздуми наводять такі обставини. По-перше, у всіх друкарнях з появою в них П. Беринди зростає професіоналізм і загальна культура гравірування. По-друге, в українській книжковій та естампній гравюрі цього періоду зберігається єдність ренесансного стилю. По-третє, багато деталей у зображеннях трактуються за ренесансними принципами гармонійності, а тому набувають змістового, характерного значення або виражають аналогічні знаково-семантичні поняття.

Ще одним підтвердженням того, що П. Беринда був мистцем, є естамп з образом богоматері “Неопалима купина”, підписаний ініціалами П. Беринди<sup>10</sup>. Унизу ліворуч дві літери – ПБ, між ними особистий друкарський знак П. Беринди (молодий місяць і зірка) і дата літерами: “20 вересня 1626 року”. Праворуч – літери ПИТ. В. Німчук розшифровує їх так: “Памво Беринда, Протосингел Іерусалимський, Типограф”<sup>11</sup>. Дереворит не тільки документально доводить, що П. Беринда був гравером. Він підтверджує стилістичну спорідненість цієї гравюри з декоративними ренесансними заставками, кінцівками і буквицями XVI ст. та з ілюстраціями до книг стрятинської, крилоської, львівської і київської друкарень, у виданні яких брав участь П. Беринда.

Переважну більшість гравюр цього періоду виконано за грамотними майстерними рисунками. У стрятинському Службнику, наприклад, 95 оригінальних ком-

культурних починань один з найосвіченіших діячів того часу Федір Балабан. Діставши благословення Александрійського патріарха Мелетія Пігаса, за активної підтримки свого дядька, львівського єпископа Гедеона Балабана, Федір Балабан вирішив відкрити у своєму маєтку в містечку Стратині друкарню. Уся робота щодо влаштування друкарні, перекладання, виправлення, підготовки до друку текстів була покладена на “собор”, тобто на колегію редакторів, ілюстраторів, друкарів, до складу якої входив П. Беринда<sup>7</sup>.

Серед сановних людей “собору” П. Беринда був “простим”, але завдяки наполегливості й жадобі до знань

“простим”, але завдяки наполегливості й жадобі до знань

“простим”, але завдяки наполегливості й жадобі до знань

“простим”, але завдяки наполегливості й жадобі до знань

“простим”, але завдяки наполегливості й жадобі до знань

“простим”, але завдяки наполегливості й жадобі до знань

“простим”, але завдяки наполегливості й жадобі до знань

позицій (титул, заставки, кінцівки, ініціальні буквиці, ілюстрації – усі в ренесансному стилі), у яких при найприскіпливішому розгляданні не побачиш нічого зайвого. Точно знайдені місця деталей, прямі й округлі лінії плавно переходять одна в одну, скрізь панують мірність і пропорції – це виразні ознаки ренесансного стилю. У гравюрі на дереві найменший штрих вимагав ювелірно точної роботи, переборювання опору дерева. Можна уявити, якими дозавершеними були рисунки, з яких вирізали такі чудові гравюри!



**“Явлення Господа Ісуса Христа апостолові Іоаннові Богослову на острові Патмосі”. 1625. Гравюра на дереві. З книги “Пояснення Андрія Кесарійського Апокаліпсиса”. Київ**

Майстер, готуючи значну кількість декоративних і фігурних композицій, мав користуватися вітчизняними і зарубіжними взірцями. Якби він сліпо копіював цей матеріал без ретельного відбору, то в Службнику була б суміш запозичень, а не ансамбль, який дивує і сьогодні. Пошуки гармонійного єднання традиційного і нового пронизують українську гравюру початку XVII ст. У Службнику вона виражена як програма: елементи оздоблення цієї книги визначають напрями розвитку гравюри, вони повторюються буквально або з незначними змінами в стародруках, виданих у Крилосі, Львові, Києві. Внутрішня ідея цієї програми обміркована і зважена. Українська модель об’єднання візантійських і ренесансних елементів естетично стійка тому, що синтезувала в собі не взаємовиключні риси обох систем, а навпаки, близькі, оперті на гуманістичний світогляд і на матеріальну предметність. Це був, звичайно, компроміс, але компроміс найцікавіших, історично перспективних рис розвитку професійного мистецтва, збагачених змістовими варіантами і формами народного мистецтва.

У численних поєднаннях і напластуваннях художніх елементів кристалізувалося нове мистецтво ренесансного стилю. При цьому проходив також ретельний відбір потрібного матеріалу, відкидалося те, що вже віджило. У 1600–1630 роках найповніше виражаються в графіці кращі риси українського варіанта ренесансу. Вони були спільні з ознаками ренесансу в мистецтві інших народів. Спокійна врівноваженість форм, композиційна статика, розуміння гармонії як пропорційної розміреності частин цілого, наслідування життя і природи. Водночас український ренесанс не пройнявся так глибоко духом раціоналізму, прагненням об’єднати мистецтво з наукою, як це було в класичній країні ренесансу – Італії. Знання пропорцій, лінійної мірності майстри України черпали не з трактатів Л.-Б. Альберті, П. делла Франческа, Леонардо да Вінчі, А. Дюрера, а з осмислених життєвих спостережень. Згармонізовані декоративні та фігурні композиції у львівському Апостолі 1574 року, Острозькій біблійі 1581 року, як і в інших першодруках, вигравірувані з рисунків, створених “на око”, без особливих розрахунків і обмірів. Гравюра українського ренесансу виросла на ґрунті мініатюри, багатой на умовні деталі. Тому вона не могла ввібрати відвертої раціоналістичної концепції ні у формі, ні у змісті. Пропорції, анатомічна конкретність деталей, кризь

які італійські мистці трактували сюжети, були не в усьому прийнятні для України не лише з етичних міркувань, а радше з неможливості радикально протиставити новий художній світогляд усталеним традиціям, що йшли ще з Київської Русі.

Фігурні композиції українських граверів тривалий час лишалися іконними. Святителі, євангелісти, апостоли – це старці зовсім не богатирського тілесного складу. Вони немічні плоттю, але сповнені напруги, у них проникливі погляди. Василій Великий у стрятинському Службнику 1604 року, Калліст у крилоському “Євангелії учительному” 1606 року, Іоанн Золотоустий у київському Службнику 1620 року, чотири євангелісти на естампах по-справжньому монументальні. Тут немає й натяку на показну тілесність. Бездоганно зачесані чуби, бороди й вуса, високі, вкриті зморшками чола, запалі щоки, дуги брів, акцентовані повіками великі очі. Це типи облич мудреців-аскетів. У них худі, жилаві руки. Лише по відкритих частинах тіла можна здогадатися про кощаві постаті, “задрапіровані” до самих ніг довгим одягом, широкими плащами. Тендітна, відведена вбік рука Іоанна Золотоустого утримує важку книгу в окладі без жодного видимого зусилля і порушення рівноваги. Його постать наче прикипіла до землі.

Візантійські умовності не перешкоджають баченню і сприйняттю згаданих образів у контексті нових стильових зацікавлень графіків. Нерухомість тут зовнішня, видима, формальна: за нею приховується психологічна напруженість, готовність діяти. Якщо євангелісти в мініатюрах Андрійчини, Лука у львівському Апостолі символізували самозаглиблення, заглиблення у творчу працю, то у стоячих святителях (з галицьких і київських гравюр), які тримають книги і пильно дивляться на глядача, помічаємо суттєво відмінну рису: вихід зі стану внутрішнього споглядання. Вони наче звертаються до людей, ставлячи їм мовчазні запитання. Саме в переході персонажа від ірреального духовного світу до реальності полягає суть нової гуманістичної концепції. Проте зовнішня статика, безумовно, викликає асоціації з традиціями візантинізму – в цьому виявляється двояка природа таких образів. Декоративні елементи, введені у фігурну й сюжетну гравюру, несуть у собі не абстрактну, а визначену речову символіку. Ідеться також про нову роль предмета, зображеного не умовно, а конкретно.

Декоративна організація твору завжди багато значила для стильової характеристики. Коли українські ікономалярі, мініатюристи і гравери XVI ст. збагнули красу рослинного орнаменту, вони досить швидко надали йому перевагу перед загальноприйнятими до цього плетінчастим та тваринним (тератологічним) орнаментом. Прагнучи й надалі через орнамент виражати і чуттєву красу, і втаємничений символічний зміст, мистці почали використовувати, поряд із місцевими рослинними формами (що трапляється рідко), елементи флори південних країн. В українському мистецтві виникає “міжнародний” ренесансний орнамент, що зумовив стилістичну своєрідність того чи іншого твору. Акант і виноград, лілеї й троянди, пальмові гілки, ананаси, гранати сплітаються в багатьох оздобах гравюр.

Рослинні орнаменти почали застосовуватися в рукописах ще до запровадження книгодрукування. У першодруках Львова й Острога бачимо рослинний декор, стилістично споріднений з декором мініатюр. Він різьблений за законом симетрії, іноді – дзеркальної (наприклад, заставка першої сторінки Острозької біблії 1581 р.), і не на світлому, а на чорному тлі (львівський Апостол 1574 р.), від чого розлогі гілки аканта з гранатовими плодами (більше схожими на м'ясисті полуниці) виглядають досить об'ємно.

Застосування рамок із рослинними мотивами відноситься вже до післяфедорівських видань. Такі рамки стають характерними для друкованих книг Стрятина й Крилоса, потім – Львова і Києва. Автор оформлення балабанівських Службника, Требника і “Євангелія учительного” поєднує орнаментальну і фігурну композиції в органічне ціле, трактуючи образ як згусток життєвих форм. Рамка невіддільна від позему, а позем – від постаті. Об'єднавчим елементом є рослина або вибагливо

змайстрована річ. У рамці можна розрізнити квіти, повернуті чашечкою до глядача (волошки, нагідки) і відтворені збоку (лотос). Гілки й вазони зображені збоку, мовби в поздовжньому розрізі. Між рослинами – скріплені цвяшками вази й завитки улюблених в епоху Відродження форм. Це зразок нової політипажної прикраси в українській гравюрі. Орнаментальний килимок рамки непомітно переходить у позем – пагорбок із кущами.

Позем – цікава деталь у композиціях даного типу. Приблизний і умовний у давніх творах, він сприймається тепер як ділянка землі з рельєфними вигинами і впадинами, висвітленнями і затіненнями. На ній ростуть окремо один від одного соковиті, тужаві кущі. Відтворення позему у вигляді пагорбка правильної сегментної, злегка рельєфної форми стає характерною деталлю. В однофігурних композиціях це “постамент” – символ земного служіння зображеної особи. У сюжетно-ілюстративних гравюрах землі надано рельєфного характеру, а дія виноситься на підвищення або на передній план.

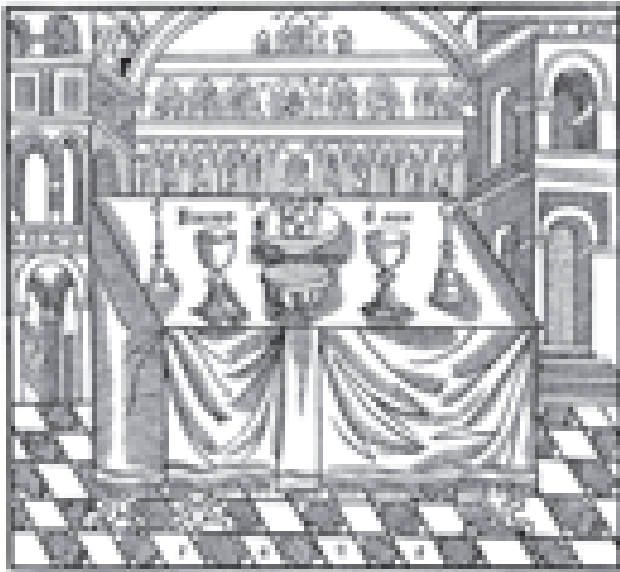
У гравюрах зі Стратина і Крилоса витворено цікаві типи рослин і дерев. Умовна густа трава з мініатюр замінена реалістично трактованим кущем з чітко прорисованими стебельцем та листочками. Кущі ростуть на певній відстані один від одного, щоб між ними були просвіти, а принаймні на одному з кущів є квіти. Місце куща та дрібної рослинності – зазвичай на першому плані, а розлогого чи високого дерева – вглибині. Якщо ж рослина заважала сприймати щось із дії, то її розміщували десь збоку, а щоб земля не виглядала від цього плоскою, пластично невиразною, на ній малювали різні камінчики, грудочки, ямочки. Прикладом подібних розміщень деталей можуть бути гравюри з “Євангелія учительного”.

З погляду ренесансного стилю цікавими є в балабанівських виданнях так звані політипажні гравюри. Рослинний орнамент можна розглядати в них лише як основу декору, а елементи рослинного світу – як початок художнього освоєння дійсності. З рослинного мотиву komponуються, наприклад, архітектуроподібні деталі, як-от: бічні прикраси на титулі “Євангелія учительного”, геральдичні знаки – герб родини Балабанів зі Службеника, картуші із сюжетними сценами в заставках Службеника та з маскаронами в кінцівках Требника.

До густих переплетень аканта в ініціалах Службеника введено людські постаті, зооморфні образи, характерні не лише для християнської символіки (ангели, тварини, що співвідносяться з євангелістами), а й для середньовічної та навіть дохристиянської, язичницької (кентавр, папуга, сирена, олень, сова, пелікан, єдиноріг, кінь, осел, заєць, виконані пружною контурною лінією). Це відгомін тератології, культу тварин, що пронизував сторінки багатьох рукописних книг. Але така тератологія вже втратила свою давню, первісну семантику, перетворившись на декоративний елемент у душі ренесансу. Вона не лише переосмислена, а й стилістично перероблена, пристосована до системи форм стилю.

Політипажність як художній принцип характерний для маньєризму – пізньої форми ренесансного стилю. Однак в аналізованих гравюрах поєднання різнорідних за типом елементів має і стильове, і змістове значення. У політипажних гравюрах виявилось бажання мистців відтворювати абстрактні поняття за допомогою конкретних деталей.

Аж до 20-х років XVIII ст. немає прямих даних про те, яким був і як розвивався в українській графіці рисунок. Друкарні зберігали лише кінцевий продукт складного циклу виготовлення гравюри – кліше. Що ж до підготовчого матеріалу і особливо рисунка (який міг би багато розповісти), то цей неоціненний спадок, очевидно, безповоротно загинув. Однак, як свідчить піднесена 1630 року київськими друкарями Петру Могилі “Імнологія”, у Києво-Печерській друкарні був мистець, в обов’язки якого входило малювати композиції для майбутніх гравюр. Судячи з професійного вигляду переважної більшості оздоб у балабанівських друках, у Стратині



“Святі дари”. 1629. Гравюра на дереві. З книги “Служебник”. Київ

й Крилосі рисункові надавалося першорядного значення. Усі сюжети тут були ретельно апробовані заздалегідь в ескізах, а низка деталей могла бути виконана із життєвих спостережень. Не виключено, що автор композицій – П. Беринда. Після смерті Федора (1606) і Гедеона (1607) Балабанів їхні друкарні припинили діяльність, потім були продані (стрятинська в Київ, а крилоська, очевидно, у Львів), а П. Беринда пов’язує свою подальшу творчу діяльність зі львівською братською друкарнею. За його участі тут виходять у світ Часослов (1609), “Про виховання чад” (1609), “Книга про священство” (1614), Псалтир (1615), власний твір “Вірші на Різдво Христове” (1616). У їх оформленні бачимо продовження стильової лінії українського ренесансу, виробленого в Стрятині й Крилосі. Багато кліше

в цих книгах взято з балабанівських видань, інші виконано наново, але в тій самій манері.

1616 року Києво-Печерський архімандрит Єлисей Плетенецький, придбавши стрятинську друкарню Ф. Балабана, запрошує П. Беринду зі Львова до Києва. Майже три роки П. Беринда разом з іншими монастирськими друкарями й мистцями готує до видання фундаментальну київську книгу “Анфологіон”. У січні 1619 року надруковано тираж “Анфологіона”, і П. Беринда на кілька місяців виїздить до Львова, а восени цього самого року з братом Стефаном і сином Лук’яном повертається до Києва на постійне мешкання. Упродовж останніх 13 років життя П. Беринда – головний друкар, редактор і перекладач друкарні найбільшого в ті часи монастиря України. 1620 року під час відвідин Києва єрусалимський патріарх Феофан надав П. Беринді звання протосингела, тобто головного друкаря і радника. Майже всі 20-ті роки XVII ст. П. Беринда продовжував багаторічну працю над своїм найбільшим науковим дослідженням – капітальним тлумачним словником української мови “Лексиконом словенороським”, який побачив світ 1627 року. Одночасно він брав участь у підготовці до видання таких значних лаврських книг, як “Номакон” (1620 і 1624), “Служебник” (1620), “Бесіди Іоанна Золотоустого на 14 послань св. апостола Павла” (1623), “Бесіди Іоанна Золотоустого на діяння св. апостолів” (1624), “Толкованіє Андрія Кесарійського на Апокаліпсис” (1625), “Тріодь постова” (1627), “Поученія авви Дорофея” (1628), “Пречесні акафісти” (1629). Усі ці служби, “бесіди”, “толкованія” і “поученія” коментувалися в талановито написаних передмовах та післямовах, сповнених дискусійного запалу, насичених посиланнями на приклади з історії й сучасності, пройнятих живою людською думкою, характерною для ренесансу. Ці книги дістали таку саму полемічну ілюстрацію. Наставчий тон, елементи доказовості, акцентування деталей, урочиста патетика вислову – ось основні риси як мови, так і стилю ілюстрацій лаврських видань. Цілком логічно, що образотворче оформлення книг відповідало рисам ренесансної стилістики.

У київській гравюрі 20-х років XVII ст. помітне розмаїття у формах вираження. Навіть в одній книзі ілюстративний ряд не витримано в одному ключі: частина ілюстрацій тяжіє то до західної гравюри, то до прикрас південнослов’янської книги, то

до критсько-венеційської гравюри, а то раптом зринає візантійська форма. Мав рацію дослідник старовинної української книги і гравюри П. Попов, коли писав, що окремі гравюри слов'янсько-венеційських видань так подобалися в Києві, що іноді їх майже повторювали<sup>12</sup>. В "Анфологоні" 1619 року, збірнику святкових служб на цілий рік, є окремі гравюри, подібні до гравюр венеційських Молитвослова 1536 року, Соборника 1538 року, Часословця 1566 року. Велика, на 1064 сторінки, книга "Анфологона" у своїй ілюстративній частині – данина пошани в Україні мистецтву слов'ян, що жили у Венеції та витворили стиль, у якому поєдналися західні риси ренесансу та східні риси візантинізму. Цей стиль простої форми, декоративізму, утвореного сполученням гнучких й гостро ламаних ліній, знайшов у лаврських художників свою інтерпретацію і розвиток. Більшість гравюр суттєво перероблені в напрямі збільшення кількості деталей. Персонажі богородичного циклу – "Введення в храм", "Благовіщення", "Стрітіння", "Успіння", "Покрова" – відтворені з подробицями. Прикраса на одязі, форма меблів, предмет із народного побуту (торбинка під ліктем в Анни в композиції "Введення до храму", сокира між гілками дерева у "Хрещенні") акцентують увагу на життєвій, типізованій характерності.

Відчутно тяжіла до сучасності архітектура ренесансного стилю. В ілюстраціях "Анфологона", у наступних київських книгах та естампах улюбленими були мотиви арки й колони. Заокруглені зверху двері, вікна, бійниці, аркатури й анфілади, іноді задрапировані завісами, мовби кликали глядача в приміщення, у яких (або на тлі яких) відбувалися події. Український майстер не передавав ренесансної архітектури в її осяжних пропорціях. Йому хотілося пристосувати нові стильові форми зодчества до традиційного трактування монументальної споруди як умовної вежі. Гравера оточувало мистецтво, створене в минулі віки. Воно і вносило суттєві корективи в його ренесансне мислення. Він модифікував старі вежі, вкривав їх черепицею, припасовував до них ренесансні наличники, тимпани, портали ("Благовіщення", "Стрітіння", "Покрова" з "Анфологона"). Компроміс іконографічної архаїки з ренесансною деталлю такий органічний, що важко запідозрити тут імпульсивний порив. Це – послідовне здійснення художньої програми. Майстер, який гравірував для "Анфологона", хотів створити власний варіант поєднання візантійських та ренесансних форм.

Наступні за "Анфологоном" книги теж вияскравлюють красу предметного світу як художню мету. З'явився і новий змістовий штрих: поряд із реалістичною, але узагальненою деталлю, улюбленою стає конкретна історично вірогідна деталь. В обох книгах "Бесід" Іоанна Золотоустого (1623, 1624) на титульних гравюрах зображені пам'ятні місця Києва – фасад Успенської церкви Києво-Печерської лаври, входи до печер Антонія та Феодосія. У "Віршах" Касіяна Саковича (1622) правдиво передано обриси човнів, чайок, галер з вітрилами й прапорами. В "Акафістах" 1625 року на одній із гравюр – церква Феодосія, яка стоїть, щоправда, на умовних пагорбах – так званих стилізованих гірках, що мали означати Печерські пагорби.

Ці нововведення можна впевнено назвати такими, що мають змістове, а не декоративно-оздоблювальне значення. Одна справа представити образ речі, будівлі, ріки взагалі, а зовсім інша – надати їм документальності, адресності, місцевого колориту, що є рухом від абстрактно-поняттєвого до реально-конкретного образу й утвердженням культурних надбань свого народу в літературі й мистецтві. Переключення уваги зі споглядальних явищ на зовнішні об'єкти означало початок перегляду засобів формального вираження, структури твору, стимулювало розвиток рисунка з натури. Практика зображення речей у їхніх природних пропорціях і формах витісняє з мистецтва панівну умовність і поширюється на коло вірогідного, безпосереднього. Мистецтво імпровізації вірогідної давнини як істинної реальності опанував гравер Тимофій Петрович, оригінальні підписані (найчастіше ініціалами ТП) гравюри якого з'являються вперше у 20-х роках, а повторні відбитки з них – упродовж усього XVII ст. Особливо вдало ця імпровізація здійснена на гравюрах до виданих двох книг "Бесід" Іоанна Золотоустого. Стиль коментарів цього богослова IV–V ст. до

євангельських текстів, сповнених життєвих прикладів, деталей та аналогій, спонукав Тимофія Петровича дати свій, тепер уже візуальний, коментар “бесід” богослова.

Про вільне прочитання тексту, а не буквальне ілюстрування положень константинопольського архієпископа Іоанна Золотоустого свідчить багато цікавих і правдивих деталей – змістових, композиційних або декоративних. Тимофій Петрович не зупиняється перед тим, щоб проводити власні аналогії, сміливі зіставлення історії й сучасності. Він хоче все переінакшити, “побачити” по-новому. Наприклад, сюжет “Успіння”, що мав до того часу значну іконографію в малярстві, мініатюрі й гравюрі, майстер “омісцевлює” в такий спосіб: замикає композицію в картуш, укріплюючи його на ренесансній підставці, а по боках картуш підтримують засновники Печерського монастиря Антоній і Феодосій. Враження таке, що варто київським монахам оступитися, як вони приєднаються до груп сумуючих апостолів. Суто композиційний хід набуває змістового відтінку, спрацьовуючи на патрістичну концепцію автора.

Ще виразніше Тимофій актуалізує зміст бесід за допомогою мотивів архітектури. Уміння аранжувати окремі архітектурні й побутові деталі, ансамблі й міські краєвиди він вирізнявся серед інших мистців. Тло в його творах не конкретне, а наближене до будівель і міст України. У гравюрі “Взяття Павла під варту” архітектурне обрамлення дії нагадує львівську вулицю з видом на Успенську церкву. Обличчя, зачіски, одяг людей мають місцеві ознаки. Часом аналогії Тимофія досить прямолінійні, натяки на сучасність досить прозорі. Гравюра “Зустріч Павла з наверненими в християнство” відбиває атмосферу насильств і переслідувань у Правобережній Україні. Варта веде Павла на допит, на вулиці його зустрічають земляки, шанобливо кланяючись і супроводжуючи співчутливими поглядами. Але квінтесенція аналогії – не тільки в дії, а й у тлі, що є краєвидом міста з околицями: тут вежі, бані, двохсхилі дахи, вітряк, річка, пагорби на обрії, тини, рів з водою, захисні мури. Природа міста, окремі деталі вказують, що йдеться про стилізовану, видозмінену панораму Львова.

В інших ілюстраціях Тимофій Петрович розгортає сюжети в ренесансних інтер'єрах, яких, звичайно, не було і не могло бути в часи ні Павла, ні Золотоустого. Майстер, мабуть, користувався альбомами сучасної йому західної архітектури, зарисовками міст і краєвидів України, Польщі, Литви<sup>13</sup>.

Реалістична деталь, присутня на гравюрах Тимофія Петровича, властива й іншим українським граверам 20–30-х років XVII ст., яких за багатьма спільними стильовими ознаками, характерним трактуванням подій можна віднести до творчого кола П. Беринди. З їхніх ініціальних підписів (В, ВРА, ЕК, КД, КЗ, КП, КР, ЛМ, ЛП, ЛТ, МТ, ПБ, ПД, СБ, Т, ТТ) точно розшифровані імена самого Беринди (ПБ) та його брата Стефана (СБ). Решта розшифрувань побудовані на досить аргументованих припущеннях.

Не всі діячі друкарні, які підписалися під панегіриком 1630 року Петру Могилі “Імнологія”, були граверами. Навіть мистці Парфеній Молковицький і Михайло Фойнацький, зазначені в “Імнології” як “іобразителі”, очевидно, гравюр не творили, а лише заготовляли для них рисунки. Але якраз рисувальник і надавав творчій змістовій, композиційній, стильовій визначеності. Гравюри монограмістів мають багато нюансів індивідуальних манер (на чому наголошують дослідники українських стародруків і естампів), але вірогідним також є те, що всі манери “вписуються” в панівний тоді стиль українського варіанту ренесансу. Ренесанс у гравюрі – це спосіб художнього зображення з чуттям рівноваги, пропорції, симетрії з елементами місцевих традицій професіонального та народного мистецтва. Цими рисами український ренесанс відрізняється від автохтонного італійського ренесансу, який у своїх найвищих зразках відзначався елітарним характером. “Загалом народна гравюра в Італії не мала значного поширення, вона не виражала тією самою мірою народного духу,



як у Німеччині в роки селянської війни. Народ в Італії був не в змозі знайти собі вираження в мистецтві”<sup>14</sup>.

Подібного висновку щодо української гравюри зробити неможливо. Адже при всіх групових інтересах, яким служила релігійна книга, гравюра в ній дуже часто відбивала народні прагнення, її художні засоби були прості й дохідливі. До монастирських та цехових осередків рисувальників і граверів, як і малярів та різьбярів, приймали вихідців з незаможних верств. В Україні поширювалася течія народного граверства, що виникла саме в добу розквіту ренесансного стилю в мистецтві й була тісно пов’язана з професіональним граверством<sup>15</sup>.

Наприкінці 20-х і в 30-х роках XVII ст. триває стабілізація попередніх досягнень і знахідок у графіці. Ренесансна форма приваблює майстрів, які замість приблизних, умовних, площинно трактованих предметів-символів, вводять у гравюру низку конкретних речей з місцевої обрядовості, побуту, архітектури, природи. Також розвивається нова тенденція: зображати деталі не ізольовано, а у взаємозв’язках.

Історичні, євангельські події трактуються так, щоб вони більше були схожими на сучасні. Осучасненим прочитанням євангельських сюжетів відзначаються ілюстрації до крилоського “Євангелія учительного” 1606 року: “Митар і фарисей”, “Блудний син їсть зі свиньми”, “Повернення блудного сина”.

Значно виразніше виявилися екстраполяційні тенденції в київських виданнях. У “Тріоді пісній” здійснено спробу об’єднати в одній гравюрі не лише елементи давньої й сучасної сюжетики, а й низку кульмінаційних моментів однієї розповіді, дати візуальний

розворот сюжету в часі й просторі. У “Притчі про блудного сина” виділено такі колізії: батько ділить між синами гроші, молодший син вирушає на коні в мандри; прогулявши все, він їсть жолуді разом зі свиньми; приبلуда повертається, і його ніжно обнімає батько; один служник ріже теля на гуляння, інший несе молодшому синові одяг та перстень; старший син, повернувшись із волами з поля, обурюється щедрості батька; сусіди, дивлячись на пригоди старого та його синів, жваво пересуджують їх. Отже, сім окремих, хоч і пов’язаних однією лінією сюжетів умістилися на невеликій гравюрі, причому так злагоджено, що постатям і предметам тут не тісно, а штрихів не густо. На основі добре продуманої композиції, вивіреного рисунка майстер ТТ вигравірував одних персонажів близько, інших – далі; одних – у прямій, інших – у зворотній перспективах. Події “розгорнуто” по колу, в центрі якого дім, навколо – кущі, дерева, пагорби, видолінки. Такою побудовою не лише об’єднано та гармонізовано події, а й проведено думку про життя як круговорот, про милосердя і душевну черствість, про відносність багатства й бідності. Все це помітно відрізняє дану полісюжетну гравюру від двох моносюжетних на ідентичну тему в крилоському “Євангелії учительному”. Старій притчі надано несподіваної контрастності, сюжетного динамізму, часової універсальності.



“Воскресіння Лазаря”. 1629. Гравюра на дереві. З книги “Тріодь пісна”. Київ

Полісюжетністю відзначається чимало гравюр у “Тріоді пісній”, у тому числі відоме в науковій літературі “Гріхопадіння”, у якому графічно зображено ледь не всі основні події третього розділу біблійної книги Буття. Особливістю гравюри є наближення стародавніх сюжетів до конкретних життєвих умов: чоловік картає свою нерозсудливу дружину; жінка пряде кужіль, погойдуючи колиску з дитиною, а чоловік у цей час копає город.

Гравюри до “Тріоді квітної” (1631) знаменують розквіт мистецтва, пов’язаний з діяльністю Петра Могили як лаврського архимандрита (1627–1633), а згодом київського митрополита (1633–1646). Образний лад і стилістика цих гравюр співзвучні з ілюстраціями до “Тріоді пісної” (1627), зокрема прагненню майстрів, які підписалися ініціалами В, ВР, К і КЗ, “утиснути” в зображення максимум оповідних моментів, повніше передати події, на яких ґрунтуються трипісенні вірші, тропарі, кондаки,



“Ісус Христос і самарійка”. 1631. Гравюра на дереві. З книги “Тріодь квітна”. Київ

ірмоси, ікоси та величання. Помітне бажання в “Тріоді квітній” утворити із зовнішніх атрибутів цілісне, хоча й не повністю природне середовище. У христологічних сюжетах це значною мірою умовний світ із умовними гірками, вигаданими міськими краєвидами, рівноголовим натовпом і деякими іншими візантійськими архаїзмами; в інших сюжетах – добре аранжировані ансамблі ренесансної архітектури, інтер’єрів та одягу XVII ст. Оздоблювачі цієї й наступних книг вловили наполистість характеру й широку ерудицію київського владика Петра Могили, які він продемонстрував при розвінчанні догматів протестантизму. Вони (оздоблювачі) “одягали” негативних персонажів у вбрання північно-європейських (протестантських) країн; архітектуру,

на тлі якої діяли персонажі, наділяли стильовими рисами готики. Фарисеї, саддукеї, римські воїни й адміністратори, обладунки яких мали б відбивати обстановку I ст., стали схожі на німецьких, голландських або скандинавських протестантів XVII ст. Юдейські головні убори гравірували подібними до поширених тоді в протестантських країнах капелюхів або до турецької чалми.

Вторгненням у політичні справи Петро Могила домагався утвердження українських духовних і моральних цінностей. Його ідеї стосовно художньої практики, впали на раніше підготовлений ґрунт. Успішно розпочавши програму збагачення традиційної художньої форми реалістичними деталями, пішов з життя П. Беринда. Його послідовники й учні продовжували вносити в образи все більше й більше елементів, які часто віддзеркалювали не лише знайомі глядачам речі, а й внутрішню політичну обстановку в Україні.

Нова модель художнього мислення, побудована на паралельних змістових асоціаціях (коли за колізіями історичних персонажів та ситуацій розумілися тогочасні події у відповідному до обстановки XVII ст. оточенні) добре простежується у двох найвидатніших київських циклах ілюстрацій 30–40-х років XVII ст. – до “Євангелія учительного” 1637 року і “Великого Требника” 1646 року, укладеного Петром Моги-

лою. Манери рисунка й гравірування в обох циклах різняться між собою. Ілюстратори “Євангелія учительного” явно тяжіли до мистецького кола Петра Могили, де любили в гравюрі ренесансну лінеарність і замкнуті контури. “Великий Требник” оформляв прихильник тонових рішень гравер Ілля (підписувався Ілія А), майстер нового стилістичного напрямку, який можна визначити такою формулою: деякі риси ренесансу, деякі риси бароко, деякі риси народної гравюри. Однак при певних відмінностях манер обидва цикли ілюстрацій складають одне ціле в плані актуального прочитання старовинних сюжетів.

Спираючись на морально-есхатологічний зміст написаного константинопольським патріархом Каллістом “Євангелія учительного”, лаврські мистці обрали для ілюстрування вузлові моменти книги, а саме: покликання перших апостолів Андрія й Петра, Нагірну проповідь Господа Ісуса Христа, насичення п’ятьох тисяч людей п’ятьма хлібинами, вгамування бурі, чудесний лов риби, зустріч Ісуса Христа з самарянкою. Християнською етикою також пройняті гравюри на теми Ісусових зцілень і притч. Як у виборі сюжетів, так і особливо в їх трактуванні помітне прагнення ілюстраторів відгукнутися на суспільні проблеми свого часу, прокоментувати події, що відбувалися в Україні на їхніх очах.

Виразний євангельський зміст гравюр, виокремлення ілюстрацій як самостійного виду графічного мистецтва, пошук гостросюжетних ситуацій у текстах Святого Письма – усе свідчило на прикладі “Євангелія учительного” про те, що мистецтво книги набагато активніше, ніж раніше, залучалося до поширення Божого Слова.

Оформлення книги в могилянський період (1627–1646) характеризується виробленням ранніх стильових рис українського варіанта бароко. Це було не запозичене із Заходу бароко, як помітно на прикладі ікономалярства, а місцеве – в національному українському варіанті. У ньому ще багато чого лишилося від ренесансу. Перенесення подій з першого століття нашої ери, коли писалися святі Євангелії, Дії святих апостолів, їхні Послання, в обстановку й побут XVII ст. – характерна риса ілюстрацій до “Євангелія учительного”. Майже в кожній гравюрі цієї багатоілюстрованої книги бачимо що-небудь із тогочасного народного побуту – від одягу до речей у хаті, господарського облаштування подвір’я. Але в мистецьких засобах зображення людей та середовища є тяжіння до передачі помірною руху й помірної масивності, до небурхливого виявлення пристрастей та нерізкої контрастності. Простежується дуже обережне застосування барокових засобів на тлі ренесансної гармонійності. Осучаснення змісту євангельських сцен і помірна динамічність форми були початковими рисами українського бароко на стадії його становлення. Українське життя напередодні війни України з Польщею опосередковано, але виразно віддзеркалилося в українській гравюрі 30–40-х років, зумовивши появу актуалізуючих змістових акцентів, а також статико-динамічних, ритмічних, декоративних особливостей форми.

“Євангеліє учительне” – одна з найщедріше ілюстрованих книг Києва Могилянської доби. У ній 51 ілюстрація з 48 гравірованих дощок, тобто три гравюри надруковані повторно. Як і в більшості попередніх книг київського друку, тут є гарно скомпоновані й ретельно виконані декоративні гравюри: заставки, кінцівки, ініціали, а також виліті з металу прикраси. Проте більшість гравюр у “Євангелії учительному” – це сюжетні багатофігурні ілюстрації. За своєю якістю вони можуть бути віднесені до вищих досягнень української книжної ілюстрації першої половини XVII ст.

Це не було канонічне Євангеліє якогось із чотирьох євангелістів. Це був переказ описаних у всіх чотирьох євангелістів подій земного життя Господа Ісуса Христа. Автором цього євангельського переказу, за церковною традицією, вважається константинопольський патріарх Калліст. Це було, по суті, роз’яснення, коментар до Святого Письма; тобто “Євангеліє учительне”. Іншого й точнішого визначення Каллістового тексту важко придумати.



“Невдалий вилов риби”. 1637. Гравюра на дереві. З книги “Євангеліє учительне”. Київ

Перекладене з грецької, “Євангеліє учительне” розповсюджувалося в рукописних примірниках і було добрим джерелом для підготовки священниками церковних проповідей. Безпосереднім попередником київського видання книги був текст цієї книги Калліста, надрукований віленським (у Литві) братським Святодухівським монастирем у 1616 році. У київському перевиданні є, проте, деякі зміни мовного, стилістичного характеру; але найбільша зміна – це краща якість книги, її неповторний ілюстративний ряд.

Причетність до видання цієї книги митрополита Петра Могили безсумнівна. Про це свідчить його передмова до книги, написана у формі звернення до спонсорів видання Федора Проскури-Сущанського і Богдана Стеткевича – високих посадовців Київського воєводства. Окрім звичайних у таких випадках церемоніальних фраз, митрополит підкреслює велике значення коментаря Калліста до святих Євангелій, його повчальний, просвітницький характер. Примітно, що в одній частині накладу книги передмова митрополита адресована Ф. Проскурі-Сущанському, а в другій частині – земському писареві Київського воєводства Б. Стеткевичу. Це дуже цікава деталь, що дає зрозуміти значення персоналізму в суспільних відносинах тієї доби. Також окремо подаються герби обох адресантів та віршовані епіграми-панегірики на ці герби.

Спільними ж для обох частин накладу книги є “Передмова до чительника” та вірш, який написав патріарх Калліст на прославлення автора євангельського переказу.

Для нас найцікавішими в цій книзі є сюжетні ілюстрації. Жодна з них не підписана повним ім'ям чи прізвищем: частина зовсім не підписана, інші мають ініціали В, ВР, КЗ, ТП, ТТ. Отже, маємо п'ять абрєвіатур, за якими, ймовірно, стояли не п'ять, а троє мистців: гравюри В і ВР за стилем і манерою виконання цілком ідентичні, тож це, певно, був один майстер. Очевидно, це той самий В, гравюри якого ми бачили в “Тріюді квітній”. Те саме можна сказати про особу ТП й ТТ. Це згаданий уже Тимофій Петрович. Дві літери Т в частині його абрєвіатурних підписів на гравюрах можна читати як “Тимофій типограф”, бо ж він був не лише гравером, а й друкарем. Щодо КЗ, то це третій майстер, можливо, рисувальник, що заготовляв рисунки, за якими ВР і ТП гравірували дошки. До такого висновку підводить нас аналіз композиції та рисунка, де відчувається один підхід, одна концепція й один почерк. Тут відзначаємо ще дві особливості книги: високий професіоналізм ілюстрацій і одностильність усього зображального ряду.

Ця одностильність зумовлена рядом позитивних зрушень, що відбувалися в українському образотворчому мистецтві тієї доби. Наші мистці XVI ст. виробили, як зазначено в розділі про ікони, своєрідний варіант ренесансного стилю: це був результат їхніх контактів з мистецтвом західноєвропейських країн і впливу українського народного мистецтва на професійне. Проте на зламі XVI і XVII ст. дозріли умови для переходу від ренесансного до барокового стилю. Передусім це були внутрішні умови: гостра полеміка навколо Берестейської унії вимагала не гармонії в мистецтві, яка була основою ренесансу, а контрастів, збурень, напружень і рухів, тобто мови бароко. Культура народів, що мешкали на захід від України, у ту пору запліднювалася новими стильовими засобами. Саме із цієї причини наші мистці почали дедалі частіше використовувати – звичайно, на свій лад – бурхливу мову бароко.

У “Євангелії учительному” Калліста маємо прояви ранніх рис українського бароко. Як і в малярстві цих років, бароко постає ще в єдності з рисами ренесансу. Це була особливість українського мистецтва: на відміну від Заходу, у нас національний варіант бароко не був протиставлений ренесансові, а злучився з ним в дуже оригінальному, можна сказати, дифузному поєднанні. Рух і напруженість дії в ілюстраціях не такі, щоб їх можна було назвати бурхливими; а протиставлення, контрасти не були так помітні, щоб зовсім виключати злагожденість і гармонійність.

Дві ілюстрації про спочатку невдалий, а згодом навдивовиж рясний вилов риби учнями Ісуса Христа на Генісаретському озері, можуть бути прикладом синкретики рис ренесансу й бароко. Вирування води в озері, передане штрихами на обох ілюстраціях, вносить відчуття неспокою й драматичного переживання. Воно підтверджується сумним виглядом Симона-Петра й ще одного рибалки, які витягають з озера порожній невід, не піймавши жодної рибини (на першій гравюрі), і збудженням, цікавістю й радістю рибалок та натовпу на березі з приводу ди-

**Майстер Ілля. Герб митрополита Петра Могилі. 1646. Гравюра на дереві. З книги “Требник”. Київ**



вовижно багатого вилову риби – при чудодійній допомозі Господа Ісуса Христа (на другій гравюрі). І все ж, в обох досить драматичних ситуаціях зображення дії, передача переживань не виходять за рамки гармонійного, тобто ренесансного образу. Напруження значне, але воно не сягає краю; переживання й пристрасті великі, але їм далеко до кипіння. Ця помірність барокового відчуття найкраще підтверджена рівновагою побудови обох гравюр, злагодженістю в них цілого й часткового.

Цікавим є такий момент: один текст, який наводить євангеліст Лука, ілюстратор розділив на два сюжети, мовби протиставляючи невдачу й успіх, сум і радість, людське безсилля і Божу всемогутність. “А коли перестав Він навчати, промовив до Симона: “Попливи на глибінь, і закинь на полов свій невід”. А Симон сказав Йому у відповідь: “Наставнику, – цілу ніч ми працювали, і не вловили нічого, – та за словом Твоїм укину невода”. А зробивши оце, вони безліч риби набрали – і їхній невід почав прориватись. І кивали вони до товаришів, що були в другім човні, щоб прийшли допомгти їм. Ті прийшли та й наповнили обидва човни, – аж стали вони потопати. А як Симон-Петро це побачив, то припав до колін Ісусових, кажучи: “Господи, – вийди від мене, бо я грішна людина!” Бо від полу риби, що зловили вони, обгорнув жах його та й усіх, хто з ним був” (Євангеліє від св. Луки, 5:4–9). Перепад емоційних станів, особливо зворушливої поведінки Симона-Петра, послужив для майстра гравюри доброю підставою на обох зображеннях передати контраст – одну з фундаментальних рис бароко.

Психологічний момент постійно присутній в інших ілюстраціях до “Євангелія учительного”. Прояв почуттів і характерів – нове явище в українському сакральному мистецтві, бо ікона, мініатюра й рання гравюра базувалися на принципі ієратизму, безсторонності персонажів з Біблії чи зі Священного Передання. Водночас гравюра, підпорядкована вимогам стилю, зняла ієратичну непорушність, піднісши переживання людини до рангу важливого об’єкта мистецького відображення. Один із моментів проповіді Ісуса Христа на горі передано на гравюрі “Око – то світильник для тіла”. Вражає неоднозначна реакція присутніх учнів на слова Господа про те, що вони, Його послідовники, є світлом для світу і що око – то світильник для тіла. Власне, зображена на гравюрі подія пов’язана з двома різними місцями Ісусової проповіді: “Ви світло для світу, – сказав Він їм одного разу. – Не може сховатися місто, що стоїть на вершині

**“Дивовижний вилов риби”. 1637. Гравюра на дереві. З книги “Євангеліє учительне”. Київ**



ні гори. І не запалюють світильника, щоб поставити його під посудину, але на свічник, – і світить воно всім у домі. Отак ваше світло нехай світить перед людьми, щоб вони бачили ваші добрі діла та прославляли Отця вашого, що на небі” (Євангеліє від св. Матвія, 5:14–16). А ось друге місце: “Око – то світильник для тіла. Тож як око твоє буде здорове, то й усе тіло твоє буде світле. А коли б твоє око лихе було, то й усе тіло твоє буде темне. Отож, коли світло, що в тобі, є темрява, – то яка ж то велика та темрява!” (Євангеліє від св. Матвія, 6:22–23).

Якщо сюжет про дивовижний вилов риби гравер розділив на дві гравюри, то тут навпаки: два уривки про світло він об’єднав разом. Ліворуч – світильник, який стоїть не під посудиною, а на свічнику. Біля Спасителя стоїть компактний гурт учнів, над ними сяє сонце,

наче символізуючи те, що ці праведники є “світлом для світу”. Тим часом, на першому плані двоє “темних” – один навіть закриває рукою очі: це, мабуть, той, у котрого всередині світло стало темрявою, в якого лихе око, що зробило все його тіло темним.

Справді, поєднання двох сюжетів в одному образі зроблено майстерно, і це засвідчує досягнення мистецтва ілюстрації. Крім того, гравюра представляє в колі людей, що оточили Христа-проповідника, три групи, які по-різному ставляться до притч про світло: учні – то світло для світу (вони радісно, уважно слухають Спасителя); книжники – це світильники під посудиною (вони збентежені, слухають проповідь абияк і пильно дивляться на темних); темні – ті, в яких лихе око, і світло яких є великою темрявою.

Майстерні вияви полісюжетності бачимо в групі гравюр про великі чуда Божі на землі, зокрема: “Христос рятує апостола Петра на воді”, “Зцілення юнака”, “Христос воскрешає Яїрову доньку”, “Чудо примноження хлібів”. Це багатоперсонажні сцени, у яких панують полісюжетність (іноді на одній гравюрі Спаситель з учнями представлений двічі у двох сценах), потужний рух груп людей, контрастні прояви людських почуттів. Ілюстрації вражають розмаїттям композиції, багатством просторових рішень (зокрема змалюванням далечіні), пейзажами (кращими, коли зображається місто, і дещо наївними та спрощеними, коли зображається природа).

Гравери користувалися в основному контурними штрихами, без особливих намагань робити світлотіньові переходи. Їм набагато краще вдавалося передати хвилі на воді, ніж звивисту поверхню землі, дерева, кущі й траву. Вони були майстерніші при зображенні архітектури будівель і човнів на озері, порівняно з суходолом чи високими горами.

Але найбільше зворушують глядача постаті людей. Саме зображення людини є показником майстерності в усіх видах образотворчого мистецтва. Безперечно, ілюстратори “Євангелія учительного” непогано знали біблійну іконографію. На невеликому просторі гравюри вони не тільки навчилися передавати індивідуальні риси персонажів, але і їхні емоційні стани. Вони чітко, ясно, підкреслено виділяли образ Спасителя. Він, єдиний з хрещатим німбом довкола голови, скрізь має однакову зовнішність, одяг і скрізь спокійний та врівноважений. Його учні, особливо збуджений, палкий апостол Петро, – усі в русі. Але, перебуваючи в різних ситуаціях і зазнаючи різних переживань, Петро й інші апостоли мають однакову зовнішність і тому легко впізнаються глядачем.

Особливу групу ілюстрацій становлять в “Євангелії учительному” Ісусові притчі. Своєю оповідністю та повчальністю, життєвістю й моральними висновками вони добре надавалися для зображення; і наші гравери, цілком певно, скористалися цими перевагами. Ідеться передусім про такі притчі: про багатія і вбогого Лазаря, про багатія і смерть, про злих винарів, про милосердного самарянина, про багатьох покликаних, про сіяча. Мабуть, жоден інший засіб не може так виразно донести до читача і глядача ідею художнього твору, як порівняння. Спаситель розумів, що його система моралі, зовсім нова в тодішньому напівдикому світі, не буде сприйнята

“Ісус Христос рятує апостола Петра на воді”. 1637. Гравюра на дереві. З книги “Євангеліє учительне”. Київ





“Чудо помноження хлібів”. 1637. Гравюра на дереві. З книги “Євангеліє учительне”. Київ

тецькі образи й інтерпретувати упродовж віків аж до Його Другого приходу на Землю. Це дуже добре розумів київський митрополит Петро Могила – ініціатор видання й ілюстрування “Євангелія учительного” 1637 року. Мова згаданих притч підходить до умов України першої половини XVII ст. До будь-якої притчі можна було знайти аналог в тогочасному житті. В умовах бурхливої полеміки в українському суспільстві ці ясні оповідання, що їх сімнадцять століть перед тим розповідав у різних ситуаціях Ісус Христос, виховували в людей євангельське мислення, закликали зрєктися шляхів неправди і стати на рятівні шляхи Богопошанування й братолюбства.

Більше того, притчі віддзеркалювали деякі найголовніші моменти християнської доктрини спасіння і показували через мову порівнянь суть Божого плану щодо перевиховання зіпсованого гріхом людства. Наприклад, притча про багатія і вбогого Лазаря однозначно стверджувала догмат про існування раю і пекла. Притча про багатія і смерть застерігала людей від того, щоб вони не ставили матеріальні цінності вище духовних. Притча про злих винарів сконцентровано й образно віддзеркалювала історію Богообраного єврейського народу та поширення благодаті на всі інші народи Землі. Продовженням цієї думки була притча про милосердного самарянина: моральні засади невибраного чужинця виявилися кращими, ніж у вибраних. Притчі про багатьох покликаних і мале число вибраних та про сіяча з’ясовують деякі положення проблеми спасіння. Ці дві притчі акцентують увагу на тому, що спасається так мало людей не тому, що того бажає Бог, а тому, що самих людей їхня гріховна природа не допускає навіть “на поріг” спасіння.

В ілюстраціях до згаданих притч перед глядачем проходять десятки персонажів. Глядач XVII ст., як і сучасний глядач, не може не відзначити того, як київські гравери точно йдуть за Божим Словом. Вияскравлюючи в кожному конкретному випадку головну думку притчі, мистці стараються не пропустити й деталей. Деталі не завжди “працюють” на ідею, але вони необхідні, бо роблять зображення цікавим, прив’язаним до конкретної ситуації, до побуту. Ясно, що в докїллі, яке гравери намагалися передати якнайкраще, важко побачити точну обстановку сімнадцятивікової давнини: найімовірніше, це костюми, головні убори, архїтектура будівель, інтер’єри

до кінця, якщо її підносити у вигляді абстрактно сформульованих догматів. Навіть найближчі учні часом не розуміли Його, – а що вже говорити про посполитий люд, який хотів зрозуміти, але не міг: що за науку проповідує цей Месія? Тому серцезнавець Господь вибрав відповідну для них метафоричну образність – притчу.

Хоча прошуміли над світом віки, змінився спосіб звєщення численних поколінь, блага звістка поширилася у світі, а притчі Господні й сьогодні зрозумілі людям усіх рас і націй на всіх континентах. Адже скрізь є багаті та вбогі, усі не хочуть смерті, повсюдно сіють у землю зерно і навіть у краях вічної мерзлоти знають, що таке виноград.

Отож, Ісус Христос добирав свої притчі з геніальною передбачливістю, з розрахунком, що їх будуть читати, слухати, передавати через мистецтво,



приміщень ближчі до XVI–XVII ст., ніж до I ст. Взяти хоча б побудову клуні з дерева, перелопачування зерна, скиртування соломи, зображені в ілюстрації до притчі про багатія і смерть. Хіба це не типова господарська сцена старожитньої України? Та й зовнішній вигляд пузатого і добре вбраного багатія-пана, позаду якого змальовано фольклорний образ кістяка-смерті з косою, цілком пов'язується з місцевими обставинами.

Отож, чітку актуалізацію Спасителевих притч в ілюстративній графіці не можна вважати випадковістю: це продуманий, виважений художній засіб.

Виразну програмність і цілеспрямованість серії гравюр до “Євангелія учительного” вбачаємо і в ретельному доборі текстів, які підлягали ілюструванню. Розповіді усіх чотирьох євангелістів такі зображальні й очевидні, що кожний розділ можна було проілюструвати не однією і не двома гравюрами. Картини й ситуації весь час змінюються; тексти створюють своєрідний зоровий ряд, тобто надзвичайно вдячний матеріал для зображень. Тому, якби добір сюжетів робила людина, яка не дуже добре розумілася на богослов'ї, в ілюстраціях нам би траплялися менш важливі епізоди. Але в даному випадку добір сюжетів зроблено дуже ретельно і професійно – як з мистецького, так і з богословського погляду.

Це видно хоча б у виразній христологічній тематиці ілюстрацій. Ідеться про те, що на кожній гравюрі присутній Господь Ісус Христос. Більше того, Він є головною дійовою особою, завжди на видному місці, й увага інших персонажів концентрується на Ньому. Це дуже добре видно на гравюрі “Христос і митник Закхей” (епізод описаний в Євангелії від св. Луки, 19:2–10). Малий на зріст начальник митників Закхей заліз на дерево, щоб краще побачити й почути Христа. Сама його професія глибоко грішна (митників і тоді прозивали “шкуродерами”), але те, що він не з допитливості поліз на дерево, а з віри, що йому конче необхідно побачити Месію-Господа, – виправдало його в очах Божих, а потім Ісус завітав до будинку цього всіма зневаженого чоловіка. Яка ж чудова, виразна сцена під деревом відображена мистцем! Як здивував Господь усіх присутніх Своєю увагою до Закхея!

Так само в “Зцілені кровоточивої” (епізод з Євангелія від св. Луки, 8:43–48) постане Господа – в центрі композиції. Він переданий в різкому, але граційному повороті, до хворої жінки, яка торкається краю Його одягу, щоб зцілитися від своєї затьяжної недуги. Тут, як і в інших сценах, увага Спасителя до нещасної жінки викликає здивовані, а в деякого й обурливі, вирази облич, що доповнюється відповідними жестами. Публіка не розуміє слів і дій Месії; вона очікувала чогось зовсім іншого.

Прекрасно, майже як на іконі, зображено Ісуса Христа на гравюрі “Притча про таланти” (Євангеліє від св. Матвія, 25:15–28). Спаситель тут опиняється між персонажами, про яких Він розповідав учням у знаменитій притчі. Праворуч від Нього – двоє осіб, що одержали відповідно п'ять і два таланти. З їхньої поведінки видно, що вони задоволені й щасливі: вони певні, що подвоять свій скарб і з надлишком повернуть своєму Панові. А ліворуч від постаті Господа – скупий хитрун, який вже взяв

“Притча про багатія і смерть”. 1637. Гравюра на дереві. З книги “Євангеліє учительне”. Київ



сапу, щоб закопати отриманий від Пана один-єдиний талант. Ісус Христос – у центрі між ними; Він – майстерний оповідач, жести Його рук виразні, вся Його постать у русі, Він мовби розмовляє не тільки з учнями, а й з усім світом.

Гравери запитали, що в численних переходах дорогами Палестини Господь ішов попереду учнів-апостолів і натовпу, який Його супроводжував. Вони склали композиції так, щоб підкреслити Його першість, Його роль як земного й небесного Пастиря. Він мало чим відрізняється від учнів зовні – такого ж зросту, так само вбраний; але Він скрізь помітний, бо часто виступає на першому плані, як, наприклад, на гравюрі “Дерево, що доброго плоду не родить, зрубається” (Євангеліє від св. Матвія, 7:15–20).

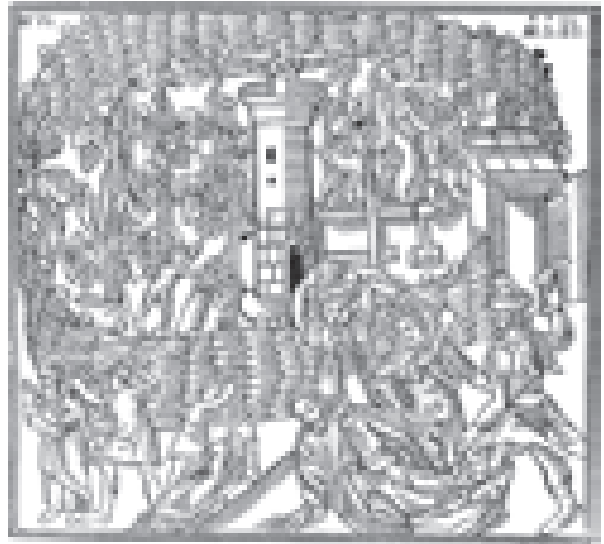
Це той епізод, коли Господь розповідав про фальшивих пророків. Як завжди в таких випадках, тут є буквальна прив’язка до тексту: зрубане при дорозі дерево, під яким сидить левчук. На другому плані росте дерево добре, що родить плоди. Проте не ця буквальна ілюстративність вабить зір, а чудова психологізована сцена розмови Ісуса з присутніми. Звісно, порівнявши фальшивих пророків зі зрубаним деревом, Він здивував людей; в усій їхній поведінці відчувається збудження та здивування. А одна особа так вражена почутим (адже скритиковано найбільших народних авторитетів – пророків!), що аж присіла, сплеснувши руками. Тож начебто незначні життєві спостереження, введені в ілюстрації, посилюють емоційне сприйняття головної дійової особи серії – Господа Ісуса Христа.

Євангельська ілюстративна серія 1637 року стала помітним явищем в історії української друкованої книги XVII ст., а в певному сенсі й в усьому українському образотворчому мистецтві цієї динамічної доленосної доби. Усі попередні ілюстративні серії були менші за обсягом, дещо розпорошені в тематичному, жанровому та стильовому відношеннях. А в “Євангелії учительному” бачимо цілісність в усьому: в єдиному задумі, сюжетній послідовності, яскраво вираженій христологічності змісту гравюр, стильовій зорієнтованості як на ренесансні, так і на барокові засоби виразності. У цій книзі вперше помітна програмність оформлення, і як наслідок – повноцінна ілюстрація, її найтісніший зв’язок із текстом.

Надалі виробники української ілюстрованої друкованої книги переважно орієнтувалися на ранні друки могилянської доби – “Тріодь пісню”, “Тріодь квітну”, “Євангеліє учительне”. Вони орієнтувалися не в розумінні буквального наслідування, а в принципових питаннях програмування змісту, стилю. Ось два альтернативні приклади. Наступного року після видання “Євангелія учительного”, 1638 року, друкарня Києво-Печерської лаври тиражує дві оригінальні книги місцевих авторів: “Парергон святих чуд пречистої Богородиці в Куп’ятицькому монастирі” Іларіона Денисовича та “Тератургіума, або чуда, які відбувалися в самім святочудотворнім монастирі Печерськім Київськім” Атанасія Кальнофойського. Чому ці видання можна вважати альтернативними стосовно обох Тріодей та “Євангелія учительного”? По-перше, це були не перекладені, а оригінальні твори, написані на актуальні богословські та історично-церковні теми. По-друге, вони адресувалися не так українському читачеві, як польському (і польськомовному) з пропагандистською метою: переконати деяке зарозуміле панство у непроминаючій високій духовності українських святинь. По-третє, без огляду на велику різницю в обсязі книг (в “Парергоні” 52 сторінки, в “Тератургіумі” 322 сторінки), обидві вони мають дуже обмежене число ілюстрацій. Але, поза всіма цими відмінностями, графіка видань є програмною – зав’язаною на тексті й зумовленою ним. Крім того, гравюри в них виконано професійно: не виключено, що представниками тієї ж “трійки” граверів, які оформлювали “Євангеліє учительне”.

І. Денисович прославляє у віршах та прозових екскурсах одну з найвідоміших українських богородичних чудотворних ікон (міститься в храмі Куп’ятицького монастиря), а також друкує вірші “на погреб” великих людей, які поховані в підмурках храму. Природно, що на гравюрі “Радуйся, обрадувана Маріє!” в самому центрі

бачимо мініатюрно, але дуже майстерно вигравіруваний образ Богородиці на повен зріст із Божественним Дитятком на руках. Постаць Святої Діви вкомпонувана в хрест, на трьох раменах якого – лики святих апостолів, а сам хрест підносять до Неба чотири крилаті херувими з таблицями, на яких написано слова з акафіста Богородиці: “Радуйся, обрадувана Маріє! Господь з тобою!” Отже, ілюстрація найточніше пов’язана з цим текстом: справді, з Марією – Господь; хоча Він маленький і на її руках, але Він таки з нею! Усю композицію взято в гарний декоративний картуш у стилі бароко – і це свідчить про те, як швидко утверджувався новий на той час стиль в українській гравюрі.



**“Притча про злих винарів”. 1637. Гравюра на дереві. З книги “Євангеліє учительне”. Київ**

Атанасій Кальнофойський, учений печерський чернець і талановитий історик Києво-Печерської лаври, намагався своїм твором “Тератургіма” довести очернителям українського православ’я, що вони даремно “гнуть кирпичу”, бо лавра й інші святині України – такі ж великі носії Божої благодаті, як святині Польщі чи будь-якої католицької країни Заходу. Він детально описує лаврські підземелля і святих, мощі яких там лежать, а також дивовижні духовні подвиги, які вони силою Святого Духа звершили.

Крім гравірованих герба й родовідного дерева князів Четвертинських (Ілько Святополк-Четвертинський, нащадок князя Святополка Ізяславовича, був меценатом видання “Тератургіма”), у книзі є великоформатний план київських печер та Успенський собор у лаврі з великою й малою дзвіницями. Вважається, що автором гравюру був один із когорти лаврських мистців, що підписувався ініціалами ЛМ та ЛТ (Леонтій Монах, Леонтій Типограф). Якщо деякі інші українські гравери цієї доби вряди-годи користувалися як взірцями західними гравюрами, рисунками й картинами, то гравер-монах Леонтій був майстром оригінальним, мав свій погляд на речі й вочевидь користувався натурними рисунками для своїх гравюр. Він також мав неабияку творчу фантазію, що помітно з його робіт.

Так, план київських печер сполучає в собі прикмети топографічної карти – зображення пейзажу з нижньої та верхньої перспективи. Відповідно до цієї оригінальної “еклектики жанрів” застосовано три принципи перспективи. Глядач ніби дивиться на лавру від Дніпра, потім – з висоти пташиного польоту, і далі – ще з вищого місця, аж із-за хмар. Проте це не позбавляє зображення цілісності, бо навіть з усіма цими умовами маємо дуже цінний документальний вигляд старого Києва. Тут неначе присутні як реалістичне спостереження, так і духовне споглядання святого міста. Даремно вважають, що гравер Леонтій не вмів дати собі ради з якимось одним (пейзажним або картографічним) поглядом на територію лаври, і тому нібито змішав різні перспективи. Ні, очевидно, він зробив це цілком свідомо, репрезентуючи своє духовне бачення рідного й дорогого йому монастиря.

Вигляд Успенського собору з двома дзвіницями простіший і, з мистецького погляду, вигравіруваний елементарно. Проте це не знижує великої документальної цінності гравюри, бо вона – єдине зображення, на якому можна побачити славетний собор до його перебудови в другій половині XVII ст., а також вигляд дерев’яних дзвіниць біля нього.



**“Притча про сіяча”. 1637. Гравюра на дереві. З книги “Євангеліє учительне”. Київ**

Отже, 30-ті роки XVII ст. знаменують появу якісно нової книги і графіки. Слово й образ піднесли на новий щабель розвитку. Рух уперед помітний по всіх векторах. Успіхи нової євангелізації суспільства очевидні; вони вийшли за межі чисто церковної діяльності й богослужбової практики, охопивши ширше коло громадських царин – освітню, культурну, мистецьку. Оскільки в Україні не було проявів теократії й цезаропапізму, то поширення релігійності на деякі традиційно світські сфери життя й побуту, фактично, означало поліпшення моралі, зміцнення родини, піднесення національної свідомості, пошанування прав людини на засадах гуманістичних цінностей. Ось чому деякі іноземці, зокрема Павло Алеппський, так захоплювалися в цей час релігійністю,

набожністю, високою освіченістю і моральністю українців. Зрештою, утвердження стилю бароко, який відповідав охопленому полемічними пристрастями українському суспільству, теж сприяло новим тенденціям в українській культурі.

Подальший розвиток стилю українського бароко у гравюрі пов'язаний із творчістю майстра Ілля, запрошеного митрополитом Петром Могилою зі Львова наприкінці 30-х або на початку 40-х років XVII ст. Митрополит узяв Ілля до себе для ілюстрування своїх основних видань: “Великого Требника”, Біблії та “Києво-Печерського патерика”.

На цей час Ілля уже мав ім'я як мистець, який ілюстрував книжки, що вийшли у світ в друкарнях Яссів та Львова<sup>16</sup>. Митрополит був знайомий з майстром Іллею ще до того, як запросив його до Києва. Було враховано ту обставину, що українська гравюра, якою вона складалася в Києві на основі поєднання ренесансного й барокового стилів, відповідала уподобанням і творчій манері гравера Іллі. Митрополит отримав такого майстра, який міг продовжити й розвинути стильовий синтез, що його Петро Могила сам любив і плекав.

Ілля був монахом і в підписах під гравюрами ставив тільки своє ім'я за давньоукраїнським правописом: Илія. Часом він додавав до імені літеру “А”. Сумнівно, щоб це була початкова літера його прізвища. Біографія цього цікавого й працюючого гравера, автора понад 500 творів, не досліджена в деталях, хоч історики давнини подають великі переліки його гравюр у книгах, а також окремих його гравюр – естампів<sup>17</sup>. Ймовірно, літера “А” біля його імені означала “анагностес”, тобто “не агностик”, “читець”, як, зазвичай, грецькою мовою називали монахів, які на церковних службах читали священні книги.

Перебравшись до Києва, Ілля був поінформований про плани митрополита Петра стосовно видання “Великого Требника”, “Києво-Печерського патерика” і Біблії – великих за змістом і обсягом книг, які йому довірили проілюструвати. Першим на черзі був “Великий Требник”, для якого Ілля вигравірував титульну сторінку, фронтиспіс (тобто ілюстрацію на початку книги, розміщену ліворуч від заголовка), заставки й кінцівки (декоративні гравюри, з яких розпочинається або якими закінчується той чи інший розділ книги), внутрішньо-текстові багатофігурні ілюстрації. Стильова єдність елементів оформлення цієї великої книги свідчить про те, що в особі гравера Іллі лаврська друкарня отримала мистця нового типу: не просто ілюстратора тексту,

а майстра-оформлювача цілої книги. Київські ілюстровані видання 20–30-х років XVII ст. відзначалися доброю якістю друку, продуманим розміщенням гравюр, гарними палітурками. Проте їм бракувало стилістичної єдності різних частин оформлення. Книги оформляли різні мистці. Навіть в одній книзі різні роботи виконували різні люди. Ілля зробив “Великий Требник” сам, оформивши книгу як твір мистецтва. Орнаментальні та фігурні гравюри узгоджені з композицією сторінок і розворотів, зі шрифтом тексту. Густина ліній та штрихів відповідає просвітам між літерами й рядками. Гравюри, рівномірно розміщені по книзі, становлять у тексті своєрідні межі, аби читач міг на мить відірватися від читання, а його очі могли спочити під час розглядання зображень. Досі так звані вхідні гравюри книг (титули й фронтисписи) вирішувалися в Україні як арки – наче входи до величного палацу знання. У цьому був сенс, бо книга розглядалася як храм духовності. Ілля, напевно, поділяв такий погляд на книгу. Це погляд людини, яка знала і шанувала стиль ренесансу. Проте для “Великого Требника” він вигравірував титул і фронтиспис у вигляді дерева життя. Саме як дерево життя розумів Божі тайни і різні освячення християнського життя укладач “Великого Требника” Петро Могила. Отже, в такому дусі потрактував їх ілюстратор Великого Требника. Якщо в українському народному мистецтві дерево життя – це символ, то в Іллі воно набуває конкретнішого значення: голгофського хреста, який розквітнув життєдайними плодами – сімома Святими Тайнами. З дерев’яного хреста, на якому розп’ято Спасителя, виростають гілки з листям і квітами різних дерев та рослин: лавра, аканта, пальми, винограду, волошок, ромашок, лілей. Ці рослини репрезентують земне життя, символізуючи водночас сім Святих Тайн. Самі ж Святі Тайни зображені в шести кругах, що схожі на соняшники. У сьомому крузі, що має вигляд сонця з голубом посередині, символічно представлено Тайну Святого Хрещення. Отже, одна гравюра сконцентровано розкриває зміст “Великого Требника”, образно віддзеркалює головну думку Петра Могили – про потаємність і незбагненність священних дій, що ними характеризується земне життя людини та її взаємини з Богом.

Внутрішньотекстові ілюстрації Іллі до “Великого Требника” покликані ствердити цінність православних християнських обрядів. Основні стильові засоби раннього українського бароко, ще пов’язаного з ренесансом, мистець використав для того, щоб підкреслити урочистість зображуваних церемоній, що супроводжують Святі Тайни, – хрестин, вінчання, рукоположення священника і єпископа, причастя, сповіді, миро- й оливопомазання. У зображенні обрядів чітко проступає їх місцевий український характер, наприклад, у зображенні дії предметів довкілля, одягу, поведінки людей. Особливо цікаві групові зображення, бо натовп в Іллі – це жива, рухлива група з окресленими індивідуальними рисами окремих людей.

В “Освяченні води”, наприклад, помітні два композиційно-змістові центри. Частина людей підходить до діжки зі святою водою. Вся їхня увага звернена до води. Друга частина оглядається назад, де

Майстер Ілля. “Успенський собор Києво-Печерської лаври”. 1661. З книги “Патерик Печерський”. Київ



в кінці черги стоїть жінка з Немовлям, у якій люди неначе впізнають Діву Марію з малим Ісусом. Отже, Ілля умів створити ситуацію для збудження і схвилювання значної маси людей. Тут, як і в інших гравюрах, персонажі дуже рухливі: вони жестикулюють, дивуються з чогось, жваво на все реагують. Як усе це було несхоже на ще зовсім недавні трактування людей на гравюрах як однорідної, щільної та мовчазної маси! Бароккові засоби, контрасти руху й спокою відбивали ті збурення, які вирували в суспільстві перед початком війни з Польщею. Мистецтво, внаслідок його тодішньої специфіки, не відображало гострих політичних і суспільних подій прямо; але мистці опосередковано, користуючись мовою притчі й алегорії, віддзеркалювали суспільні настрої, народні рухи. Цю мову притчі, алегорії, метафори опанував також Ілля.

Порядок здійснення трьох великих книжкових проектів Петра Могили відповідав його задумові нової, більш поглибленої євангелізації суспільства. Спочатку – “Великий Требник”, покликаний утвердити всесвітній характер і красу православного обряду з численними місцевими українськими елементами. Потім “Києво-Печерський патерик”, покликаний підкреслити давність, сталість і Богонатхненність українського християнського (зокрема монашого) подвижництва. Нарешті Біблія – Святе Письмо, Божественна Конституція, покликана підтвердити відповідність нашого обряду і нашої історії усім вимогам Закону Божого.

На жаль, з об’єктивних причин план здійснення проектів порушився. Лише “Великий Требник” вийшов своєчасно і відповідав задумові. “Києво-Печерський патерик”, як відомо, з’явився набагато пізніше, а Біблія не була надрукована зовсім. Проте ілюстрації – цей “лакмусовий папір” Могилянського плану – переконливо вказують на його логічну виваженість. Починаючи з обох Тріодей і “Євангелія учительного”, бачимо в серіях ілюстрацій перспективу видання ілюстрованої Біблії. Численні христологічні гравюри в цих книгах, очевидно, планувалося повторно надрукувати в книгах Нового Заповіту, якби проект видання Біблії вдався.

Але цікаво, що гравюри на суто біблійні теми є і у “Великому Требнику”, тобто в цілковито обрядовій книзі! Наявність у “Великому Требнику” ілюстрацій до різних церковних церемоній, як наприклад, “Освячення води”, – цілком закономірна. Але біблійні сюжети – чи вони були конче необхідні в обрядовій книзі? Можливо, верстальники “Великого Требника” навмання взяли давніші гравіровані дошки для цього видання? Ні, під гравюрами “Три ангели в гостях в Авраама й Сарри (Старозаповітна Трійця)”, “Господь виганяє демонів з біснுவатого” та іншими стоять підписи Іллі. Отже, він вигравірував ці твори спеціально для “Великого Требника” з можливим наміром: повторно надрукувати їх у майбутній Біблії. Отже, чи при створенні численних ілюстрацій на біблійні теми до різних книжок 30–40-х років не ставилося за мету заздалегідь підготувати досталь ілюстративного матеріалу для майбутньої Біблії?

На позитивну відповідь на це запитання наштовхує стильова подібність гравюр Іллі у “Великому Требнику” до гравюр В, КЗ і ТП в “Євангелії учительному” 1637 року. Як Ілля, так і ці майстри-монограмісти вже відходять від ренесансного стилю і переключаються на стиль бароко. Щоправда, за манерами творчості вони різнилися між собою. Але Ілля старався наблизитися до них і за манерою. Для чого? Очевидно, що для того, аби в майбутній Біблії його гравюри і гравюри його попередників суттєво не відрізнялися одні від одних.

Наприклад, розглянемо “Три ангели в гостях у Авраама й Сарри (Старозаповітна Трійця)”. Сюжет запозичено з першої біблійної книги Буття; його зміст і символіку знає кожний (Буття, 18:1–15). Є ікона на цей сюжет. Але Ілля вирішує сцену не по-іконному, а в ілюстративному ключі. Так робили і попередники Іллі – не йшли за іконами буквально, а зверталися до тексту Біблії, створюючи власні композиції. Формат гравюри такий самий, як у гравюрах з “Євангелія учительного”. Усі персонажі в русі, вони збуджені,

схвильовані, а стареньке подружжя Авраам і Сарра – надзвичайно схвильовані та глибоко вражені. Типова сцена в стилі бароко і в типових барокових формальних ознаках.

Ще одна гравюра “Господь виганяє демонів з біснуватого”. Епізод описаний в Євангелії від св. Матвія (8:28–34), Євангелії від св. Марка (5:1–20) і в Євангелії від св. Луки (8:26–39). Наявність ілюстрації Іллі на цей сюжет у “Великому Требнику”, на перший погляд, не зовсім вмотивована. Хоча, можливо, існує зв’язок в тому плані, що священнослужителі мали спеціальні молитви й служби для допомоги хворим на епілепсію і лікували їх за прикладом Спасителя, що описано в трьох Євангеліях. Утім, гравюра мовби взята із серії в “Євангелії учительному” з тих ілюстрацій, де Господь зображений як цілитель хворих та нещасних. Тільки підпис Іллі вказує на те, що це нова гравюра, дуже подібна за стилем до творів його попередників.

Тепер подивимося на композицію цієї гравюри. Тут постать Спасителя – в центрі уваги. Люди, які Його супроводжували, розділені на два табори: на учнів, які Його підтримували й обожнювали, і на недоброзичливців, які постійно Його в чомусь підозрювали й критикували. Тут цей розподіл показаний не тільки на рівні психологічного сприйняття різними групами людей чуда вигнання демонів, а й самою композицією: натовп виразно поділений на “правих” і “лівих”, на два табори. А в центрі – з нещасного хворого, якого тримають за руки й ноги двоє присутніх, вилітають чорні демони, прямуючи до стада свиней, щоб разом з ними знайти свій кінець на дні моря. Так само, як на гравюрах з “Євангелія учительного”, обрій розгорнуто в далечінь, і його найдальшу лінію піднято дуже високо, аж під горішній образ гравюри. Цей простір заповнений пейзажем, посередині видніються будівлі поселення.

Належність “Великого Требника” до кола книг, в оформленні яких більше бароко, ніж ренесансу, підтверджують наявні в ньому декоративні заставки й кінцівки. Цікаво, що в барокові картуші інколи введені сюжетні композиції, наприклад, у “Тайні святого хрещення”. Тут аж чотири картуші: горішній у вигляді тканини-пелени з написом назви цього священнодійства, і три нижні – зі сценами хрещення Господнього в Йордані, хрещення ефіопа і хрещення немовляти. Оформлення картушів пишне й вибагливе, але не перенасичене декоративними елементами. Тут майже повний комплекс прикрас, які використовували майстри стилю бароко: спіралеподібні волоти, стебла й листки аканта, букети, фрукти і, звичайно, голови ангелочків з крильцями. На гравюрі є дата виконання: 1641 рік, коли ще “Великий Требник” тільки писали; до його друкування було ще п’ять років, а вже тоді митрополит Петро велів граверам починати роботу над ілюстраціями. На гравюрі не виявлено ні підпису автора, ні монограми, але за манерою виконання ця чудова мініатюрна заставка може бути приписана як Іллі, так і монограмістові ЛТ, яким, напевне, був чернець Леонтій-типограф.

Друга графічна мініатюрка-кінцівка “Херувим” гравірована Іллею, бо має його підпис. За форматом вона нагадує рівнобедрений трикутник, одна з вершин якого спрямована вниз. Техніка дещо простіша, ніж на попередній гравюрі, прикрас також менше. Лик Божого посланця херувима фланкується двома гілками винограду з розлогими листками і гроном ягід. Нижче херувима бачимо хрещатий картуш із голівкою іншого ангелочка, а по боках картуша – спіралі двох волот та інші прикраси.

Декоративна вишуканість заставок, кінцівок, ініціалів в українській книзі – не новина, а традиція, яка сягає ранніх рукописних книг, починаючи від Остромирового євангелія й “Ізборника Святослава”. Навіть у тяжкі для України й української культури періоди наші книги, рукописні й друковані, оформлювали дуже добре, на високому професійному рівні. Цікаво, що широке введення ілюстративної гравюри в друковану книгу в XVII ст. зовсім не потіснило декоративних орнаментальних елементів в оформленні книги.

Зокрема, гравер Ілля, постать якого митрополит Петро Могила поставив у центр для графічного оформлення трьох найбільших своїх книжкових проєктів, однаково любив гравірувати і сюжетні, і декоративні твори. Більше того, прикраса, декор у



**Майстер Ілля. “Три ангели в гостях в Авраама і Сарі”. 1646. Гравюра на дереві. З книги “Требник”. Київ**

протягом усієї історії добре відомі. Але мир не може бути без справедливості. Гріх штовхав обидві сторони до зіткнення.

В українській книжковій графіці Могилянської доби, в її виключно, здавалося б, євангельській, біблійній тематиці міститься код: дозрівання драми життя, неминучість конфлікту, двоюмою добра зі злом. Рідко яка гравюра релігійного змісту не має перепадів позитивного й негативного. Хоча йшлося про ледве осяжні в часі події й далекі в просторі місця, однак для мудрих і знаючих людей все це нагадувало сучасність. Свідомість, вихована на засадах історичного мислення, уміла актуалізувати

**Майстер Ілля. “Перехід через Червоне море”. 1646–1649. Гравюра на дереві. З ілюстрацій до невиданої Біблії. Київ**



нього майже невіддільні від сюжетних зображень.

Такою різнобічною й багатообіцяльною була праця головного ілюстратора книг, які задумав підготувати й видати в Києво-Печерській Лаврі митрополит Петро. Як зміст книг, так і гравюри для них працювали на центральну ідею, якою жила Київська митрополія, – ідею євангельської правди. Дивна річ, що чим більше загострювалися міждержавні й міжцерковні відносини Гетьманщини й Польського Королівства, тим з більшою наполегливістю митрополит плекав і просував у народні верстви євангельську ідею злагоди, добра, миру. Не можна сказати, що наше суспільство не було готове тоді до сприйняття цієї ідеї чи не хотіло скористатися її плодами. Миролюбність, неагресивність українців

далеке й давнє, робити з них цілком реальні висновки.

“Виб’ю з лядської неволі увесь руський народ! Перше я за свою власну кривду воював, тепер буду воювати за нашу православну віру”<sup>18</sup>. Ці слова гетьмана Б. Хмельницького характеризували настрої українського народу в той час, коли Ілля готував гравюри для ілюстрування Великого Требника. Особисті кривди людей, родин, регіонів переростали в загальний настрої народу. Ідея толерантних відносин Православної й Католицької Церков для утвердження євангельської єдності духу в спільноті миру не узгоджувалася з тими діями, які дозволяли собі стосовно українського народу польські панівні кола під прикриттям цієї ідеї. Війна за “вибивання з неволі” вимальовувалася як крайній,





**Майстер Ілля. “Потоплення фараонового війська”. 1646–1649. Гравюра на дереві. З ілюстрацій до невиданої Біблії. Київ**

**Майстер Ілля. “Перепелиці та манна”. 1646–1649. Гравюра на дереві. З ілюстрацій до невиданої Біблії. Київ**

але необхідний крок у стосунках України з Польщею. Петро Могила уклав Великий Требник, щоб показати українцям, полякам і всьому світові красу християнських обрядів українського народу, довести опонентам православ'я, що віра, яка виробила таку обрядовість, засновану на Святих Тайнах, не може бути скасована волею окремої людини чи й багатьох людей.

Але схоже було на те, що “Великий Требник” не встигав за подіями, які розгорталися несподівано й бурхливо. Надходила пора, коли апелювання до християнської совісті й посилання на Заповіді Божі переставали сприйматися під дією загального засліплення й нагнітання мілітаристських настроїв. “Хто має вухо, хай чує, що Дух промовляє Церквам: переможцеві дам їсти від дерева життя, яке в раю Божім” (Об’явлення св. Іоанна Богослова 2:7). На жаль, у той час вуха багатьох оглухли до Божих обітниць, а на очі налягла духовна полуда. Два християнські слов’янські народи, польський та український, невпинно скочувалися до побоїщ, у той час як суперечки можна було ще вирішити шляхом домовленостей і доброї волі.

До останнього не втрачали надії лише такі люди, як Петро Могила. Коли на Віслі й на Дніпрі гострили шаблі, у друкарні Києво-Печерської лаври друкарський верстат відмірював сторінку за сторінкою наклад “Великого Требника”. Тяжка недуга в ті дні скувала тіло митрополита. Але духом він був бадьорий. Уже хворий, переглядав сторінки книги, перш ніж вони тиражувалися і зшивалися. Перед відходом у вічність, вночі з 31 грудня 1646 року на 1 січня 1647 року, він ще потримав у руках, перегорнув, перечитав зшитий і опалітурений примірник “Великого Требника”. Глибока віра і вдячність заронилися в серці Петра: Бог дав сили завершити працю усього життя і благословити її на служіння Церкві.

За час ілюстрування “Великого Требника” гравер Ілля зблизився з митрополитом Петром Могилою, став одним із його довірених працівників. Ілля переконався, що духовне життя й опіка над Церквою були в митрополита на першому місці. Але пильну увагу митрополит приділяв також питанням культури. Створювалося враження, що митрополит був аж занадто вимогливим і втручався навіть у дрібні справи. Іллю вразило те, що владика особисто керував складанням плану розмалювання стін Спаської церкви на Берестові, що містилася поруч із Києво-Печерською лаврою; а коли настінне малярство виконувалося, то щодня приходив дивитися, як артіль, керована греком, ченцем з Афону, справляється з роботою. Досить часто він радив ви-



**Майстер Ілля. “Розвідка обіцяного краю”. 1646–1649.  
Гравюра на дереві. З ілюстрацій до невиданої Біблії.  
Київ**

правити ту чи іншу деталь або й перемалювати цілу фреску, посилити інтенсивність кольорів чи виразніше окреслити форму.

З такою самою увагою поставився Петро Могила до праці Іллі. Оглядав кожну ілюстрацію до “Великого Требника”, говорив, що треба випустити, а що додати. Він сам вибирав ті місця з Біблії, що, на його думку, мали бути проілюстровані. З попереднього досвіду Ілля знав, що духовні особи, єпископи, коли йшлося про покровительство мистцям, обмежувалися тільки благословенням на працю. Ілля вперше зустрівся з духівником високого рангу, який і благословляв, і перевіряв кожний етап творчості. І сталося диво: замість спротиву (адже ніхто з мистців не буває в захопленні, коли його постійно виправляють, дають вказівки), малярі, гравери, архітектори шанували вимогливого, часом прискіплого Петра Могилу.

Його втручання були компетентними, відбивали мистецький смак і знання. Спосіб втручання в мистецькі справи був хоч і владним, проте дружнім. Люди забували, що перед ними митрополит. Він радився, перевіряв себе і свої судження. Умів підтримати автора, похвалити добре виконану річ або вивершену деталь. Ніколи не гасив цікавого починання й доброї мистецької задумки. З пошаною ставився до свободи творчості та уподобань авторів. У спільних творах кількох майстрів він вимагав одностильовості й підпорядкування особистих манер єдиному задумові. Коли виникали суперечки й розходження, то не обов’язково підтримував ту сторону, в якій була влада, а ту, яка пропонувала найкращий спосіб творчого розв’язання проблеми. Його особистий рукописний примірник Службеника, за яким митрополит правив Божественну Літургію, був прикрашений мініатюрою з образом літургіста Іоанна Золотоустого. З розумінням і пошаною митрополит поставився до бажання артілі малярів розмалювати Спаську церкву в селі Берестовому не в бароковому, а в афонсько-візантійському стилі, у якому проступали стильові й іконографічні традиції малярів з Балкан.

Гравера Іллю владика захочував розвивати стиль бароко. Можливо, з першого погляду, – зовсім протилежні й навіть взаємовиключні уподобання! Але митрополит Петро вважав за доцільне розвивати ті стильові напрямки, що стали складниками у формуванні української мистецької культури упродовж віків.

Коли праця над “Великим Требником” була завершена, Ілля розпочав одночасно ілюструвати два наступні видання – Біблію й “Києво-Печерський патерик”. До цього спонукав його митрополит Петро, що вже часто хворів, але праці не полишав. На окремих ілюстраціях поставлено роки, коли митрополит був ще живий, з чого можна зробити висновок про його увагу до згаданих видань. З великою вірогідністю можна говорити також про участь Петра Могили в опрацюванні загального плану ілюстрування: Біблія повинна була мати близько 400–500 ілюстрацій (адже тільки перші тринадцять книг – від книги Буття до четвертої Книги Царів – обійняли 132 ілюстрації!). “Києво-Печерський патерик” мав 40 ілюстрацій. Добір сюжетів для ілюстрування в обох книжках, виділення моментів, через які випробовувалася віра й воля людини, ясно вказує на спосіб мислення митрополита. Ілля, напевне, дістав від нього список сюжетів для ілюстрування, бо не міг приступати до праці без заздалегідь обміркованого й затверженого плану. А знаючи характер Петра Могили – він мав

особисто все бачити, виправляти й контролювати, – важко уявити, щоб такі важливі списки затверджувалися без його участі.

У такому світлі можна вважати Біблію й “Києво-Печерський патерик” духовним заповітом владики прийдешнім поколінням. Митрополит помер на рубежі 1646 і 1647 років, але його проекти стосовно видання цих книг виконувалися наступником на митрополичій кафедрі Сильвестром Косовим та архимандритом Києво-Печерської лаври Йосипом Тризною, співпрацівниками Лаврської друкарні. Не виключається також можлива участь Петра Могили у виборі джерела, на яке міг спертися Ілля при виготовленні великого числа ілюстрацій для Біблії. Цим джерелом була Біблія Піскатора.

Голландський видавець Николаус Вісхер був більше відомий в Європі, за межами Голландії, як Піскатор. Голландське слово “вісхер”, німецьке “фішер”, латинське “піскатор” означає одне й те саме: рибалка. Вісхер-Піскатор задумав здійснити один великий план: замовити в різних граверів ілюстрації до ключових сюжетів усіх книг Біблії – Старого й Нового Заповітів. Це мала бути не ілюстрована Біблія з текстом, а Біблія в постатях чи Біблія в картинках, або навіть – як її згодом почали називати – “Лицьова Біблія Піскатора”. Кожна гравюра друкувалася на окремому аркуші, а в підписах внизу пояснювалося, який сюжет зображено – з цитатами текстів Біблії. Цей незвичайний альбом біблійних постатей та сюжетів адресувався не одному лише голландському читачеві й глядачеві, а всім людям, що сповідували християнську віру в різних країнах і хотіли не тільки чути й читати Слово Боже, а й побачити, якими були в трактуванні сучасних мистців головні персонажі Біблії, яким був їхній побут?

Із цих міркувань Піскатор дав латинську назву Лицьовій Біблії: *Teatrum Biblicum*. Друкування гравюр і пояснень до них Піскатор узяв на себе. Але для виконання гравюр йому потрібні були професійні мистці, які б не лише знали техніку гравірування, а й прониклися біблійним духом, вивчили обставини життя і діяльність біблійних персонажів. Піскатор наполегливо шукав – і врешті знайшов мистців, які спочатку підготували близько 500 рисунків на теми Біблії. Це були одні з кращих рисувальників Голландії – Гемскер та Дево. Гравірували за рисунками Гемскера й Дево майстри різця Садлери – представники відомої тоді родини голландських граверів.

Гемскер і Дево використали доступні для них джерела, щоб передати зовніш-



**Майстер Ілля. “Покарання Ахана за крадіжку”. 1646–1649. Гравюра на дереві. 3 ілюстрацій до невиданої Біблії. Київ**

**Майстер Ілля. “Ісус Навин вішає аморейських царів”. 1646–1649. Гравюра на дереві. 3 ілюстрацій до невиданої Біблії. Київ**



ність, одяг, побут, житло народів та племен, які описуються і згадуються в книгах Старого й Нового Заповітів. Однак про точне, а тим більше документальне відтворення образів людей і вигляду речей не могло бути й мови, бо документів з того часу збереглося мало. Тому рисувальники вдавалися переважно до вірогідних зображень, напружуючи творчу уяву та спираючись на більше чи менше деталізовані описи зовнішньої обстановки життя людей, як вони подані в текстах Святого Письма.

Біблію в постатях – *Teatrum Biblicum* – друкували окремими випусками, поки не було розтиражовано 459 гравюр. Як окремі випуски, так і весь матеріал здобули популярність за межами Голландії. У XVII ст. *Teatrum Biblicum* переростає значення альбому на біблійні теми й починає слугувати мистцям різних країн як взірцевий матеріал для стінописів і картин на теми Святого Письма, а також для рисунків, для вправ

учнів у мистецьких школах. Саме як іконографічне джерело для малярів та граверів, *Teatrum Biblicum* став відомий у цей час в країнах Центральної та Східної Європи, включаючи і східнослов'янські народи<sup>19</sup>.

Точно невідомо, якими шляхами потрапила Біблія Піскатора до рук гравера Іллі. Можливо, він привіз її з собою зі Львова. Але цей альбом біблійних гравюр на той час був настільки дорогий, що важко уявити, аби гравер дозволив собі придбати таку коштовну книгу. Вірогідніше інше: Біблію Піскатора надав у розпорядження Іллі митрополит П. Могила. Владика дивився на Біблію Піскатора як на взірцевий матеріал для ілюстрування задуманої ним Київської Біблії. Коштовна Біблія Піскатора в руках такої людини



**Майстер Ілля. “Самсон і Даліла”. 1646–1649. Гравюра на дереві. З ілюстрацій до невиданої Біблії. Київ**

ни, як митрополит, – річ звичайна. Петро Могила бував у роз'їздах, мав знайомства в широких колах духовництва й світських людей, приймав у Києві відомих осіб. Хтось із високих гостей міг подарувати йому цінне видання. Сам він також мав фінансову можливість придбати Біблію Піскатора.

Те, що Біблія Піскатора послужила взірцем для праці Іллі при ілюструванні ним Київської Біблії, – очевидно і давно доведено. Питання полягає в тому, чому виконана ним велика праця, на яку мистець витратив понад п'ять років, не увінчалася успіхом? Чому 132 дереворізи, різьблені майстром як за життя Петра Могили, так і після його смерті, не стали власне ілюстраціями, а лишилися лежати у вигляді численних різьблених дощок на полицях Лаврської друкарні, переживши і митрополита, і самого гравера?

Відповідь на ці запитання могли б дати роки, упродовж яких Ілля гравірував біблійні сюжети, – від 1645 до 1649 р. Починаючи працю, мистець вірив (як і його працедавець та покровитель Петро Могила), що неспокійні часи в Україні минуть, і здійснення задуму щодо другого видання Біблії в Україні стане можливе. Цю віру Ілля зберіг і тоді, коли митрополита Петра не стало, а становище в Україні так загострилося, що гетьман Богдан Хмельницький у своєму Універсалі від 28 травня 1648 року закликав український народ до збройного повстання – “станути мужньо і безбоязно, при всемогучій помочі Божій, проти поляків, своїх грабіжників, гнобителів і супостатів”<sup>20</sup>.

Так, Ілля вірив, що і в умовах війни можна буде надрукувати Біблію та “Киево-Печерський патерик”. Цю віру поділяли новий митрополит Київський Сильвестр Косів та архімандрит Києво-Печерської лаври Йосип Тризна. Під їхнім керівництвом працювали друкарня й монастирські майстерні. Більшу частину дереворізів мистець виконав у воєнний період – у 1648–1649 роках. Але 1649 року ілюстрування Біблії було припинено на четвертій Книзі Царів, тобто посередині загального обсягу тексту Старого Заповіту. Так само припинив різьбити дереворізи помічник Іллі – Прокопій. Він ілюстрував Біблію з кінця, з останньої книги Нового Заповіту – Об’явлення св. Іоанна Богослова (Апокаліпсиса). Цікаво, що Прокопій використовував для своїх дереворізів інші взірці, ніж Ілля: не *Teatrum Biblicum*, а гравюри з німецького видання Біблії 1541 року. Ця багато ілюстрована книга була надрукована у Віттенберзі. Іншим цікавим моментом тут можна вважати той, що Прокопій повернувся до ілюстрування Апокаліпсиса в другій половині 50-х років XVII ст., завершивши 24 дереворізи 1662 року. А майстер Ілля після 1649 року до ілюстрування Біблії більше не вдавався.

Що перервало процес підготування Біблії до друку? Чому Ілля й Прокопій залишили розпочату справу 1649 року, а не на початку українсько-польської війни 1648 року? Найбільш імовірною причиною могло бути розпорядження митрополита Сильвестра Косова, який переконався, що в обставинах, які все більш ускладнювалися й загострювалися, видати Біблію в друкарні Києво-Печерської лаври не пощастить.

Це розпорядження могло бути дане наприкінці 1649 року, коли митрополит Сильвестр повернувся з Варшави, куди їздив у складі української делегації духовництва й козацтва на засідання польського сейму. Річ у тім, що Зборівським договором (перемир’ям між гетьманом Богданом Хмельницьким і польським королем Яном Казимиром) від 18 серпня 1649 року було передбачено (серед інших вимог української сторони, на які погодилися поляки) надання місця в сенаті (й сенаторського звання) Київському православному митрополитові. Але коли 22 листопада 1649 року сейм розпочав свою роботу для розгляду Зборівського договору, польські єпископи пригрозили, що негайно залишать сенат, як тільки в сенаторське крісло сяде Київський митрополит Сильвестр Косів. Побачивши нетолерантність, яку виявили до нього



Майстер Ілля. “Цар Соломон”. 1646–1649. Гравюра на дереві. З ілюстрацій до невиданої Біблії. Київ

Майстер Ілля. “Цар Давид”. 1646–1649. Гравюра на дереві. З ілюстрацій до невиданої Біблії. Київ



польські єпископи, митрополит Сильвестр відмовився від бажання сидіти разом з ними в сенаті. Крім того, під час свого перебування у Варшаві він також переконався в деяких інших прикрих речах. “Paterikon”, який він переклав польською мовою й видав у Києві 1635 року, ні в чому не пом’якшив позиції проводу Церкви Польщі: український обряд в очах поляків так і лишився “схизматичним”.

Обставини воєнного часу унеможливили надрукування Біблії в Києві, а також змусили відтягти видання “Киево-Печерського патерика”, який, замість того щоб вийти, за задумом Петра Могили, у 40-х роках, побачив світ аж 1661 року.

Окрім неможливості придбати належну кількість паперу, необхідного для друку великих книг, були й інші причини, які негативно позначилися на роботі Лаврської друкарні під час українсько-польської війни 1648–1654 років, а саме:

- нестача редакторів, коректорів і друкарів;
- застарілість матеріалів для набору й друкування великих за обсягом книг;
- погіршення фінансового та майнового становища Києво-Печерської лаври;
- загроза нападу на лавру кримськотатарських загонів, які, спорадично вступаючи в союз із козаками, раз у раз зраджували їх, переходили на бік поляків, грабували українські міста, села й монастирі.

Київська Біблія, отже, не вийшла друком через війну 1648–1654 років, тому духівництво й миряни були позбавлені такої потрібної їм духовної поживи. Проте заходи щодо видання Святого Письма не минули безслідно. Лавра берегла дереворизи Іллі, а після його смерті, наприкінці XVII ст., вони були видруковані невеликим накладом разом з гравюрами Прокопія (24 гравюри) до Апокаліпсиса у вигляді окремих відбитків<sup>21</sup>.

Призначення цих відбитків не зовсім зрозуміле. Можна припустити, що друкарі зробили пробні відбитки для того, що коли б черга все ж таки дійшла до друкування Біблії, то із цих відбитків можна було робити макет для визначення місця ілюстрацій серед тексту. Тому й наклад відбитків такий малий – лише по декілька примірників з кожної дошки. На жаль, слушного часу для здійснення великого проекту Петра Могили щодо надрукування ілюстрованої Біблії не було. Помер гравер Ілля, помер і Прокопій. Наступники Петра Могили і Сильвестра Косова на київському православному митрополитичному троні вже не були господарями становища в Українській церкві.

Творчість майстра Іллі привертає увагу істориків, мистецтвознавців та книгознавців відтоді, як українська книга і гравюра давнього часу стали предметом наукового дослідження. Природно, що найбільшу увагу нашому мистцеву XVII ст. приділили українські вчені. Писали про нього також у Румунії, Молдові, Польщі та Росії.

У стильовому аспекті ренесансна графіка в Україні – явище не лише своєрідне, оригінальне, а й, певною мірою, унікальне. Адже, по-перше, в жодній країні ми не бачимо поєднання вишуканих форм ренесансного стилю – стилю елітарного, “імпортowanego” з неслов’янських і неправославних країн – зі стихією народного мистецтва. При цьому народний елемент не суперечить елегантній величій автохтонного ренесансного стилю. Це велика заслуга українського народного мистецтва того часу, що воно було здатне стати поряд із могутнім ренесансом, доповнити його, злитися з ним. По-друге, від початку і до середини XVII ст. відбувалося своєрідне єднання рис ренесансного стилю з бароко. Єднання було органічне, несхоже на стулення двох половинок різних яблук, скажімо, зеленого і червоного. Ні, це було єдине ціле – назвімо його стильовим гібридом чи інакше, але результат був приємний і в змісті, й у формі. Ренесансно-барокова графіка – дивовижний продукт Могилянської доби 20–40-х років XVII ст. Є сенс віднести його радше до ренесансної епохи, а не до барокової, тому що барокова складова не була ще на ту пору повною, у ній бракувало пишноти і пафосної величі, які настануть у високому бароко. Водночас ренесансні риси, головною з яких є гармонійність, ще присутні у творах графіки й визначають їхню суть.

## КНИЖКОВА МІНІАТЮРА

На розвитку й оздобленні української рукописної книги XVI–XVII ст. значною мірою позначилося загальне піднесення української культури та мистецтва цього періоду. В українському рукописному мистецтві того часу, особливо в декоративному оформленні, відбулися малопомітні на перший погляд, але істотні зміни. Уже перша половина та середина XVI ст. залишили яскравий слід в історії вітчизняної рукописної книги. Розвиваючи багатовікові традиції власної культури, творчо сприймаючи кращі риси світового мистецтва, передовсім Ренесансу, українська книга піднялася на вищий щабель свого розвитку. На зміну тератологічному, балканському, неовізантійському стилям в орнаментиці та мініатюрі прийшов новий – ренесансний. Художники дедалі більше звертали увагу на реальну дійсність. Водночас посилювався вплив народного мистецтва. Епохальним досягненням українських майстрів того часу було успішне засвоєння ними в орнаментиці та мініатюрі реалістичних засад культури Ренесансу, які надали рукописній книзі нової мистецької якості.

Особливого поширення в першій половині – середині XVI ст. книгописання набуло на Волині, передусім у монастирях – Дерманському, Зимненському, Загорівському, Пересопницькому, які в XVI ст. активізували свою діяльність. Як і раніше, важливими осередками українського книгописання залишалися Київ (скрипторії Печерського, Михайлівського Золотоверхого, Миколаївського монастирів) і Львів (рукописні майстерні при Онуфріївському, Святоюрському монастирях і Успенській церкві). На Лівобережжі провідним центром був Густинський монастир, а на Закарпатті – Мукачівський. Крім давніх осередків книгописання, упродовж XVI ст. виникали нові, зокрема в Галичині (у Куликові, Дробичі, Яворові, Стрию)<sup>1</sup>.

Спершу елементи ренесансного стилю проникли в рослинну орнаментику. Це відобразилось у декоративному обрамленні початкових сторінок, а подекуди й мініатюр, яке з'явилося в українській книзі ще наприкінці XV ст. і набуло інтенсивного розвитку в першій половині – середині XVI ст. майже в усіх регіонах, а найбільше – на Волині, Галичині та Київщині<sup>2</sup>. Рослинна орнаментика ренесансного стилю відзначається багатством і вибагливістю візерунків та композиційних схем. Орнаментальні оздоблення Службника середини XVI ст. майстра Андрійчини, Пересопницького євангелія 1556–1561 років, Євангелія початку XVII ст. з Галичини<sup>3</sup>, Євангелія 1608 року з Яворова на Львівщині<sup>4</sup> та багатьох інших рукописів становлять найкращі зразки тогочасного українського декоративного мистецтва<sup>5</sup>.

У власне книжковій мініатюрі протягом XVI ст. також відбулися кардинальні зміни. Поступово традиційна площинна манера виконання поступилася місцем об'ємному трактуванню форми, на зміну кількасотлітньому пануванню візантійського напрямку прийшов ренесансний стиль, щоправда, повністю його не замінив. Факт гармонійного співіснування впродовж усього століття двох стилів – старого та нового – зумовлений тогочасними історичними та політичними обставинами, насамперед геополітичним розташуванням значної частини українських земель,



Переписувач диякон Єремія. “Євангеліст Лука”. Мініатюра з Хишевичівського євангелія (с. 346). 1546. Національний музей імені Андрія Шептицького у Львові

кладі Євангелія першої половини XVI ст., що зберігається в РНБ. Тут, крім масивного рослинного обрамлення берегів аркушів, виконаного кіновар'ю та золотом, із виразними ознаками ренесансного стилю, вміщені мініатюри, на яких зображення чотирьох євангелістів виконані в традиційній манері, з використанням ustalених іконописних прийомів. Лише в розфарбуванні майстер почував себе вільніше. Він не боявся активного зіставлення барв, спираючись на засади народного мистецтва. Митець користувався широкою палітрою основних кольорів – червоним, синім, зеленим, коричневим, – наносячи їх суцільною плямою та не вдаючись до тонової градації. Форму він окреслював тонкими білильними движками, у відтворенні рис обличчя застосовував засоби графіки<sup>8</sup>.

У мініатюрах Хишевичівського євангелія<sup>9</sup>, переписаного 1546 року дияконом Єремією в Городку Солоному (нині м. Городок Львівської області) і вміщеного до церкви сусіднього с. Хишевичі, уже помітні перші кроки до реалістичнішої передачі глибини простору. Майстер (за припущенням Я. Запаса<sup>10</sup>, сам писар) дотримувався традиційної іконописної манери виконання мініатюр. Однак у рослинному обрамленні початкових сторінок Євангелія та мініатюр спостерігаємо ренесансне мислення. Орнаментальні мотиви, якими оперує художник, лише віддалено нагадують типові для нового стилю акантоподібні форми, радше вони відтворюють багатобарвні

що перебували у складі Речі Посполитої після Люблінської унії (1569), та підготовкою до прийняття Берестейської унії (1596), довкола якої виникла широка полеміка. Відповідно, у суспільстві формувалася нова релігійна свідомість, що була здатна зберегти та примножувати православні традиції, відстоювати їх у конфронтації та діалозі з протестантами й католиками<sup>6</sup>. Усе це привело, з одного боку, до значно активнішого звернення майстрів книги до джерел народної творчості, а в мініатюрі – до традицій місцевого іконопису, де ще тривалий час дотримувалися старих уподобань; а з другого – до появи та розвитку новітніх ренесансних тенденцій у мистецтві оздоблення української рукописної книги<sup>7</sup>.

Достатня кількість зразків мініатюр розглядуваного періоду дає змогу простежити розвиток і виділити дві основні групи книжкових мініатюр. До першої належать твори, у яких поруч із традиційним іконописним підходом до трактування образів знайшли вияв впливи народного мистецтва. До другої – такі високопрофесійні твори, як мініатюри волинських митців Андрійчини та майстрів Пересопницького євангелія, виразно позначені ренесансними рисами.

Загальні тенденції, притаманні першій групі, можна розглянути на при-



розписи, якими в той час прикрашали не лише вжиткові вироби, а й інтер'єри культових споруд. Мініатюри рукопису створював той же майстер, що й обрамлення. Орнаментальний стиль митця істотно позначився на манері виконання мініатюр. Усі вільні місця – на поземі, між меблями, з боків архітектурних куліс, у закритому проміжку між вежами, міською стіною та велумом, скрізь, де лиш була змога, – заповнені орнаментальними виткими розчерками, нанесеними так само сміливо, як і на бордюрах. Навіть міські стіни в архітектурному стафажі євангелістів Матвія, Марка та Луки розділені на орнаментальні геометричні фігури різних форм. Проте в зображенні саме євангелістів художник дотримувався класичних іконописних прийомів і схем. Вони виразні, уміло вписані в прямокутник, відведений для мініатюри; узгоджені в кольорі з декоративним обрамленням і архітектурними кулісами або скелястими горами; майстерно та пропорційно побудовані. Попри всю традиційність у зображеннях євангелістів, помітна певна індивідуалізація обличчя і тяжіння до об'ємного трактування форм, притаманне наступному етапу розвитку української мініатюри доби Ренесансу. Однак, як і у творах попереднього етапу,



**Майстер Андрійчина. “Григорій Двоєслов”. Мініатюра зі Службника. Середина XVI ст. Національний музей історії України. Київ**

залишилися практично неухильне наслідування традиції, свідоме дотримання установлених іконографічних і стилістичних норм, яких митцю подолати ще не вдалося.

Іншою художньою манерою позначені рукописи середини XVI ст., створені майстрами другої групи, де все помітнішими стають нові реалістичні тенденції – як в обрамленнях аркушів, так і в мініатюрах. Одним із найважливіших осередків ренесансної культури в мистецтві рукописання була Волинь. До найвидатніших пам'яток ренесансних орнаменталізації та мініатюри XVI ст. належать твори волинського майстра Андрійчини, який єдиний з українських художників наважився назвати своє ім'я<sup>11</sup>. Він працював у середині століття і відомий за сюжетними мініатюрами, виконаними для двох манускриптів – Службника середини XVI ст. та Євангелія того самого часу, – і вклейками до Холмського євангелія XIII ст.

У Службнику, переписаному на папері, збереглася лише одна з трьох уклеєних мініатюр, виконана на пергаменті, із зображенням Григорія Двоєслова у світлому фелоні, золотистому омофорі та сірувато-бузковій епитрахилі. Масивна, присадкувата постать єпископа (ще не позбавлена традиційної іконописної манери) вписана в ренесансну півкруглу арку з фігурними колонками, оточену широкою смугою орнаментального обрамлення з листя аканта та пишних бутонів квітів. Об'ємне моделювання фігури святого, подекуди гіперболізоване, надає їй реалістичного звучання. Крім фронтиспісної мініатюри, у рукопис вклеєно три щедро декоровані форти-шмуцтити, виконані також на пергаменті. Це новий елемент декоративного оздоблення

рукописів того періоду, який, вірогідно, вплинув на подальший розвиток не лише рукописної, а й друкованої книги в Україні. Усі шмуцтитuli однотипні, багатобарвні, із золотом. За композицією вони близькі до збереженої мініатюри, однак замість зображення святого – текстові написи золотом.

Три пергаментні мініатюри із зображеннями євангелістів уклеєні до Холмського євангелія XIII ст. Постаті святих намальовані вже реалістичніше та пропорційніше, ніж у мініатюрах Служебника. Святі зображені в сидячих позах біля столиків із письмовим приладдям. Композиція однотипна та близька до мініатюр Служебника: масивні фігури авторів євангельських текстів закомпоновані в легкі ренесансні арки з фігурними колонами. На задньому плані ретельно, з урахуванням лінійної перспективи, намальовано архітектурний стафаж. Значну частину площі аркуша займає рослинне обрамлення, що густим мереживом щільно оточує арки та складається з листків аканта, доповнених бутонами різних квітів. Воно наближається до симетрії ренесансних композицій, але ще помітна певна ритмічна неупорядкованість і відчувається орнаментальна перевантаженість.

Найяскравіше новаторський хист Андрійчини виявився в сюжетних композиціях Євангелія, що зберігається в Новгородському історико-архітектурному музеї-заповіднику<sup>12</sup>. Чотири євангелісти рельєфно модельовані та радше нагадують зображення реальних людей – сучасників майстра. У цих мініатюрах відображено реалістичне розуміння образу людини. Кожен зі святих працює над текстом свого Євангелія. Працю показано диференційовано. Матвій загострює перо, Лука вмочує перо в чорнильницю, Марк уже пише, а Іоанн в енергійному повороті диктує текст своєму учневі Прохорові. М'якими складками одягу, кладучи їх за формою, митець виразно підкреслює анатомію тіл, передає фізичну

**Майстер Андрійчина. “Євангеліст Лука”. Вклейка до Холмського євангелія XIII ст. (арк. 3). Середина XVI ст. Державна бібліотека Росії. Москва**

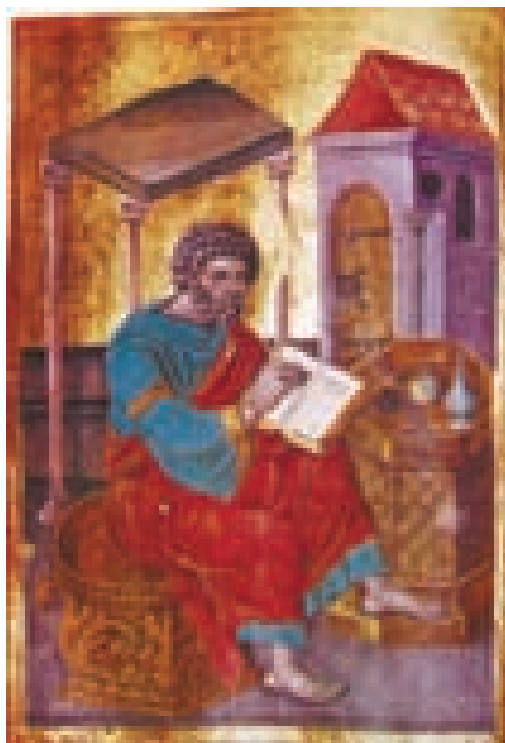


плоть євангелістів, а в окремих випадках, як у зображеннях Матвія та Марка, навіть гіперболізує її. Це яскравий приклад рішучої зміни східновізантійського, умовно-схематичного малюнка (так званого внутрішнього) західним, природним, побудованим на візуальних враженнях (так званим зовнішнім)<sup>13</sup>. У пластичному моделюванні форм активно використано світлотіньові прийоми малярства, зокрема колір: одні й ті самі барви, залежно від інтенсивності спрямованого на них світла, то стають яскравішими у відкритих місцях, то тьмяніють у затінених, додатково створюючи ілюзію об'єму зображуваного. Колірна гама мініатюр багата й виразна: густі, насичені барви відкритих бордового, синього, блакитного, зеленого тонів доповнені півтонами, розбавленими білилами: вохристо-жовтим і бузковим. Поруч із ними щедро застосовано золото.

Найвиразніше риси нового стилю втілені в Загорівському апостолі та Пересопницькому євангелії. Загорівський апостол 1554 року (не зберігся) отримав назву від волинського міста Загорів, у якому в першій половині XVI ст. сформувався значний рукописний осередок. Його короткий опис і побіжну характеристику дали Г. Бугославський і О. Грузинський<sup>14</sup>.

Обидва дослідники відзначають високий художній рівень оздоблення рукопису. Ми можемо судити про його декоративне оформлення лише за репродукцією одного аркуша, опублікованого Г. Бугославським у кольоровому відтворенні<sup>15</sup>. На репродукції вміщено одну з початкових сторінок (арк. 22), оздоблену великою плетінчастою заставкою, що виконана густими червоною і синьою фарбами та золотом (так званого пересопницького типу), а також розкішним рослинним обрамленням. Основою орнаменту є ренесансна гілка, яка, граціозно вигинаючись і ритмічно випускаючи обабіч енергійно загнуті пагінци з листям аканта й дуба, формує суцільну декоративну рамку навколо тексту. Таке обрамлення не поступається кращим зразкам орнаментального мистецтва доби Відродження. Стилiстичну та типологічну подібність до цих зразків виявляє й типово ренесансний мотив – фігурка оголеного путті, органічно вплетена в рослинне мереживо. Декоративна ошатність облямування посилена гармонійною колірною гамою та світлотіньовим ефектом золоченого тла. Дослідники рукописних книг припускають, що писарем і художником Загорівського апостола міг бути майстер іншого видатного волинського рукопису – Пересопницького євангелія<sup>16</sup>.

Найдосконалішим прикладом ренесансної рукописної книги в Україні є Пересопницьке євангеліє, переписане та ілюстроване Михайлом Васильовичем із Сянока протягом 15 серпня 1556 року – 29 серпня 1561 року<sup>17</sup>. За багатством графічного оздоблення воно посідає провідне місце серед східнослов'янських рукописів. Тут акумульовано кращі набутки вітчизняної рукописної практики й творчо використано прогресивні риси культури доби Відродження<sup>18</sup>. Усі елементи книги, які роблять її твором мистецтва, – письмо, декоративне оздоблення та мініатюри, пропорції аркуша (тексту й берегів), композиція розворотів, початкових і кінцевих сторінок, колористичне рішення – у Пересопницькому рукописі досконало розвинені. Текст написано на пергаменті каліграфічним півуставом. В оформленні використано ренесансні орнаментальні мотиви та принципи композиції. Це засвідчує обізнаність художника щодо західноєвропейських мистецьких традицій. Декор Євангелія відображає природу України. Майстерно виконано мініатюри із зображеннями євангелістів Іоанна, Луки, Матвія та Марка. Відхід від усталеної візантійської традиції найпомітніший у декорі рамок мініатюр і початкових сторінок. Основному елементові цих композицій – ренесансному аканту – надано тут винятково гармонійних, філігранно витончених декоративних форм, досконалої пластичної розробки<sup>19</sup>. Мотив аканта подекуди доповнено зображенням листків дуба, польових квітів, характерних для українського народного мистецтва, малянками розеток, картушів, ваз, путті. Виконавець цього декоративного облямування був талановитим митцем-орнаменталістом і сміливим новатором, який зумів поєднати здобутки мистецтва Ренесансу з багатими традиціями місцевої народної творчості. На цій основі художник створив декоративні прикраси, що стали вершиною мистецтва книжкової орнаментики не лише в українській, а й у східнослов'янській рукописній книзі загалом<sup>20</sup>.



Майстер Андрійчина. “Євангеліст Марк”. Мініатюра з Євангелія (арк. 165 зв.). Середина XVI ст. Державна бібліотека Росії. Москва



Переписувач і мініатюрист Михайло Васильович із Сянока. “Євангеліст Іоанн з Прохором”. Мініатюра з Пересопницького євангелія (арк. 340). 15 серпня 1556 – 29 серпня 1561 року. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського

яких походить із Галичини, куди з Волині перемістився центр рукописання. Майже всі вони є зображеннями легендарних авторів євангельських текстів (у традиційній для них обстановці). Сотні таких малюнків створюють, на перший погляд, однотипне враження. Однак саме ця однотипність, постійне повторення в різних варіантах сидячої постаті людини за писанням, дає змогу простежити такі особливості розвитку мініатюри, які на іншому, різноманітнішому, матеріалі було б важче помітити.

Образ євангеліста в умовах тієї епохи мав значно ширше значення, ніж канонічна ілюстрація церковної книги. Це був узагальнений образ грамотної, освіченої, мудрої людини. Саме таке його сприймання підказувало художнику ті чи інші риси для конкретизації, нерідко запозичені з дійсності. Як правило, на мініатюрах збережено загальну традиційну схему – композицію, архаїчний архітектурний стафаж, площинне трактування фігури та драпіровок одягу. Проте обличчя зображено об’ємно й досить реалістично.

На фронтиспінних мініатюрах рукопису в рослинне обрамлення та стрілчасті порталні арки закомпоновано чотири постаті євангелістів із символами за роботою. На площині аркуша цим фігурам відведено невинувато мало місця: у широкій декоративній рамці для них залишено вузьке видовжене “віконце”, майже на половину заповнене текстом підпису. Майстер мініатюр, безумовно, досвідчений митець, працював у іншому, ніж орнаменталіст, стильовому напрямі. Вихований на старих традиційних зразках, він не пішов шляхом сміливих новацій, не підтримав і не продовжив реалістичних пошуків Андрійчини<sup>21</sup>. Однак традиційна іконописна умовність трактування фігур і архітектурного тла в мініатюрах Пересопницького рукопису збережена лише в малюнку євангелістів, а їх образному рішенням надано більшої теплоти та людяності. Ренесансні орнаментальні мотиви дещо відчутні в трактуванні меблів, завдяки чому фігурні зображення кодексу не видаються надто “чужими” в оточенні буйної ренесансної орнаментики. Зрештою, співіснування різних стилів характерне для всього українського мистецтва того часу.

Друга половина XVI – початок XVII ст. – це період найвищого розвитку української рукописної книги, оздоблення якої в цілому набуло певного художнього завершення. В оформленні книги виразно виявилися національні риси, що надало мініатюрам і решті книжкових оздоб значної своєрідності.

Від того періоду збереглася велика кількість пам’яток мініатюри, більшість

Прагнення оздобити кожне Євангеліє (такі рукописи виготовляли десятками й сотнями) фронтиспісними мініатюрами – зображеннями чотирьох євангелістів – сприяло залученню до цієї роботи багатьох художників, різних за рівнем професійної підготовки та мистецькими вподобаннями, а нерідко й каліграфів-переписувачів книг. Ілюструючи кодекси, вони часто виявляли непересічну художню обдарованість, створюючи сміливий, виразний малюнок. Кожен з таких мініатюристів по-своєму інтерпретував канонічний образ, нерідко відступаючи від урочистої застигlosti та вишуканої довершеності, що були властиві середньовічній мініатюрі, у бік “оживлення”, вносячи в образи результати життєвих спостережень. Майстрів можна умовно поділити на три групи<sup>22</sup>. До найбільшої з них належать митці (непрофесійні іконописці) ренесансної мініатюри, яких можна назвати народними, – тобто такі, хто за фахом не навчався, “секрети” мініатюрного живопису осягали самотужки й у своїй творчості дотримувалися норм народної естетики. У їхніх творах відсутні анатомічна правильність постатей та логічна вмотивованість поз і рухів. Їм також здебільшого було не під силу створення образу євангеліста, що відповідав би усталеному погляду на нього як на освіченого, одухотвореного, мудрого наставника. У такому малярстві часто трапляються присадкуваті фігури євангелістів. Це можна спостерігати на мініатюрах у Євангелії 1591 року зі Стрия. Обличчя святих позбавлені підкресленої поважності, мають простодушний вираз і часто схожі на односельців художника, наприклад, у Євангелії кінця XVI ст. із с. Вовків Львівської області<sup>23</sup> та Євангелії 1598 року із с. Гуменець Пустомитівського району на Львівщині<sup>24</sup>. Народні майстри сміливо йшли на порушення канонічної іконографії, часто відмовлялися від архітектурних куліс, як на фронтиспісних мініатюрах Євангелія кінця XVI ст. із церкви Святої Параскеви в с. Бережниця Львівської області<sup>25</sup>, або малювали їх на свій розсуд, часто залишаючи для основного елемента композиції – зображення євангеліста – зовсім мало місця, як у Євангелії середини XVI ст. із с. Березка на Перемишльщині.

Непрофесійний іконописець створив дві мініатюри із зображеннями Луки та Іоанна з Прохором, обрамлені з трьох боків пишним ренесансним орнаментом, для Євангелія кінця XVI ст. із Теребовлі. Хоча митець не впорався з анатомічною побудовою фігур, проте зміг досягти неабиякої емоційної виразності та передати аскетизм євангелістів. На особливу увагу заслуговує пишне рослинне обрамлення мініатюр із аканта й рогів достатку, яке віддалено нагадує облямування аркушів Хишевичівського євангелія 1546 року та має виражені ренесансні риси, як у творах Андрійчини.

**Переписувач Симеон зі Львова. “Євангеліст Лука”. Мініатюра з Євангелія (арк. 131 зв.). 1591. Львівський історичний музей**





“Євангеліст Іоанн з Прохором”. Мініатюра з Євангелія (арк. 207 зв.). Кінець XVI ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові

“Євангеліст Іоанн з Прохором”. Мініатюра з Євангелія (арк. 216 зв.). Кінець XVI ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові



Стрийський осередок непрофесійних майстрів репрезентує дві мініатюри вже згаданого вище Євангелія 1591 року, виконані в стилі народного примітиву, оточені прямокутними рамками з ренесансним дрібнолистим орнаментом, нанесеним на жовте тло чорною фарбою. Значно пропорційнішими сприймаються фігури сидячих євангелістів на тлі архітектурних куліс або скелястих гір у аналогічному орнаментальному обрамленні Євангелія, переписаного Іоанном Березичем 1594 року також у Стрию.

Засади народної естетики знайшли яскравий вияв у мініатюрах майстрів з відомого іконописного осередку – с. Посада Риботицька. Варто підкреслити, що нестача спеціальних знань і практичних навичок мініатюристів щедро компенсувалася іншими якостями – свіжістю та безпосередністю сприйняття навколишньої дійсності, жвавістю та розкутістю малюнка, сміливістю кольорових поєднань. Це можна побачити на прикладі чотирьох фронтиспінних мініатюр Євангелія із с. Кривча над Сяном<sup>26</sup>, переписаного ієреєм Андрієм Голубцем, сином Яцка, родом із с. Риботичі, у другій половині XVI ст. Напівпрофесійний майстер, не позбавлений хисту, виявив особливу схильність до творчої імпровізації. Постаті всіх чотирьох святих, яких зображено за традиційним для них, крім Іоанна без Прохора, заняттям (писанням), непропорційні та дещо витягнуті. Проте обличчя євангелістів виразно індивідуалізовані. Складки гіматія та хітона трактовані традиційно; рукави хітона в Матвія та Іоанна оздоблені українською вишивкою. Варте високої оцінки колористичне виконання цих творів. Умілим поєднанням гармонійно дібраних сіро-синіх, рожево-червоних, темно-зелених, вохристо-жовтих і подекуди чорних барв створено не звучну, але декоративно-вишукану гаму. Орнаментальне обрамлення мініатюр продовжує традиції, закладені в оздоблені Хишевичівського євангелія.

Чотири мініатюри із зображеннями святих з Євангелія другої половини XVI ст. із с. Тисів на Івано-Франківщині також виконані напівпрофесійним майстром, який однак непогано відчував пропорції тіла та вдало підкреслив їх складками одягу. Усі мініатюри оточені рослинним орнаментом з використанням типових ренесансних мотивів – дельфіна, рогу достатку, вази.

Впливи народного мистецтва помітні й у великофігурних зображеннях євангелістів, які закомпоновані в порталні ренесансні арки без архітектурних куліс на мініатюрах Євангелія кінця XVI ст. з Дрогобиччини.

Художники-мініатюристи другої групи, менш численної, ніж перша, мали певну професійну підго-

товку та працювали за “первообразним” зразком<sup>27</sup>. Продовжуючи традиції мініатюр Пересопницького рукопису, що стали для наступних поколінь українських митців своєрідним взірцем, ці майстри прагнули зберегти усталену композиційну схему, архаїчний архітектурний стафаж, зворотню перспективу, площинне трактування фігур євангелістів та їх предметного оточення, тобто намагалися дотримуватися чистоти “високого стилю”. Проте втриматися в рамках старих іконографічних і живописних канонів у нових умовах було важко. З одного боку, у малюнках цих митців дедалі виразніше виявлялися впливи народної стихії, з другого – риси реалізму. Суттєві порушення усталених приписів спостерігаємо як у загальній манері художнього виконання мініатюр, так і в трактуванні образів євангелістів. Замість дотримання строгої іконописної схеми митці часто вдавалися до імпровізації, площинності – світлотіньового та кольорового моделювання. Урочисту поважність творців євангельських текстів пом’якшено. У таких мініатюрах дедалі частіше трапляється народний типаж. Характерні риси творчого методу художників цієї групи простежуються у творах майстрів перемишльського кола. Наприклад, це демонструють три мініатюри Євангелія із с. Коритники<sup>28</sup>, скопійованого писарем Іоанном Товаренським у 1596 році.

Одним із кращих представників другої групи є виконавець мініатюр Євангелія останньої чверті XVI ст. із с. Вітрилів неподалік Сянока. Він також належав до кола перемишльських мініатюристів і, очевидно, був не лише професійним іконописцем, а й монументалістом. Пропорції масивних фігур євангелістів, що займають майже всю площину аркуша, анатомічно вивірені. Це надає їм монументального звучання. Створені митцем образи святих сприймаються по-новаторському. При збереженні традиційного візантійського малюнка мініатюристи вдалося передати глибокі людські почуття. Матвій, ніби намагаючись щось сказати, тримає в руках закриту книгу; Марк читає; Лука пише; Іоанн глибоко замислився над євангельським текстом. Впадають в око і майстерно дібрані густі непрозорі фарби холодних тонів, які створюють вишукану гармонійну палітру.

Варто відзначити також реалістично виконані мініатюри Євангелія кінця XVI ст., створеного на Івано-Франківщині, що нині зберігається в ЛІМ. Виконавець його оздоблення добре володів рисунком (уміло використано ренесансні мотиви – зображення дельфінів, фігурні колонки, рослинний бордюр, – які підсилюють декоративний ефект композиції), проте, не вагаючись, він малював традиційно-умов-



“Євангеліст Лука”. Мініатюра з Євангелія (арк. 142 зв.). Середина XVI ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові

“Євангеліст Іоанн з Прохором”. Мініатюра з Євангелія (арк. 167 зв.). Кінець XVI ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові



ний архітектурний стафаж, у такому ж дусі подавав предмети інтер'єру, дотримуючись зворотної перспективи. Очевидно, що цей художник, як усі митці його кола, ще не позбавився старих установок, проте пересопницьке оздоблення продовжувало його хвилювати, слугувало джерелом творчого натхнення. Близькими за звучанням і композиційним рішенням до зображень цього рукопису є мініатюри Євангелія із с. Сваричів<sup>29</sup> третьої чверті XVI ст.

Третя група мініатюристів-оздоблювачів євангелій – це окремі митці, які, незважаючи на їхню незначну кількість, відіграли особливу роль у розвитку мистецтва української рукописної книги другої половини XVI – першої половини XVII ст. Це художники-новатори, митці, які сміливо переступили межі традиційної умовності та стали на шлях гуманістичного реалізму<sup>30</sup>. Щоправда, новаторами в повному розумінні цього слова їх називати не можна, бо вони мали предтечу – славнозвісного Андрійчину. Створені ним людські образи, як з'ясувалося згодом, набагато випередили свій час. Реалістичні здобутки майстра продовжили розвивати митці Галичини. Додамо, що піднесенню галицького книжкового осередку сприяло й те, що саме на цих теренах виникло українське друкарство, яке істотно вплинуло на рукописання.

У творчості митців другої й особливо третьої групи новаторські традиції набули нової художньої якості. Підтвердженням цього слугує оздоблене сюжетними мініатюрами Євангеліє кінця XVI – початку XVII ст. з Івано-Франківщини (нині зберігається в ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ).

Усі мініатюри рукопису, крім першої, вклеєної з іншого манускрипту, виконані у виразно реалістичному дусі з досить вправним застосуванням графічних і світлотіньових засобів у об'ємному моделюванні форм. Колорит витримано в глибоких насичених тонах. Фарби нанесені густим непрозорим шаром. Євангелісти вписані в прямокутні рамки, заповнені рослинним бордюром. Досить реалістично виконано меблі інтер'єру (наприклад, різьблене барокове крісло, на якому сидить і пише своє Євангеліє Лука; стіл, накритий білим обрусом), уміло передано складки драпіровки одягу євангеліста.

Найяскравіше творчі здобутки Андрійчини втілилися в одній збереженій з чотирьох мініатюр Євангелія останньої чверті XVI ст. з Галичини, що зберігається в НМЛ. Євангеліст Марк зображений в образі повнокровного сільського священика в блакитній сутані з гіматієм брунатного кольору, перекинутим через плече. Він сидючи читає Святе Письмо, тримаючи аркуш паперу в руках. Надзвичайно світське трактування цього образу підкреслене індивідуалізацією обличчя святого з лагідним виразом великих очей і рум'янцем на

**Переписувач ієрей Андрій Голубець, син Яцка із с. Риботичі. "Євангеліст Іоанн". Мініатюра з Євангелія (арк. 260 зв.). Друга половина XVI ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові**







“Евангеліст Матвій”. Мініатюра з Євангелія (арк. 4 зв.). Кінець XVI ст. Наукова бібліотека Московського державного університету



“Евангеліст Марк”. Мініатюра з Євангелія (арк. 88 зв.). Друга половина XVI ст. Львівський історичний музей

щоках. Лише золотий німб виказує в ньому автора євангельського тексту. Значна увага художника до деталей спонукала його ретельно прописати гудзики, коричневий комірець і орнаментований білою вишивкою край сутани. Не менш реалістично зображено інтер'єр з пишним балдахіном і умеблюванням. Хоча маляр ще не міг повністю впоратися з передачею лінійної перспективи, проте цілком її усвідомлював. Як і в мініатюрах Євангелія з Івано-Франківщини, темперні фарби глибоких насичених тонів нанесені густим непрозорим шаром, а широкими та дрібними мазками вміло змодельовані об'ємні форми фігур і предметів обстановки.

Окреме місце в мистецтві вітчизняної рукописної книги посідають мініатюри, де євангелісти зображені на повен зріст. Якщо тип сидячого євангеліста, який найчастіше трапляється в українській мініатюрі, походить з Александрії, то стоячого (тобто не лише автора та письменника, а й проповідника) – із Сирії<sup>31</sup>. Такі нетрадиційні для української рукописної книги зображення непропорційно витягнутих євангелістів Марка та Луки вміщені в Євангелії<sup>32</sup>, яке переписав 1572 року Мацінко Попович – кравець у с. Скопов неподалік Перемишля. Фігури святих розміщені на низькому поземі, а тло замість стафажу заповнене пишним рослинним орнаментом зі стилізованих масивних листків аканта.

Інше рідкісне півфігурне зображення євангеліста Матвія в прямокутній рамці на тлі, орнаментованому пишним акантом, з низьким поземом, можна побачити на фронтиспійній мініатюрі Євангелія середини XVI ст. із с. Семушова на Перемишльщині. У пропорціях тіла та трактуванні складок хітона й гіматія відчувається рука вправного іконописця. Проте художнику тісно в межах усталеного канону, і він індивідуалізує ас-



“Євангеліст Іоанн”. Мініатюра з Євангелія (арк. 229 зв.). Остання чверть XVI ст. Національний музей імені Андрія Шептицького у Львові

кетичне обличчя святого із сумним виразом очей. Обмежена кількома кольорами (зеленим, смарагдовим, рожевим і бордовим), гама зображення підкреслює його вишуканість.

Напрям, відмінний від кольорової мініатюри, в оздобленні рукописів другої половини XVI ст. демонструють пам'ятки з ілюстраціями, виконаними пером, які тяжіють до гравюри. Наприклад, зображення чотирьох святих у Євангелії, переписаному 26 квітня 1562 року в с. Деліїв Івано-Франківської області. Поява такого штрихового графічного малюнка засвідчує виникнення нового самостійного виду книжкового оздоблення, який у наступний період (XVII–XVIII ст.) набув значного розвитку. Євангелісти Матвій, Марк і Лука намальовані пером у сидячих позах на тлі ренесансної архітектури, у передачі якої художник ще не цілком упорався з лінійною перспективою. Зв'язок з кольоровою мініатюрою виявляється в легкому розфарбуванні аквареллю німбів, окремих частин умеблювання, даху й тла. Архітектуру передано графічною лінією, що подекуди легко розмита за допомогою пензля. Цей прийом використано і для передачі скелястих гір на мініатюрі із зображенням Іоанна без Прохора.

У XVII ст., зокрема в його першій половині, відбувся подальший розвиток у мініатюрі новітніх рис, що були притаманні їй у середині та другій половині XVI ст., власне, посилення характерних для Ренесансу світських тенденцій, а згодом – поява елементів стилю бароко. Як і в іконописі доби Відродження, у мініатюрі розвивалися пейзаж і архітектурний стафаж, які поступово набули самостійного звучання та стали її повноцінними компонентами<sup>33</sup>. Крім фронтиспісної мініатюри, у рукописній книзі з'явилася текстова ілюстрація<sup>34</sup>. Поряд із живописною мініатюрою дедалі частіше для оздоблення рукописів почали застосовувати штрихову, яка тяжіє до графічного оздоблення друкованої книги.

На початку XVII ст. створено видатну пам'ятку українського книжкового мистецтва – Євангеліє 1602 року із с. Гримне на Львівщині, що поряд з Пересопницьким кодексом, Євангелієм із Хишевич, Служебником і Євангелієм майстра Андрійчини посідає почесне місце в історії українського рукописного мистецтва періоду його розквіту.

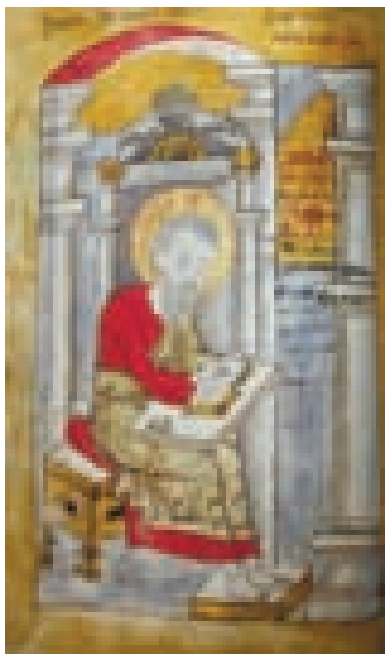
У створенні Гримненського євангелія брали участь два майстри – Власій і Андрій Паленички. Художником кодексу – автором чотирьох зображень євангелістів і декоративного оздоблення – слід вважати не Власія, як стверджують деякі дослідники<sup>35</sup>, а радше Паленичку<sup>36</sup>. Такий висновок можна зробити з приписки до рукопису, в якій зазначено,



**“Євангеліст Матвій”.** Мініатюра з Євангелія (арк. 15 зв.). Середина XVI ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові

**Переписувач Мацінко Попович.** “Євангеліст Марк”. Мініатюра з Євангелія (арк. 69 зв.). 1572. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові





**“Євангеліст Матвій”.** Мініатюра з Євангелія (арк. 13 зв.). 26 квітня 1562 року. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові

що “писал” книгу “честный юноша Власіє”, але, напевно, не дуже грамотно, бо довелось одразу її правити (про це також повідомлено у приписці), а Андрій Паленичка виконував іншу роботу – “предслова пописаль злото(м)”. У практиці рукописного мистецтва, зокрема російського, вислів “пописал златом” стосується, як правило, майстра, який оздоблював, а не переписував книгу<sup>37</sup>. Таке визначення цілком узгоджується із характером художнього оздоблення Євангелія – золото в ньому використане в мініатюрах, заставках і художніх ініціалах. Крім цього, золотом виконано вишукану в’язь і перший рядок тексту на початкових сторінках кожного Євангелія, а також маргінальні написи на полях (перелік глав і зачал).

Кодекс містить чотири мініатюри з фронтисписними зображеннями євангелістів і невеликі фігурні малюнки, закомпоновані в заставки. На особливу увагу заслуговують передовсім фронтисписні мініатюри. Це професійні, талановито виконані твори. Масивні фігури святих, зображених за писанням текстів, майстерно вписані в площину аркуша, оточеного прямокутною рамкою, і за розмірами пропорційно узгоджені з предметами антуражу. Художник добре знав анатомію людини, володів графічними та живописними прийомами світлотіньового моделювання, умів передати пластичну об’ємність і тілесну наповненість. Він також вільно оперував кольором: чисті, відкриті тони, особливо в забарвленні складок одягу, він гармонійно поєднував з півтонами та відтінками, створюючи цілісну колірну гаму всього твору. З особливою уважністю зображено голови євангелістів – сивобородих мудрих старців. Старанно промальовано риси облич, причому кожному з них надано індивідуального характеру та психологічного відтінку. Матвій сидить у задумі; Марк зосереджений на підготовці писального знаряддя; Лука обмірковує вже написане; а Іоанн, біля якого зображено його учня, круглоликого юного Прохора, – перебуває у стані творчого натхнення. Цікаво вирішене природне середовище святих. Якщо в зображенні архітектурних куліс і скелястих гір художник ще віддає данину традиції, то малюнок меблів цілком реалістичний. Масивні крісла, у яких сидять євангелісти, виразно барокових, столиках лежать розкриті книги на дерев’яних підставках і чорнильниці. Варто відзначити й виконаний з винятковою майстерністю пейзаж у мініатюрі із зображенням Іоанна. На другому плані цієї мініатюри на тлі надвечірнього темно-синього неба у лівому верхньому кутку зображено крилате дерево, з якого аж до позему звисає велике червоне полотнище, праворуч, ближче до Прохора, – густі зелені зарості, а віддалік – пасмо гір, освітлене призахідним сонцем. І малюнок гілок різними відтінками темно-брунатної фарби з білильними полісками у висвітлених місцях, і трактування темно-зеленого листя узагальненими суцільними масами, і природна форма важких складок полотнища, забарвленого ясно-рожевим кольором

**“Євангеліст Марк”.** Мініатюра з Євангелія (арк. 88 зв.). Остання чверть XVI ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові

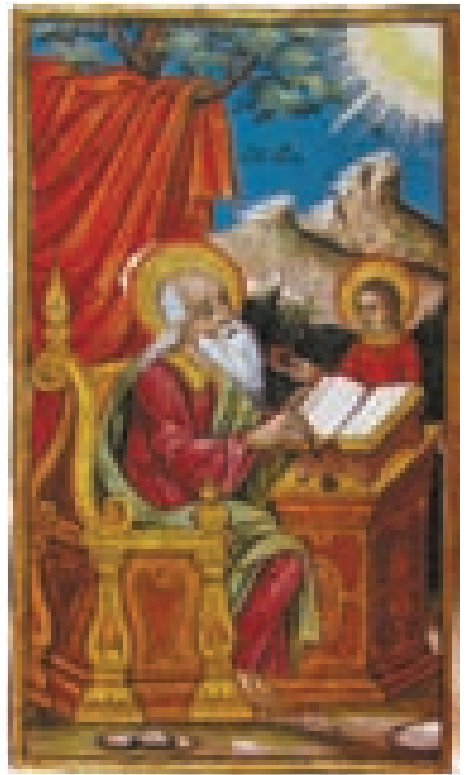


в освітлених місцях і темно-бордовим – у затінених, – усе це виконано на такому високому рівні живописної майстерності та з такою зрілою реалістичністю, що аналогій цьому творові в тогочасному малярстві (не лише рукописному, а й станковому та монументальному) не знаходимо. Його можна порівнювати лише з мініатюрами зі Службника і Требника архієрейського, створеними, однак, трьома десятиліттями пізніше.

Мініатюри зі Службника і Требника архієрейського, переписаного в 1632 році, дослідники повноправно вважають шедеврами<sup>38</sup>. Протягом тривалого часу вони не потрапляли в поле зору фахівців, хоча в науковий обіг кодекс було введено ще на початку ХХ ст.<sup>39</sup>. Службник і Требник 1632 року, який також не зовсім вірно називають Службником Івана Боярського (імовірного замовника книги), – розкішно оздоблений твір рукописного мистецтва. Його прикрашено архітектурно-сюжетним титульним аркушем, трьома мініатюрами на всю сторінку та вишуканим декоративним орнаментом обрамлення двох мініатюр і деяких сторінок тексту, геометрично-плетінчастими заставками, кінцівками та ініціальними літерами. У всіх цих прикрасах органічно поєднано традиційні елементи з ренесансними та бароковими мотивами. У ренесансному стилі, зокрема, побудовано пишні рослинні облямування, виконані в яскравій колірній гамі. Високою майстерністю виконання позначені сюжетні зображення, якими оздоблено титульний аркуш, а також три сторінкові мініатюри. Усі вони виказують руку досвідченого майстра, художника-професіонала, який бездоганно володів широкою палітрою новітніх засобів реалістичного мистецтва. Примітними є передусім малюнки Предтечі й Іоанна Богослова, яких зображено в повний зріст на тлі широких піластр архітектурної арки на титулі. Постаті стрункі, постави міцні, обличчя виразні. Напівоголене тіло Предтечі ретельно промодельоване із застосуванням кольору та світлотіні. Зображення вражає бездоганним знанням анатомії людини та довершеністю живописної пластики.

Реалістичністю виконання наділені й зображення отців церкви, авторів літургій у мініатюрах. Їхні масивні, монументальні фігури, убрані в розкішні архієрейські строї, чітко виступають на тлі розлогого пейзажу з низьким горизонтом і високим небом. Обличчя святих індивідуалізовані. Варто відзначити своєрідну трактовку образу Іоанна Златоуста. На відміну від усталеної іконографічної традиції зображати цього святого в похилому віці, лисим, з аскетичним виразом обличчя (наприклад, на мозаїці Софійського собору в Києві), у рукописі його змальовано порівняно молодим, з чорнявим волоссям і коротко підстриженою округлою бородою. Він має великі виразні очі та зосереджений погляд. Таке трактування образу цього ієрарха спонукало П. Попова, який першим звернув увагу на декоративне оздоблення кодексу, висловити припущення, що в особі Іоанна Златоуста художник відтворив портретні риси митрополита Петра Могили – власника книги<sup>40</sup>.

Цікавими реалістичними подробицями наділені й малюнки краєвиду, який є в цих творах не тлом, а цілком повноправним елементом композиції. На мініатюрі із зображенням Василя Великого на передньому плані бачимо горбисту місцевість з двома не-



**Переписувач “юноша” Власій. “Євангеліст Іоанн з Прохором”. Мініатюра з Євангелія (арк. 239 зв.). 1602. Російська національна бібліотека. Санкт-Петербург**



**“Іоанн Златоуст”. Мініатюра зі Службника і Требника архієрейського (арк. 33 зв.). 1632. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського**

великими людськими фігурками (одна із собакою), змальованими у жвавому русі. Удалині ліворуч – плесо річки з човнами, праворуч – муровані будівлі; ще далі, аж на горизонті, – силует міста. Лінійну та повітряну перспективу передано не лише розмірами зображуваного, а й кольором: усе, що ближче до глядача, забарвлене теплими коричнево-зеленими кольорами, віддалене – градацією холодних синьо-блакитних і фіолетових тонів. Ще більше деталізовано пейзаж на мініатюрі, де зображено Іоанна Златоуста. Сам ієрарх стоїть на порослому зелено-брунатною травою поземі. Неподалік, на всю ширину мініатюри, – світло-блакитна смуга повноводної річки, що в правому кутку протікає під високим двоарочним містком, утворюючи водоспад. А ще далі – різноманітні міські споруди з високими шпильчастими верхами, двосхилими дахами й кущами та деревами між ними. На третій мініатюрі із зображенням Григорія Богослова бачимо подорожніх, які піднімаються на пагорб, а також запряжений парою коней навантажений віз із погоничем, вершника та різноманітні міські будівлі.

Титульна сторінка й мініатюри виконані в техніці акварелі: легкими, прозорими тонами в пейзажах і з домішкою гуаші в зображеннях людських фігур. Захоплює вибагливою злагоженістю колорит мініатюр, зокрема в малюнках багато орнаментованих архієрейських строїв, які становлять основний кольоровий акцент. Гармонійне поєднання інтенсив-

них малинових, яскраво-червоних, синьо-блакитних і вохристо-жовтих тонів, підкреслених золотом, створює яскраву мажорну гаму.

Питання про майстра чи майстрів манускрипту та місце його створення нез’ясовані. Існує доволі сумнівне припущення, що кодекс переписано в Києві, а його декоративне оздоблення виконане самим писарем Лаврентієм Яцковичем<sup>41</sup>. На підставі виявлених у львівських архівах документів зроблено висновок, що, імовірно, рукопис було створено у Львові, а мініатюристив слід шукати саме серед львівських митців<sup>42</sup>.

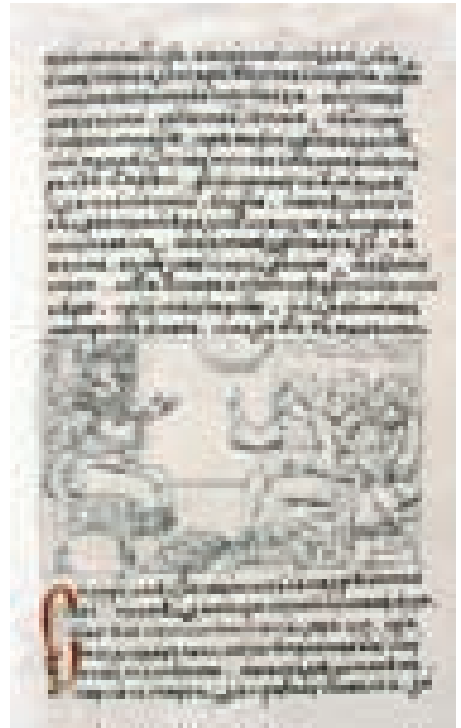
На зламі XVI–XVII ст. в українській рукописній книзі вперше з’явилися графічні текстові ілюстрації. Це явище внесло корективи в погляди щодо генези ілюстративної (не фронтиспісної) гравюри в українських друках XVII ст. Вважалося, що така рання поява ілюстрацій в українській друкованій книзі зумовлена виключно впливами західної книжкової графіки, з якою існували тісні зв’язки<sup>43</sup>. Однак найпершою на появу текстових ілюстрацій у західних друках відреагувала саме рукописна книга. Про це свідчать сюжетні текстові ілюстрації, які поруч із фронтиспісними зображеннями євангелістів уміщені в Євангелії із с. Гологори Волянські на Золочівщині<sup>44</sup>, переписаному Петром Бочовичем перед 1610 роком. Це п’ять невеликих ілюстрацій: “Молитва в Гефсиманському садку” (арк. 62 зв.), “Розп’яття” (арк. 66 зв.), “Зняття з хреста” (арк. 68), “Воскресіння” (арк. 68 зв.) та “Христос і рибалки” (арк. 74). Вони виконані тушшю, штрихом, але не дуже вправно. При створенні цих ілюстрацій майстер послуговувався відомим виданням 1561 року Біблії Яна Леополіти, надрукованої у Кракові в друкарні Миколая та Станіслава Шарфенбергів<sup>45</sup>. Художник доволі точно повторив композиційні схеми відповідних гравюр. Це засвідчує, що гравюри, які ілюструють тексти українських друкованих книг, походять не лише від західних зразків, а насамперед пов’язані з традиціями українського рукописання.

Цілком самостійними оригінальними текстовими ілюстраціями оздоблено “Повість про Варлаама та Йосафата” кінця XVI ст., що зберігається в ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ. Одинадцять ілюстрацій (їх мало бути більше, для невиконаних залишено вільні місця) створено на значно вищому рівні, ніж у попередньому прикладі, а подекуди виконання цілком майстерне. Ця унікальна пам’ятка українського рукописного мистецтва походить з Крехова. Нові реалістичні риси виявилися в цьому, за визначенням І. Франка, “духовному романі”<sup>46</sup> у зображенні його персонажів, предметів інтер’єру з ознаками стилю бароко, одягу (часто багато орнаментованого, з мотивами української народної вишивки, наприклад в ілюстраціях на арк. 17, 24) і загалом у реальнішому сприйнятті дійсності та в намаганні майстра (хоч і несміливого) відбити його у своїй творчості. Очевидно, це був непоодинокий рукопис другої половини XVI – початку XVII ст., оздоблений текстовими ілюстраціями, проте аналогічні зразки не збереглися до нашого часу.

В оздобленні української рукописної книги, поруч із мініатюрами, значну роль відіграло й друкарство. Зображення євангелістів у XVII ст. мали бути в більшості списків Євангелій (як у перших друках цієї книги), і відсутність їх у певній частині рукописних пам’яток подекуди компенсувалася гравюрами. Не випадково в багатьох примірниках рукописних Євангелій того часу, особливо в тих, які походять із західного регіону України, бачимо гравіровані вклейки із зображеннями євангелістів, відбиті з ксилографічних дощок, нерідко ілюміновані від руки фарбами. Особливо популярними були гравюри, надруковані Памвою Бериндою<sup>47</sup> в 1616 році у Львові в друкарні Ставропігійського братства, яка на той час була розміщена у Святооунуфріївському монастирі. Вони прикрашають низку рукописних книг кінця XVI – початку XVII ст.

У другій половині XVII ст. рукописна книга, конкуруючи з друкованою, і під впливом останньої, зазнала суттєвих змін, зокрема в декоративному оздобленні, передусім у мініатюрах. У той період активізувалися давні осередки рукописної справи та виникли нові. Під впливом чорно-білої гравюри майстри рукописної книги дедалі рідше зверталися до кольорових малюнків, надаючи перевагу рисункам пером або пензлем тушшю різної тонової насиченості – від світло-сірого до чорного кольору. Наприклад, як у Євангелії XVII ст. із Львівщини (зберігається в НМЛ), де на трьох фронтисписних мініатюрах зображені євангелісти Марк, Лука та Іоанн із символами в інтер’єрі, переданому з урахуванням лінійної перспективи. Вони, очевидно, створені двома різними майстрами. Одному, прогресивнішому та професійнішому в графічному рисунку й, судячи за деталями інтер’єру (сонячним і механічним годинниками), добре ознайомленому з гравюрами видань Скорини, належать мініатюри із зображеннями Іоанна та Марка. Другому, який дотримувався засад народної естетики, – із зображенням Луки.

Тривав процес подальшого засвоєння реалістичного методу в сюжетних зображеннях, поширювалися побутові мотиви, запозичені з навколишньої дійсності. У рукописному мистецтві виникли нові тематичні жанри – побутовий, портретний та історичний. Так, в одній з мініатюр Службеника Лазаря Барановича 1665 року



Текстова ілюстрація з “Повісті про Варлаама та Йосафата” (арк. 15). Кінець XVI ст. Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаніка



Переписувач диякон Лукаш Іванович. “Євангеліст Лука”. Вклеєна гравюра з Євангелія-тетру (арк. 177 зв.). 1613. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові

“Освячення козацької корогви”. Мініатюра зі Службника Лазаря Барановича (арк. 181 зв.). 1665. Національний історичний музей України. Київ



з Новгорода-Сіверського, де зображено багатофігурну історичну сцену освячення козацької корогви, митець уважно промодельював постаті літніх козаків, очолюваних гетьманом з булавою в руці, і представників церковного почту в характерних обрядових строях. Гетьманові надано портретних рис Богдана Хмельницького<sup>48</sup>, а єпископові, який здійснює обряд, – чернігівського єпископа та певний час місцеблюстителя Київської митрополичої кафедри Лазаря Барановича – церковного, літературного та політичного діяча другої половини XVII ст. Архітектурний стафаж, у якому відбувається подія, нагадує давній собор Новгород-Сіверського монастиря або Спаський у Чернігові. Службник Лазаря Барановича – єдина книга того періоду, оздоблена розкішними мініатюрами високого малярського рівня.

Інші рукописи мають скромніше одноколірне оздоблення. Це можна пояснити не лише відсутністю в більшості майстрів досконалої професійної виучки, але й впливом стародрукованих видань з їх двоколірною структурою – чорним текстом і червоними заголовками та ініціалами. Таким, наприклад, є художнє оформлення величезних фоліантів творів Антонія Радивиловського, зокрема титульний аркуш у книзі “Огородок Богородиці” 1671 року, що зберігається у ІР НБУВ. На ньому навколо арки з титульним текстом уміщено штриховий малюнок, який наслідує тогочасну гравюру із зображенням Богородиці, Христа-огородника та погруддя святих у квіткових бутонах. Такі малюнки, виконані лише одним або двома кольорами, надають особливої краси й виразності рукопису.

Ще один малюнок історичного змісту належить художнику-аматору. Це сюжетна заставка в “Літопису Софоновича” 1681–1682 років, на якій зображено битву на Куликовому полі. Цікавою є композиція ілюстрації. У центрі – переможець битви князь Дмитрій Донський. Угорі напис: “Благ/о/ч/естивый/ великий князь Демитрій: нечестивого Мамая побіди”. Князь сидить на престолі з берлом у руці, у короні та царському одязі, ніби дія відбувається, як слушно зазначав П. Жолтовський<sup>49</sup>, не на полі, а в царських палатах. Ліворуч зображено російське військо – не лише з холодною зброєю, а й з таким анахронізмом, як пищалі. Праворуч – татарське військо. Унизу ліворуч і праворуч – богатири Пересвіт і татарський Челібей. Малюнок наївний, але створений в аматорській формі, правдиво відтворює важливу історичну подію.

Одночасно ілюстрації історичного та портретного жанрів використано для оздоблення “Літопису Величка” 1720 року з Полтавщини<sup>50</sup>. Тут уміщено панорамне зображення героїчної оборони Чигирина





“Облога Чигирина”. Мініатюра з “Літопису Самійла Величка” (т. 2, арк. 166 зв.). 1720. Російська національна бібліотека. Санкт-Петербург



**Титул "Огородка Богородиці" Антонія Радивилівського. (арк. 6 зв.). 30 березня 1671 року. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського**

(серпень 1677 року), промальоване штрихом з м'яким розтушуванням чорною аквареллю, але в досить умовній, схематичній манері (мабуть, виконавець був аматором). Більш художньо вартісними є в цьому рукописі десять гетьманських портретів, виконаних також пером у градації відтінків сірої або коричневої туші. Зображено Богдана Хмельницького, Івана Виговського, Юрія Хмельницького, Павла Тетерю, Івана Брюховецького, Петра Дорошенка, Дем'яна Многогрішного, Михайла Ханенка, Івана Самойловича та Івана Мазепу. Безіменні художники цих портретів (іх було принаймні двоє), маючи добру професійну підготовку, зуміли дати кожному із зображуваних художньо вірну, психологічно вмотивовану характеристику, яка відповідала поглядам автора літопису та ролі цих постатей в історії України<sup>51</sup>.

Перший серед низки унікальних ілюстрацій – портрет Богдана Хмельницького. Художник твору дотримувався композиційних засад і стилю поширених на той час в українському малярстві так званих репрезентативних портретів. Гетьмана зображено анфас, поколінно, без головного убору, у лівій руці він тримає булаву, на ньому бойова кольчуга та накинута на плечі атласна кирея. Поза спокійна, упевнена. Відкритий прямий погляд гетьмана відображає мужність і природний розум видатного державного діяча та полководця. Портрет виконано у стриманій, лаконічній манері, без зайвої деталізації. Майстер дбав передусім про створення цілісного художнього образу. У композиції портрета використано й деякі, притаманні творам такого типу, додаткові атрибути – декоровану круглу рамку, якою обрамлене портретне зображення, куліси, розсуну завісу, особистий герб гетьмана (він розміщений унизу під рамкою на тлі прапорів і військової арматури).

Репрезентативний характер, щоправда, без значених атрибутів або з мінімальним їх використанням, мають й інші портрети цієї серії. Майстер зображення Михайла Ханенка, наприклад, орієнтувався на парадні шляхетські портрети<sup>52</sup>. Колишнього уманського полковника, а згодом гетьмана Правобережної України, якому автор літопису дав негативну оцінку, зображено в інтер'єрі на тлі важкої завіси з китицями та фрагмента вікна. Гетьман стоїть у гордовитій позі, на ньому багате вбрання, велика шапка з дорогого хутра та коштовний жупан.



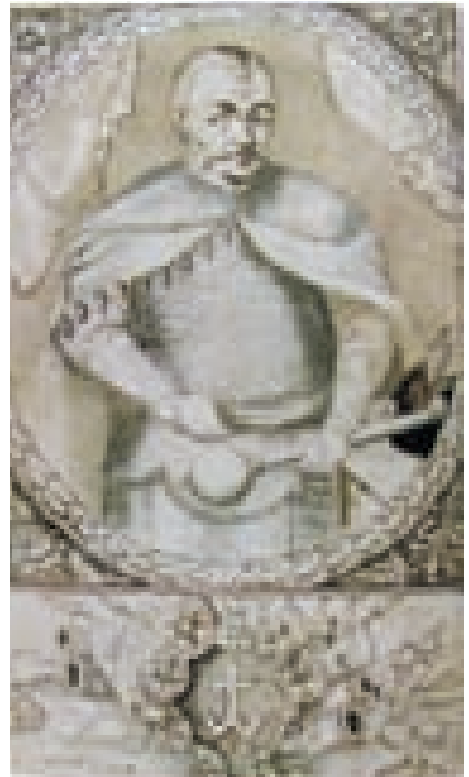
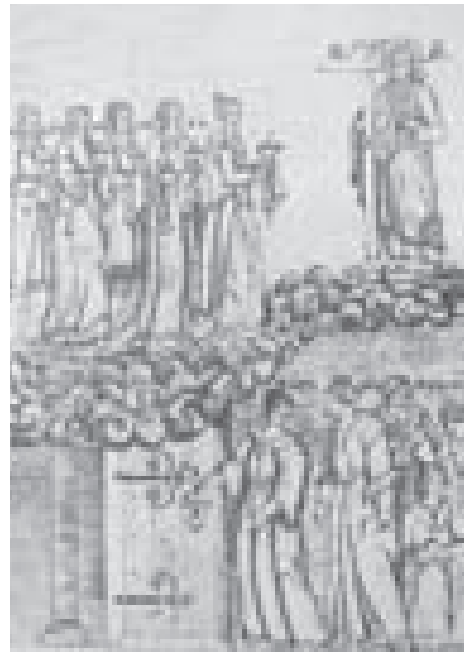
**"Свангеліст Іоанн". Мініатюра з Євангелія (арк. 209 зв.). Початок XVII ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові**

**Переписувач і мініатюрист Григорій Залеський. “Притча про десять дів”. Мініатюра з Ірмологіона (арк. 15 зв.). 1695. Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника**

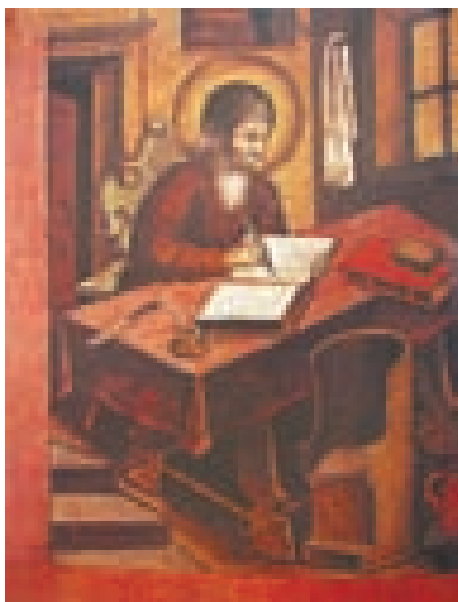
Кілька портретів із цієї серії вирізняються вправністю досить реалістичного малюнка, якому на той час навчали в малярській школі Києво-Печерської лаври. Це стосується передусім портрета Павла Тетері. Залишивши мінімум антуражу, основну увагу митець зосередив на особі портретованого – людині складної долі, якій, однак, автор літопису не симпатизує<sup>53</sup>. Художник старанно моделює риси обличчя, уміло користуючись засобами світлотіні, уважно працює над малюнком очей, надає їм сумного, утомленого виразу. Винятковий хист виявлено в зображенні кистей рук, особливо в малюнку набряклих пальців. Цікаво, що в портреті П. Тетері зовсім не бачимо негативних рис, тоді як решту засуджених у літописі гетьманів – Ю. Хмельницького, І. Брюховецького, П. Дорошенка та ін. – зображено на портретах навіть певною мірою в карикатурному вигляді.

Багатими на ілюстрації, здебільшого штрихові, чорно-білі, були Ірмологіони – збірники церковних співів. На таких ілюстраціях їхні автори не лише сміливо трактували євангельські сюжети, а й зверталися безпосередньо до життєвих тем, уміло відтворюючи побутові реалії, міські та сільські краєвиди, хатній інтер'єр, прикметні типи людей, їхні заняття. У Ірмологіоні 1682 року, написаному та оздобленому С. Селецьким у с. Новосілки на Львівщині, на мініатюрі із зображенням Іоанна Дамаскіна майстерно передане звичайне хатнє приміщення: низька стеля, підтримувана гранчастими сволоками, масивний стіл зі схрещеними ніжками, скріпленими по-народному клином, крісло з фігурною спинкою, прямокутний віконний отвір, біля якого на кілку – орнаментований смугами рушник. Стіл накритий чистим обрусом, на ньому чорнильниця, ніж, дві книги. Іоанна Дамаскіна зображено за роботою, перед ним – розкрита книга, він пише не на колінах, як це прийнято на мініатюрах із зображеннями євангелістів, а на столі. Композиція та малюнок настільки майстерні, що, якби не похибки в перспективі, ілюстрацію можна було б прийняти за твір значно пізнішого часу.

Непересічною майстерністю відзначаються ілюстрації золочівського митця Г. Залеського, якими він оздобив Ірмологіон 1695 року. Серед малюнків, виконаних у стилі гравюри – контурною лінією і тонким штрихом,

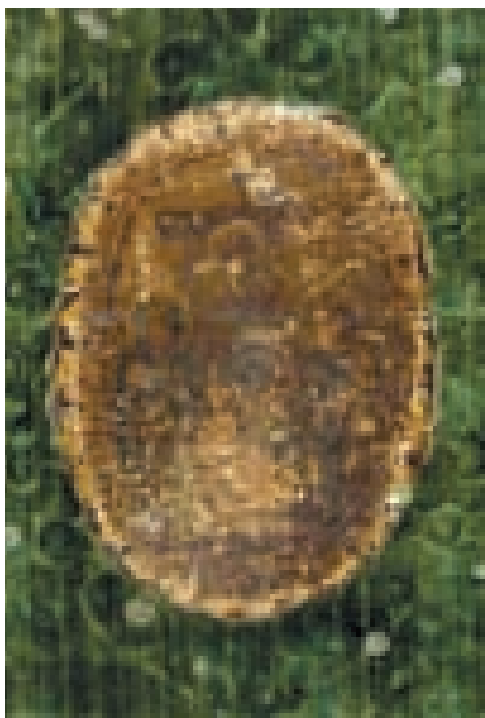


**Портрет Богдана Хмельницького. Мініатюра з “Літопису Самійла Величка” (т. 1, арк. 73 зв.). 1720. Російська національна бібліотека. Санкт-Петербург**



**Переписувач та мініатюрист Стефан Селецький. “Іоанн Дамаскін”. Мініатюра з Ірмологіона (арк. 70 зв.). 23 червня 1682 року. Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника**

**Верхня дошка оправи Євангелія (середник). Остання чверть XVII ст. Національний музей історії України. Київ**



особливою вправністю позначене зображення групової сцени: поважного шестя високих струнких дівчат, одягнених в українські міщанські сукні. Так художник проілюстрував відомий євангельський сюжет “Притча про десять дів”. Протографом цієї сцени слугувала гравюра львівського видання Тріоди Цвітної, виданої в друкарні М. Сльозки в 1667 році<sup>54</sup> (арк. 48 зв.), над оздобленням якої працював відомий гравер І. Глинський. Більш оригінальний характер має одна із сюжетних заставок цього рукопису, де бачимо цікавий побутовий малюнок: зображено пророка Мойсея, який перевозується у постолі. Через плече в нього перекинута торба (тайстра), поруч лежить ковінька. Талановитий майстер, який двічі в рукописі назвав своє ім'я – на титулі та в кінці книги, – працював із задоволенням, відтворюючи знайомі йому сільські мотиви<sup>55</sup>.

Окрему сторінку в історії декоративного оздоблення рукописної книги становить малярська оправа, яка в XVI–XVII ст. набула інтенсивного розвитку майже в усіх регіонах України, а особливо – у Галичині. Цей напрям у галузі мистецької оправи (як за технікою виконання, так і за матеріалами) об'єднує три види мистецтва – іконопис, рукописання та інтролігаторство. В Україні малярську оправа використовували для оздоблення переважно на престольних Євангелій, тому вона належить до підвиду розкішної оправи літургійної книги. Її поява та розвиток тісно пов'язані з історією іконопису, книжкової мініатюри та інтролігаторства. Такі оправи, крім основної функції – оберігання книги від пошкодження, – набули й самостійної – декоративної, що перетворило їх на твір малярства, мистецька вартість якого заслуговує на особливу увагу. Тематика зображень на них різноманітна, здебільшого сюжетна: “Розп'яття”, “Деїсус”, “Покладення до гробу”, “Херувим”, “Святі”, “Спас Нерукотворний”; рідше – орнаментально-декоративна. Іконописні зображення на чільних дошках виконували не лише темперою, а й олійними фарбами, що свідчить про паралельний розвиток цього виду мистецтва з іконописом. За композиційним рішенням оправи поділяють на дві великі групи<sup>56</sup>.

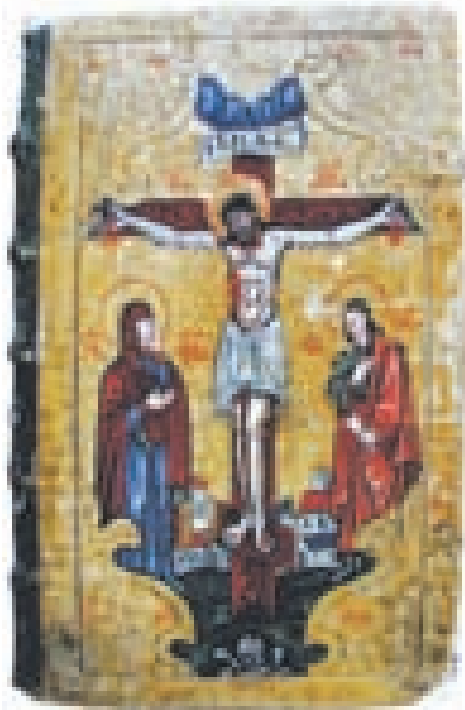
Перша – найближча до традиційних шкіряних оправ. Дошки та корінець поволочені шкірою або тканиною, лише окремі деталі оздоблення виконані темперними чи олійними фарбами. Наприклад, на оправі Тетроевангелія із с. Путятинці під Рогатином, переписаного перед 1594 роком, на місці середника набито дерев'яну дощечку у формі готичного арочного порталу, вкриту левкасом із зображенням Розп'яття з двома предстоячими, яке ритоване по левкасу (на жаль, малярський шар повністю втрачено). Косинці та кайма виконані в традиційній техніці сліпого тиснення по шкірі. Відмінний від цього ме-

тод оздоблення використано при створенні оправи Євангелія останньої чверті XVII ст., переписаного у Святопреображенському Мгарському монастирі неподалік Лубен. На верхній дошці його оправи по левкасу, накладеному безпосередньо на оксамит, темперними фарбами виконано на місці середника “Розп’яття” з предстоячими Богородицею та Іоанном Богословом, а на місцях косинців – чотири євангелісти із символами.

До другої групи слід віднести оправи, де малярське зображення займає всю поверхню дошки. Техніка їх виконання близька до темперного та олійного малярства, а сюжетика – до іконопису. Цю найчисленнішу групу репрезентує низка Євангелій XVI–XVII ст. Серед них одне із кращих з мистецького погляду – Євангеліє першої половини XVII ст. із с. Лось на Сяноччині. На його оправі виконано “Розп’яття з предстоячими” на тлі краєвиду міста, а кути дошки оздоблено ритованими по позолоченому левкасу зображеннями євангелістів без символів. Розп’яття виконано олійними фарбами на темперному підмальовку. Такий малярський прийом трапляється і в іконописі того періоду, зокрема у творах відомих львівських малярів Ф. Сеньковича, М. Петраховича та жовківського – І. Рутковича. Стилистичні особливості мініатюри на оправі дають змогу стверджувати, що його виконавець належав до перемишльсько-сяноцької школи іконопису першої половини XVII ст.

Більшість збережених малярських оправ походить з Галичини. Проте їх виготовляли і на Волині, і на Лівобережній Україні, починаючи від XVI ст. Про це свідчить комплекс пам’яток, зокрема оправи Євангелія середини XVI ст. із Густинського Святотроїцького монастиря поблизу Прилук, Євангелія-тетр 1683 року з Мгарського монастиря, Євангелія кінця XV – початку XVI ст. із с. Обенижі Турійського району Волинської області.

У підсумку ще раз підкреслимо, що виникнення в Україні в останній чверті XVI ст. друкарства не зупинило розвиток рукописної книги. Мистецтво рукописання, що покладалося на тривалі й багаті художні традиції, ще продовжувало розвиватися протягом кінця XVI – першої третини XVII ст. впевнено та плідно. У той час з’явилася низка нових рукописних осередків, зокрема й локальних, як, наприклад, у західному регіоні України – Стрий, Дрогобич, Городок, Судова Вишня. Там виготовляли книги не лише для власних потреб, а й на продаж. Цікаво, що навіть у Львові та Києві, де було засновано потужні друкарні, рукописання не припинилося. Новою якістю набуло мистецтво художнього оформлення рукописних книг. Орнамента розглядуваного періоду відзначається багатством композиції, інтересом до ренесансних і барокових мотивів. На повну силу виявила свої декоративні принади рукописна рослинна орнамента, яка стала панівною. Більше уваги приділялося мініатюрі – сюжетним фронтисписним зображенням і текстовій ілюстрації. До цієї галузі книжного оздоблення залучали не тільки вишколених митців, з-під пензля яких вийшли такі шедеври давнього українського мистецтва, як мініатюри майстра Андрійчини, Пересопницького євангелія, Євангелія 1602 року та Службника і Требника 1632 року, а й значно більшою мірою, ніж раніше, – майстрів-непрофесіоналів. Вони у своїй творчості дотримувалися норм народної естетики, сміливо йшли на порушення усталених канонів, вносили в мистецтво книги живе забарвлення навколишньої дійсності.



**“Розп’яття з предстоячими”.** Мініатюра з верхньої дошки оправи Євангелія. Перша половина XVII ст. Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові





# **МИСТЕЦТВО СЕРЕДИНИ XVII – СЕРЕДИНИ XVIII СТОЛІТТЯ**

**АРХІТЕКТУРА**

**ОБРАЗОТВОРЧЕ  
МИСТЕЦТВО**

**СКУЛЬПТУРА**

**ЖИВОПИС**

**ГРАФІКА**

**Іконостас Спасо-Преображенської  
церкви в с. Великі Сорочинці Полтав-  
ської обл. 1730-і роки**

# АРХІТЕКТУРА

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДОБИ

Ренесансну стилістику на наші землі, які перебували у складі Речі Посполитої, у XVI ст. занесли з Італії тамтешні майстри. На початку XVII ст. під впливом ордену єзуїтів з'явився новий тип великого католицького костелу, що походив від композиції римського храму Іль Джезу і мав риси видозміненої архітектурної стилістики раннього бароко.

Стиль бароко був, напевно, найінтернаціональнішим з усіх стилів, що панували в Європі. Як зазначив І. Грабар, “кожен великий світовий стиль є обов'язково стилем міжнародним. Від незначних, випадкових місцевих стилів різних народів він тим і відрізняється, що втягує в коло свого впливу все сучасне йому людство (ренесанс, бароко)”<sup>1</sup>. Так, архітектура України протягом XVII–XVIII ст. пройшла ті самі етапи стилістичного розвитку, що й решта європейських держав, – ренесанс, маньєризм, бароко, рококо, класицизм. Щоправда, в Україні цей процес відбувався з певною ретардацією, тобто із запізненням щодо країн Західної Європи. Це запізнення було зумовлене географічною віддаленістю українських земель від провідних європейських центрів розвитку мистецтва, а також складними перипетіями соціально-політичної історії нашого краю. Загалом розвиток архітектури в Україні протягом XVII ст. був значно ускладнений з огляду на катастрофічні за наслідками війни 1648–1680-х років.

Середина XVII ст. ознаменувала найзначніший перелом у всій культурі України. Це було пов'язане з новими геополітичними реаліями. У 1648 році закінчилася Тридцятирічна війна, унаслідок якої населення Центральної Європи зменшилося майже вдвічі. Того ж року в Україні розпочалася національно-визвольна революція – так звана Хмельниччина. Вона переросла у війни, які тривали з перервами майже 30 років і скінчились у 1678 році знищенням гетьманської столиці – Чигирини – та спустошенням Правобережної Наддніпрянщини й частково Поділля. Проте під час цих подій на теренах України відродилася власна держава у формі так званої Гетьманщини. На практиці це означало поширення на колишні воєводства Речі Посполитої – Київське, Брацлавське, Чернігівське, частину Волинського та південно-східні райони Білорусі – влади й суспільних структур Запорозької Січі. У 1652–1654-х роках ця територіальна організація влади трансформувалася в суверенну мілітаризовану державу перехідного республікансько-монархічного типу. Формою правління в ній був гетьманат. Упродовж п'ятдесяти років, від Богдана Хмельницького до Івана Мазепи, гетьмани за своїми повноваженнями й суспільним статусом перетворилися з військових провідників на глав держави. Ця тенденція відбилася й у політичній еволюції гетьманату (спроби запровадити спадкову монархію), і в архітектурних фундаціях гетьманів як загальнонаціональних лідерів.

У 1654 році Військо Запорозьке ввійшло в союзницькі стосунки з Московським царством (як автономне державне утворення) разом зі своїми урядом, військом, дипломатією, фінансами, судочинством. Відтоді аж до кінця XVIII ст. точилася вперта боротьба



між централістичною політикою Москви й автономістськими прагненнями України. Поступово, протягом 130 років, колись окраїнне Московське царство, завдяки приєднанню України, стало європейською наддержавою – Російською імперією. Імперська політика позначилася не лише на суспільно-політичному розвитку України, а й на її архітектурі, а саме – з’явилася тенденція до загальнодержавної уніфікації.

На розвиток архітектури найбільше вплинула власне українська влада, що постала в часи Хмельниччини. Гетьман, який стояв на чолі Війська Запорозького, був формально виборним і мав усю повноту влади, об’єднуючи її законодавчу, виконавчу й судову гілки. Адміністративно підвладна йому територія поділялася на 16–20 військово-територіальних округів (полків), на чолі яких стояли виборні полковники з полковою старшиною. Полки поділялися на сотні. На Лівобережжі розміщувалися Київський, Чернігівський, Ніжинський, Стародубський, Прилуцький, Лубенський, Полтавський, Миргородський, Гадяцький, Переяславський і Кропивнянський полки. На Правобережжі – Черкаський, Канівський, Корсунський, Білоцерківський, Павлоцький, Уманський, Брацлавський і Кальницький (Вінницький) полки. Такий територіальний устрій у 1650–1660-х роках поширився й на Слобожанщину, заселену українцями, але адміністративно підпорядковану Москві. Там утворилися Сумський, Охтирський, Харківський, Ізюмський і Острогозький полки.

Вирішальний вплив геополітичних зрушень на сферу архітектури в середині XVII ст. лежав у економічній і національно-культурній площинах. На загальному економічному розвитку позитивно позначилася ліквідація магнатських латифундій, торгових монополій єврейських кагалів і польської старостинської адміністрації. Наслідком цього стало зростання економічної свободи міщанства, міжнародної торгівлі (цьому сприяло видання відповідних гетьманських універсалів) і, зрештою, економічне піднесення українських міст. Після ліквідації польсько-шляхетських порядків відбувся швидкий і глобальний перерозподіл власності. Радикально змінилася система землеволодіння і, як наслідок, – система розселення.

Одразу після Хмельниччини земельної проблеми взагалі не існувало: велетенські спустілі латифундії магнатів Наддніпрянщини й Лівобережжя (прикладом може бути так звана Вишневещина на Лубенщині), а також майже незалюднена до того Слобожанщина давали достатньо простору для розвитку нової, революційної форми землеволодіння під назвою “займанщина”. Узаконено її було дещо пізніше універсалом гетьмана Івана Брюховецького 1668 року. Кожному дозволялося захопити скільки завгодно необробленої землі, працювати на ній і будуватися. Коли в землю було вкладено працю, вона і все, що на ній знаходилося, ставало законною власністю. Власники великих за площею займанщин, права на які були підтверджені гетьманом або іншим чином узаконені, “закликали слободи”, тобто засновували на цих землях нові поселення. При цьому поселенці отримували багаторічні (до 15 років) економічні пільги. Такі поселення називалися слободами.

Так виник новий край, заселений українцями, – Слобожанщина, що лежала на схід від земель північно-східних полків Лівобережжя та Війська Низового. Масове переселення туди людей з Волині, Поділля, Правобережної Наддніпрянщини і навіть Лівобережжя розпочалося 1652 року, коли після поразки під Берестечком Богдан Хмельницький “повелів народу вольно сходить з городів, кидаючи свої набитки ку Полтавщині також і за границю у Великую Росію, аби там городами осідали. І од того часу стали осідати: Суми, Лебедин, Харків, Охтирка і всі слободи даже до річки Дону козацьким народом”<sup>2</sup>. Загалом відомі три великі хвилі масового переселення: 1652 р., 1659 р. і 1663–1687 років (найтриваліша хвиля пов’язана з трагічними подіями Руїни, коли була знелюднена Правобережна Наддніпрянщина). Освоєння величезних і майже безлюдних теренів колишнього Дикого Поля стало на той час визначним суспільним досягненням українського етносу.

Після Хмельниччини соціальна структура українського суспільства включала такі стани як шляхта, духовенство, козацтво, міщанство та “посполиті”. Посполитими вважали

селян – як вільних, так і монастирських, а також тією чи іншою мірою залежних. Цей період прикметний і тим, що спочатку селянство було звільнене від кріпацтва, а потім знову закріпачене. Ця обставина не могла не позначитися на розвитку архітектури – насамперед через значне збільшення на початку розглядуваної доби вільного, економічно активного населення, діяльність якого безпосередньо стосувалась і сфери будівництва. Тут найактивнішими були міщани й козаки. Соціально-економічне протиборство цих двох станів відбилося і в архітектурі – через суперництво міщанських і козацьких фундацій.

Провідна соціальна роль у той час належала козацтву. За попередні десятиріччя українське (запорозьке) козацтво еволюціонувало: зі степових здобичників і розбишак, мобільної прикордонної сторожі, індиферентної до національно-культурних проблем, воно, унаслідок переможної станової та національно-релігійної революції, перетворилося на могутню суспільну силу. Запорожці виборили незалежність, здобули політичну гегемонію в суспільстві, стали державотворчим “ферментом”, головним захисником українського православ'я та сприяли безпрецедентному розквіту культури й мистецтва.

У тогочасній суспільній свідомості була міцно закорінена ідея спадковості гетьманату стосовно княжої держави. Гетьманів тодішні інтелектуали вважали продовжувачами справ, мало не спадкоємцями Великих князів київських. Тому не випадково Б. Хмельницький свою державу намагався назвати “Великим князівством Руським”. Цієї ж тенденції дотримувався і його політичний спадкоємець І. Виговський. І небезпідставно козацькі літописці називали гетьманів “руськими виборними князями”, а митрополит Йов Борецький проголошував: “Ми взялися за те, що мали раніше, що нам наші предки залишили і віддали, чим ми й раніше користувалися, і те, що нам дозволяють Божі закони і звичаї, а ще й шістсотлітня традиція”<sup>3</sup>. Цей “комплекс спадковості” повною мірою проявився в будівельній діяльності, зокрема в таких містобудівних заходах, як фундація патрональних монастирів і гетьманських резиденцій, а також у типології споруд (відродження соборів хрестокупольного типу).

Крім “комплексу спадковості”, в архітектурі тієї доби знайшов відображення також не менш важливий “комплекс перемоги”. Він був пов'язаний з ліквідацією національно-релігійного й соціального гноблення, розвитком освіти й науки, формуванням національного самоусвідомлення. Так, Б. Хмельницький чи не першим почав використовувати термін “українська нація”. А вже за часів гетьмана Івана Мазепи слово “Україна” остаточно стало загальною назвою всіх козацьких земель. Духовний клімат доби значною мірою визначався розвитком освіти, найвищими осередками якої були Києво-Могилянська колегія (з 1700 року – академія), колегіуми в Чернігові (з 1700 року), Харкові (з 1726 року), Переяславі (з 1738 року), які певною мірою “врівноважили” давніші осередки освіти в Галичині й на Волині – єзуїтські колегії у Львові та Ярославі. Високий престиж освіти в тодішньому українському суспільстві підтверджують не лише спостереження іноземців, а й такий важливий документ, як Гадяцький трактат 1658 року, де серед загальнонаціональних пріоритетів зазначено відкриття в Україні двох університетів. А за часів гетьманування Івана Мазепи кількість студентів Київської академії досягла 2 тис. чоловік<sup>4</sup>.

Духовному клімату доби була властива ще й релігійна толерантність (попри ексцеси Хмельниччини та Гайдамаччини). Тому в українських містах мирно співіснували різні національно-релігійні громади зі своїми специфічними будівлями, що не лише збагачувало загальну архітектурну палітру та сприяло розвитку культурних взаємовпливів, а й вимагало адекватного об'ємно-просторового виявлення “комплексу перемоги”.

Вимоги нових українців, а отже, і вподобання творців архітектури стали іншими. Вільним, належним до лицарського стану, нікому не підлеглим людям була необхідна нова естетика, яка однак ґрунтувалася б на національних стереотипах. Їм подобалися високі, вільно розташовані й пишно декоровані будівлі. Тому в архітектурних образах церковних споруд того часу на Лівобережжі, Слобожанщині та Наддніпрянщині втілювалися почуття тріумфу, радості, свободи. Це досягалось збільшенням майже вдвічі, порівняно з попередньою добою, висоти церковних будівель, переважанням висотних центричних

композицій зі строгою ієрархічністю побудови, створенням виразного силуету будівлі й застосуванням нових конструкцій. Тоді, як ні в жоден інший період розвитку української архітектури, в елітарне й масове муроване монументальне зодчество було перенесено естетику народного дерев'яного монументального будівництва. Причому зроблено це було настільки органічно, що муровані будівлі, попри залежність їх формотворення від дерев'яних прототипів, виявилися цілковито позбавленими рис вторинності й запозиченості. Промовистим прикладом є Миколаївський собор у Ніжині – перша пам'ятка нового стилю, у якій виразно і в довершеному вигляді відбилися всі зазначені риси.

На той час у більшості країн Європи було втрачено цілісність і єдність, притаманні світоглядній і художній системі ренесансу. У країнах із сильною централізованою владою (Франція, Англія) домінував класицизм, а на землях Центрально-Східної Європи з 1680-х років запанувало вільніше за пластикою бароко. Втіленням прагнення до волі, увиразненням Визвольної війною 1648–1654 років, стало відображення в українській культурі драматизму часу, пафосу й патетики боротьби, величчя перемог, а разом із тим – демократизму й народності. Традиції, успадковані від часів Давньої Русі, принципи організації простору та мас, властиві народній архітектурі, творче засвоєння й модернізація ордерної мови – усе це стало основою формування яскравої національної архітектури.

**ХАРАКТЕР ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.** Від XVII ст. характер професійної діяльності, порівняно із середньовічною добою, значно змінився. В Україні тоді працювали зодчі різних національностей, освітнього рівня й соціального статусу. Значні обсяги будівництва, зумовлені економічним поступом і необхідністю ліквідації воєнних руйнувань, змушували замовників залучати до праці, крім традиційних місцевих будівельних цехів, артілей та місцевих архітекторів і містобудівників І. Зарудного чи Я. Стандарного, ще й іноземців А. Зерніка, Й.-Б. Зауера, Й.-Г. Шеделя, а також росіян О. Старцева, Д. Аксамитова, М. Єфимова, які набули фахової освіти й практики в московському “Приказе каменных дел”. А з початку XVIII ст. до роботи в Україні почали активно залучати інженерів, які перебували на військовій службі й мали офіцерські звання.

Простежуються регіональні й політичні відмінності в залученні майстрів. Так, у західних регіонах (Галичина, Волинь, частково Поділля) працювали переважно майстри з Італії та інших європейських країн. У Наддніпрянщині, Північному Лівобережжі й Слобожанщині запрошення західних чи московських майстрів було спричинене як практичними потребами (місцевим майстрам був не під силу весь обсяг будівельних робіт, що значно збільшився), так і двома різними політичними орієнтаціями в середовищі тогочасної української еліти. Православні владики не лише орієнтувалися на єдиновірну Москву, а й ідеологічно обслуговували її імперські прагнення, промовистим свідченням чого є “Синопис” І. Гізеля. Водночас козацька старшина орієнтувалася на близьке їй за духом польське культурне коло. Звідси й походять такі оригінальні стильові контамінації, як Троїцький собор у Чернігові чи собор Мгарського монастиря під Лубнами. Проте, якщо порівняти литовські й українські витвори автора цих соборів архітектора Й.-Б. Зауера, московські й київські твори О. Старцева, петербурзькі й київські будови Й.-Г. Шеделя, стає наочною визначальна відмінність між ними. Вона пояснюється тим, що майстер-архітектор, який на початку розглянутої доби водночас виконував і функції будівельного підрядника, був лише технічною силою в руках замовника – парафіяльної громади, приватної особи чи представника генеральної старшини. Саме замовник диктував усе – від загальної структури планування й розмірів споруди до елементів декору. Найлаконічніше це відображено в контракті на будівництво Троїцького собору в Глухові 1720 року: “а креслення і пропорцію – як зволить пан Гетьман”<sup>5</sup>. Отже, навіть в елітарній архітектурі, до якої були найбільше причетні майстри-іноземці, культурні впливи Заходу, Півночі та Сходу були опосередковані смаками й уподобаннями нової української еліти. У масовому ж будівництві – житловому, оборонному й культовому – панували автотонні архітектурні традиції, поступово збагачуючись досвідом елітарної архітектури.

Як не парадоксально, але це збільшило використання досвіду сусідніх країн: у Наддніпрянщині, Північному Лівобережжі й Слобожанщині посилювався вплив московської архітектури, краще організованої державними чинниками. На українські землі поступово почали впливати московські прикази, які відали будівельними справами, – Малоросійський, Розрядний, Кам'яних справ, а з часів правління Петра I – Військова колегія Сенату. Водночас, як і раніше, залучали архітекторів із західних країн, завозили звідти ж книги й посібники з архітектури та фортифікації – трактати італійців Дж. Вінййоли, А. дель Аква, В. Скамоцці, французів С. Вобана і Ф. Блонделя. Використовували й один із перших вітчизняних трактатів з містобудування та інженерної справи – “Устав ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки” О. Радишевського (1621).

Німець із Кенігсберга А. Зернікау був на службі в гетьманів І. Самойловича та І. Мазепи, працюючи в 1680–1691 роках у Чернігові й Батурині як військовий інженер і архітектор. Тут він написав твір “Що потрібно про табори і фортеці”, а також трактат про фортифікацію у 8 книгах. Шотландець П. Гордон на вимогу гетьмана Івана Самойловича в 1678 році укріплював колишній гетьманський замок у Чигирині, залишивши нам його плани.

Українські зодчі здійснювали освітні подорожі за кордон. Зокрема, І. Зарудний наприкінці XVII ст. їздив учитися до Італії та Польщі. А в середині XVIII ст. у Київській академії почали викладати архітектуру в складі курсу математичних наук (тут отримав початкову архітектурну освіту знаменитий київський зодчий І. Григорович-Барський). Згодом цей же курс був запроваджений у Харківському й Переяславському колегіумах. Тоді ж в Україні починали працювати все більше архітекторів, які здобули фахову підготовку в “архітектурних командах” видатних зодчих у Москві й Санкт-Петербурзі, зокрема А. Квасов.

У другій половині XVII ст. надзвичайно зросли соціальна роль і статус архітектора. А. Зернікау та М. Томашевський майже на рівних спілкувалися з гетьманом І. Самойловичем – і особисто, і в листуванні. І. Зарудний виконував важливі дипломатичні доручення гетьмана Івана Мазепи та їздив послом до Москви. Питання про роботу в Києві О. Старцева вирішувалося на рівні українського гетьмана та московського царя – як справа державної ваги.

Така увага до професіонала-архітектора була пов'язана не лише зі зрослим суспільним та ідеологічним значенням архітектури, а й з великими затратами на будівництво. Щоб реально уявити собі вартість тогочасних споруд, наведемо такі дані: на початку XVIII ст. річна платня фахівця найвищої кваліфікації (ректора колегіуму) становила від 50 до 100 злотих (або карбованців). Річний бюджет України, уперше обчислений за гетьмана Данила Апостола, становив 144 тис. злотих. Будівництво невеликого мурованого будиночка (кам'яниці) коштувало 500 злотих, дерев'яної церкви – до 10 тис. злотих, мурованої церкви – 15–30 тис. злотих. Великі мазепинські собори коштували до 100 тис. злотих, а мур з баштами довкола Києво-Печерської лаври обійшовся гетьманському скарбові в мільйон злотих<sup>6</sup>.

Отже, широкій розмах будівництва в ті часи свідчить як про значний економічний розвиток країни, так і про те, що архітектура справді стала загальнонаціональним пріоритетом. У цьому контексті вельми показовою є будівнича діяльність гетьмана Івана Мазепи. За 21 рік свого урядування він став фундатором 12 новозбудованих та 20 реконструйованих храмів. Серед них такі архітектурні шедеври, як чернігівський колегіум, Микільський військовий і Богоявленський собор братського монастиря в Києві, Троїцький собор у Чернігові, Вознесенський – у Переяславі. Мазепа фінансував і перебудову Софії Київської, Михайлівського Золотоверхого монастиря, Києво-Печерської лаври, завершував будівництво собору Мгарського монастиря. Проте це не було меценатською діяльністю у звичному розумінні, радше – реалізацією державної програми створення представницького архітектурного середовища, що відповідає б зрослим суспільним потребам і можливостям<sup>7</sup>.

Усвідомлення творчого індивіда (і замовника, і архітектора) як частки свого народу та бажання прислужитися “оздобі отчизни” через мистецтво, головними функціями якого тоді вважали “docere, delectare, movere” (навчати, розважати, хвилювати), стали основою пошуку та звеличення власних, автохтонних культурних надбань. За таких умов чуже, привнесене з інших країв, не накладалося окремими фрагментами на традиційну українську архітектуру, а органічно вросло в неї, збагачуючи образну палітру новою стилістикою.

У XVII ст. робота архітектора ще мало відрізнялася від практики попередніх століть. Проектні кресленики використовували рідко, оскільки проект фіксувався в іншій формі: стосунки між замовником і артілью майстрів обумовлювалися писаним контрактом, де задавались усі основні параметри та характеристики майбутнього об'єкта – тип, розміри, форми, декор, строки виконання і вартість робіт. За будівництво мурованого парафіяльного храму, наприклад, наприкінці XVII ст. артіль отримувала 1000–1200 карбованців, а також харчі на весь період роботи. Будівництво парафіяльного храму тривало приблизно 2–3 будівельні сезони. У процесі будівництва “словесний портрет” об'єкта втілювали в матеріальну форму. Зразками були конкретні, збудовані раніше, споруди, які загалом чи своїми формами, чи навіть окремими деталями подобалися замовнику. Така творчість – за взірцем – тяжіє до середньовічних методів. Вона забезпечує належне взаєморозуміння замовника та виконавця, а також органічне успадкування попередніх архітектурних надбань. Цей метод роботи не означав копіювання. Радше це була комбінаторика, оскільки жоден взірець не копіювався достеменно. Майстру належало його видозмінити – загальну структуру, окремі форми, пропорції, деталі, а також, нерідко, поєднати елементи різних зразків. Успіх цього, найбільш творчого, етапу залежав від знань майстра та його фахової підготовки, а також від мистецького таланту. При такій організації проектно-будівельного процесу архітектурне формотворення було невіддільним від власне будівництва: форма творилася під час мурування стін, арок, склепінь, куполів. У цьому брала участь уся артіль, хоча найвідповідальніші ділянки, як правило, виконував її керівник. Найвідомішим з таких артільних архітекторів-підприємців був М. Єфимов, який наприкінці XVII ст. багато будував у Стародубі й Глухові.

У ті часи і замовники мурованих та дерев'яних храмів, і майстри-будівничі добре розумілися на суто мистецьких аспектах. Так, парафіяни слободи Ворожба на Слобожанщині в контракті 1769 року з жителем міста Суми Г. Дідашенком вимагали, щоб їхня церква була виведена “в вишину в настоящую пропорцію”<sup>8</sup>. А ніжинський майстер П. Шолудько, автор славнозвісної дерев'яної Вознесенської церкви в Березні, у контракті 1759 року зобов'язався: “что от их<sup>9</sup> к лутшому того строения манеру будет приказано делать, оное повеление, не пренебрегая, со всяким тщанием, радетьельно и бесспорно исполнять работою”. Більше того, вже після підписання цього контракту майстер дописав до нього такий дещо емоційний додаток: “В добавку сего моего контракта еще задолжаюсь по точному примеру Покровской Березинской церкви два предвернии слупы<sup>10</sup> зделать з банями манерными и, превосходя ту работу, как можно красивейше делать старатимусь”<sup>11</sup>.

За такого методу роботи зберігалася традиційна система пропорцій на основі ірраціональних співвідношень сторони квадрата та його діагоналі, системи вписаних квадратів тощо. Цей артільний спосіб організації архітектурної справи найдовше затримувався в народному монументальному дерев'яному будівництві: у східних регіонах України – до початку XIX ст., а в західних – майже до початку XX ст.

Досить складним є питання про найменування, кваліфікацію та роль майстрів різних будівничих спеціальностей, що згадуються в тогочасних документах. Сучасній кваліфікації архітектора (як автора проекту) найближче відповідають тогочасні найменування “архітект”, “палатних діл майстер”, “муровий майстер архітектурного художества”, зрештою просто “майстер”. Такими були Й.-Б. Зауер, Й.-Г. Шедель, А. Квасов, І. Григорович-Барський, І. Мічурін, Ф. Васильєв, М. Єфимов, О. Старцев, І. Зарудний. “Тезель архітектурі” означав підмайстра (І. Мергасов, П. Неєлов, М. Юрасов). Учасни-

ки будівельного процесу, відомі київські майстри С. Ковнір та І. Каландін були лише підрядниками і постачальниками будівельних матеріалів. Виконавцями авторських задумів архітекторів були майстри – сницарі, тинькувальники, художники та представники інших спеціальностей (С. Стобенський, Г. Глинський, С. Лубенський та ін.).

На початку XVIII ст. поширився новий спосіб організації архітектурної справи, у межах якого формувалася професія архітектора в сучасному розумінні. Муроване будівництво здійснювалося за проектами. Розвивалась архітектурна графіка, і зодчий повинен був досконало володіти нею. Підготовка архітекторів зосереджувалася вже не лише в будівельних цехах чи артілях, а й у “архітектурних командах” визнаних зодчих. З вільного підприємця архітектор перетворився на службовця, який перебував на державній службі (А. Квасов – керівник Будівельної експедиції з будівництва міст Глухова та Батурина, Б. Меретин – королівський архітектор), нерідко – і на військовій службі, маючи офіцерське звання (Д. Дебоскет і Я. де Вітте дослужились до генеральських звань), і на службі в магистраті (І. Григорович-Барський) або в духовному відомстві (Й.-Г. Шедель). Соціальний статус архітектора був високим в обох частинах України – польській і підросійській. У своїй індивідуальній творчості зодчі, попри державну регламентацію, мали значну свободу. Архітектура стала через це значно індивідуальнішою, а тогочасне суспільство визнало її “знатнейшим из художеств”. Для людей того часу архітектура й справді була найвищим мистецтвом. Більше того, архітектурний фах уважався божественним атрибутом, бо сам Господь був архітектором. Про це свідчать відомі слова ректора Київської колегії та намісника Києво-Печерського монастиря Ігнатія Оксеновича-Старушича, сказані про Господа в 1641 році: “Найвищий архітект всего світа, Бог всемогущій”<sup>12</sup>.

Законодавцями архітектурної політики в підросійській Україні впродовж XVIII ст. були Петербург і, меншою мірою, Москва. Звідти надсилали проекти (царський палац і Андріївська церква в Києві, гетьманський палац у Глухові), направляли архітекторів для зведення найважливіших споруд (А. Квасов, І. Мічурін, пізніше – А. Рінальді), а також для проведення містобудівних заходів (І. Мергасов реконструював Глухів у 1749 році). У московських архітектурних командах Д. Ухтомського та І. Мічуріна проходили фаховий вишкіл архітектори, які працювали в Україні.

У середині XVIII ст. посилювався централізований державний контроль у сфері архітектурної діяльності, було запроваджено перші галузеві стандарти. Для управління будівельною галуззю в 1752 році гетьман Кирило Розумовський створив “Строительную экспедицию о строительстве городов Глухова и Батурина” на чолі з архітектором А. Квасовим. Крім керівництва цією урядовою установою, контролю за роботою цегельних і вапняних заводів, А. Квасов ще й керував у Глухові своєрідною архітектурною школою, з якої вийшли архітектори К. Борзаківський, М. Мосцепанов і Ф. Савич. У творчості А. Квасова виявилися риси нового стилю – класицизму. Він був першим, хто здійснив в Україні низку новаторських заходів, зокрема завершення перепланування міського центру Глухова, створення перших на Лівобережжі палацово-паркових ансамблів регулярного типу, спорудження найбільшої урядової будівлі – нового корпусу Малоросійської колегії в Глухові.

Не менш плідною була й творчість київського архітектора І. Григоровича-Барського, який за сорок років своєї діяльності збудував багато першокласних споруд у Києві та на його околицях, а також на Лівобережжі, виконав інженерні роботи на Подолі в Києві. Його можна вважати найвидатнішим київським зодчим пізнього бароко, який не тільки лишив непересічні зразки власної творчості, а й надав нового стилістичного звучання старовинним київським церквам – Кирилівській і Успіння Богородиці Пирогової. Прикметною рисою архітектури підросійської України було й те, що в “добу Растреллі” архітектори, які тут працювали (І. Мічурін, А. Квасов), тяжіли більше до палладіанської строгості форм, ніж до растреллівської примхливості.

На відміну від підросійської України, у Галичині цехова організація архітектурно-будівельної справи зберігалася майже до кінця XVIII ст. Вступаючи до львівського

цеху будівничих, здобувач мав скласти іспит, продемонструвавши колегам, що він добре розуміється на “абрисі” та інших фахових “штуках” (уміннях, ремеслі). За цеховими приписами, навіть мулярі мали давати кресленики на папері, а отже, уміти рисувати і креслити. Творчість архітекторів, які працювали в Галичині, на Волині й Поділлі (Б. Меретин, Я. де Вітте, М. Урбанік, П. Фонтана, Г. Гофман, Ф. Кульчицький, П. Полейовський), вирізнялася індивідуальною манерою та мистецьким плюралізмом, що знаменував завершення барокового етапу стилістичного розвитку архітектури західних земель України.

**ЕТАПИ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ ДОБИ.** Архітектура розглядуваної доби пройшла три етапи, які співвідносяться з періодами суспільно-економічного розвитку України. В архітектурі, типології, конструкціях, стилістиці ця етапність виявляється досить виразно, хоча чіткі хронологічні межі етапів не завжди очевидні.

*Перший етап* (середина XVII ст. – 1720) ознаменувався найзначнішими кількісними та якісними змінами в архітектурі. На його початку відбулися радикальні суспільно-політичні потрясіння, унаслідок яких докорінно змінилися соціальна зумовленість і роль архітектури. Це спричинило стрімкий розвиток мурованого будівництва, збагачення його образної, типологічної та стилістичної палітри. Саме тоді сформувався й досяг розквіту оригінальний “національний архітектурний стиль”<sup>13</sup> (за визначенням М. Цапенка), який більшість дослідників визначають як “українське бароко”<sup>14</sup> (Г. Логвин), а ми вважаємо ренесансно-бароковим синтезом за умов хронологічної ретардації щодо інших країн Центрально-Східної Європи.

Сформовані в той час функціональні та об’ємно-просторові типи споруд і композиційні структури розробляли й удосконалювали аж до кінця XVIII ст. Архітектурна діяльність на цьому найтривалішому етапі була зосереджена в Наддніпрянщині з центром у Києві та на Лівобережній Україні. Натомість у правобережній частині України спостерігається занепад архітектурної та містобудівної діяльності. На цьому етапі можна виділити “мазепинський період” як час найвищих мистецьких досягнень.

*Другий етап* (1720–1750) характеризується певною стагнацією та зміною архітектурної стилістики від засадничої тектонічності до декоративності. Наслідком кризових явищ у суспільному житті стало різке зменшення обсягів будівництва, особливо мурованого. При цьому на Лівобережжі й Наддніпрянщині зросла роль фундацій центрального імперського уряду, натомість зменшилася кількість престижних гетьманських і старшинських фундацій. Велике будівництво тоді зосереджувалося переважно в Києві. Серед видів архітектурної діяльності переважала реконструкція раніше зведених будівель. Зросли регіональні відмінності в архітектурі Лівобережжя та Західної України. У західному регіоні, де будівництво занепадало, працювали переважно архітектори-іноземці, які мало зважали на місцеву специфіку. Архітектурна діяльність зосереджувалась у найбільших містах (Львів, Луцьк, Кам’янець-Подільський) та в магнатських резиденціях (Вишнівець, Оброшин). Переважали роботи з реконструкції раніше зведених чи відбудови зруйнованих у попередні лихоліття споруд.

Щодо об’ємно-просторових рішень і архітектурної стилістики на цьому етапі розвинулись освоєні раніше композиційні схеми. Визначальною рисою архітектури була ансамблевість, пов’язана з більшою регулярністю й частим застосуванням великих симетричних структур. Найвидатнішим явищем цього періоду стала київська творчість архітектора Й.-Г. Шеделя впродовж 17 років. Його шедеври є блискучим підсумком розвитку українського національного стилю в архітектурі. Саме завдяки його творчості центром розвитку архітектури в Україні знову став Київ. Відтоді всі регіональні школи мурованого й дерев’яного будівництва відігравали, порівняно з Києвом, роль провінційних.

*Третій етап* (1750–1770) позначений стилістикою пізнього бароко й рококо. Розвиток архітектури та містобудування відбувався у сприятливіших умовах освіченого абсолютизму. К. Розумовський, обраний гетьманом у 1750 році вів політику пере-

творення Гетьманщини на європейську державу з розвиненими функціями державного управління, новітніми наукою та культурою. Усе це відбилося на архітектурній діяльності. Архітектура мала суто становий характер, тому її значні досягнення були пов'язані з державними та магнатськими замовленнями. Активний розвиток форм державного життя спричинив зведення представницьких будівель – від гетьманського й царського палаців у Глухові та Києві до полкових і сотенних канцелярій, ратуш і магістратів, будинків судових установ тощо. Державні замовлення в той час мали основне значення: на них зосереджували значні кошти, залучали до роботи найкращих архітекторів (А. Квасов, І. Григорович-Барський, І. Мічурін). Ситуація принципово не змінилася й після 1764 року, коли правителя тодішньої Малоросії К. Розумовського змінив П. Румянцев-Задунайський. До 1780-х років тривала реалізація амбіційних будівельних програм, започаткованих родиною Розумовських, а також іще грандіозніших задумів нового правителя (зокрема будівництво Малоросійської колегії в Глухові).

Цей етап позначився розквітом архітектури в Західній Україні. У Галичині й на Волині зводили грандіозні монастирські й навчальні комплекси, резиденції відомих магнатів і церковних ієрархів. Таким чином, виокремилися два головні центри розвитку архітектури – Київ і Львів, кожен з яких мав свої особливості. Архітектура цього часу хронологічно відповідає останньому етапу загальноєвропейського бароко (рококо) і початку розвитку нового стилю – класицизму. Цей етап став своєрідним підсумком розвитку українського зодчества трьох попередніх століть.

## МІСТОБУДУВАННЯ

На середину XVII ст. в Україні нараховувалося близько 1000 міст і містечок; з них на західних землях – 440, на східних – 530, з яких у Київському воєводстві – 385. Найбільшими містами в Україні були Львів (30 тис. мешканців), Київ (15 тис.) і Кам'янець-Подільський (10 тис.). Найбільші міста ще з попередньої доби мали самоврядування за магдебурзьким правом (вищезазначені міста, а також Переяслав, Ніжин і Чернігів); менші мали неповне, так зване ратушне самоврядування. На Правобережжі й у західних регіонах більшість міст належала приватним власникам – великим магнатам. У руках шляхти на Волині було 83 %, на Поділлі – 85 %, а на Брацлавщині – 94 % міст. У другій половині XVII ст. на Лівобережній Україні (включаючи Слобожанщину) спостерігається стрімке збільшення кількості поселень: у 1666 році на Північному Лівобережжі їх було 1156, а на Слобожанщині їхня чисельність зросла з 64 у 1657 році до 232 у 1686 році<sup>15</sup>.

Фактично головним містом України був Київ. Але через збіг несприятливих обставин (руйнування міста військами Я. Радзівілла 1651 року, надання прикордонного статусу після Андрусівського перемир'я 1667 року, віддаленість від Запорозької Січі, політика Москви щодо насадження міста своїми гарнізонами та воєводами) адміністративними центрами тієї частини України, яка перебувала під гетьманським регіментом, були послідовно Чигирин (1648–1676), Батурин (1669–1708) і Глухів (1708–1781).

Найзначніше будівництво в ті часи велося у великих містах, де концентрувалися значні суспільні функції та капітали. У цьому сенсі Київ був поза конкуренцією – це засвідчує кількість архітектурних пам'яток тієї доби, які збереглися попри всі руйнування. Чимало будували в полкових центрах і сотенних містечках. Однак адміністративний статус населеного пункту тоді дуже часто не збігався з розвитком його містобудівної інфраструктури. Промовистим прикладом є свідчення сучасника про те, що сотенне містечко Ніжинського полку Глухів було “лутше Києва строением и житием”, водночас у столичному Батурині за блискучої Мазепиної доби було “строение поплоче глуховского <...>, а еще столица гетманская!”<sup>16</sup>.



Протягом другої половини XVII ст. розпланування та будівництво нових поселень на Лівобережжі й Слобожанщині провадилися за проектними планами, які від середини XVII ст. існували як у піктографічній, так і у вербальній формах. Так, при розбудові Сум використовували “образец городу, чертеж и книги строельные”<sup>17</sup>. Методика роботи (зумовлена практичною необхідністю швидко розселити сотні чи й тисячі людей) визначала майже одночасне розпланування таких обов’язкових структурних частин міста, як фортеця, посад і ближні слободи. Цим і пояснюється значна регулярність у розплануванні більшості міст Слобожанщини – Харкова, Сум, Лебедина, Миропілля та ін.

Методика вибору місця для нового поселення з урахуванням топографічних та інших природних чинників була опрацьована й описана раніше в книзі українця на московській службі О. Радишевського “Устав ратных и пушечных дел...” (1621). Архітектурна форма “града”, тобто міста чи іншого укріпленого поселення, була ідеологічно осмислена й канонізована церквою, що засвідчує “Требник” П. Могили (1646). Тут знаходимо чини заснування й освячення новозбудованого града, аналіз яких показує наявність великих колективів “художників і ділателів”, які зводили нові міста за єдиним задумом у відносно короткий термін з одночасним завершенням найважливіших будівель різних типів – укріплень, храмів, громадських і житлових будинків. У словах молитов, які читали під час указаних церемоній, передано тодішню концепцію поселення – як місця не лише фізичного, а й духовного захисту жителів.

При містобудівному освоєнні теренів Слобожанщини автохтонні традиції розселення, визначальними чинниками яких були торговельні шляхи, річки та рельєф, поєднувалися з тогочасним європейським досвідом. Існували два основні ландшафтні типи нових міст: на високому мисі при злитті річок (Суми, Харків, Білопілля) та на локальному підвищенні в заплаві серед боліт (Охтирка, Лебедин, Недригайлів).

У середині XVII ст. ключовим містом України був Чигирин, який з 1648 року став резиденцією Б. Хмельницького, фактичною столицею тодішньої Української держави (Гетьманщини), потужною фортецею, що відіграла вирішальну роль як у національно-визвольних змаганнях українців другої половини XVII ст., так і в протитурецьких війнах того часу. Його ландшафт дуже своєрідний: над рівнинною заплавою р. Тясмин (права притока Дніпра) височить правобережне плато, яке гострим кутом видається в долину. За ним закріпилося найменування Кам’яної гори (її ще називають Замковою чи Богдановою горою). Ця гора, висотою 70 м і площею близько 40 га, має стрімкі схили та є потужною ландшафтною домінантою і зоною найвищої композиційної активності: поставлені там споруди можуть панувати в довкіллі в радіусі 5–10 км. Тому саме тут за доби розквіту Чигирини в середині XVII ст. розміщувалася міська цитадель (замок), а наріжну частину, що високо підносилася над долиною, вінчала головна архітектурна домінанта – тридольна триверха Миколаївська церква.

На рівнині під Кам’яною горою, у завороті Тясмина, лежав оточений оборонними стінами з баштами Поділ, або Нижній город. Він був щільно забудований двоповерховими будинками, над якими вивищувалися ратуша й церкви. Садиба Б. Хмельницького займала підвищення біля північного схилу Замкової гори<sup>18</sup>. Архітектурні доміанти Замку й Нижнього міста замикали перспективи головних шляхів, які вели до Чигирини. Таким чином, композиційний вплив архітектурного комплексу міста поширювався на значну територію довкола нього. На лівому березі Тясмина знаходилася третя частина Чигирини – передмістя, яке не мало укріплень і з’єднувалося з Нижнім городом дерев’яним мостом через річку.

У другій половині XVII ст. Чигирин привертав увагу численних мандрівників, дипломатів і військових інженерів. Завдяки їх словесним описам та кресленикам можна скласти уявлення про місто в добу його найвищого розвитку. Так, за словами сирійця Павла Алеппського, який двічі гостював у Б. Хмельницького, “цитадель Чигирини не має рівних собі в усій країні козаків за висотою, величиною гори, на якій її збудовано, за своєю просторістю й силою-силенною вод і боліт, що її оточують. З цієї причини вона дуже сильна”<sup>19</sup>. Турецький мандрівник Евлія Челебі у 1657 році відзначав: “Нині це міц-



**А. ван Вестерфельд. Панорама Києва 1651 року**

на фортеця, що має три ряди стін... Цитадель стоїть на крутій скелі. Навколо фортеці три смуги непрохідних ровів... У цитаделі стоять козацькі будинки, вкриті тертицями, з городками й садами. Там само – арсенал, прекрасні гармати, монастир із дзвіницею, схожою на башту. У Нижньому місті налічувалося десять тисяч будинків, укритих дранкою, 27 дзвіниць”<sup>20</sup>. На жаль, Чигирин було повністю знищено під час турецької навали 1678 року.

Упродовж другої половини XVII–XVIII ст. у більшості українських міст значно збільшилися площі поселень, ускладнилась їхня структура, з’явилися доти небачені монументальні споруди. Активно освоювалися низинні ландшафти, хоча сам характер їх використання ще продовжував давньоруські традиції: центр поселення розміщувався на найвищих точках, сельбище розвивалося вздовж вододілів, комунікації проходили тальвегами. Панував композиційний прийом, що передбачав подібність розташування забудови, елементів розпланування й архітектурних домінант до форм рельєфу та рослинності.

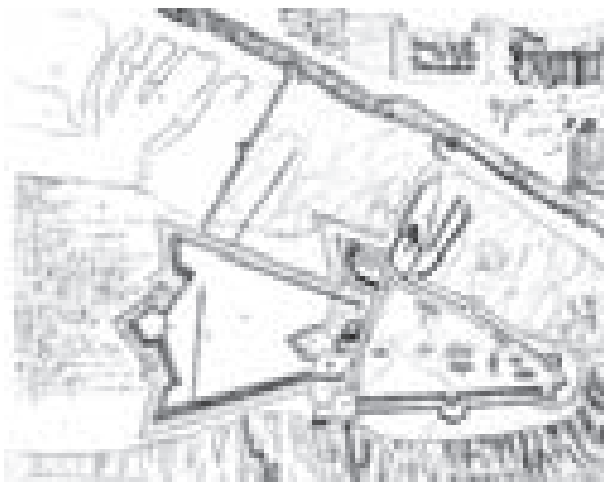
Важливою функцією містобудування залишалася оборона від нападників (переважно кримських татар). Навіть невеликі містечка, села та монастирі мали власні дерев’яно-земляні укріплення. “Начинена земля фортецями, як гранат зерням”<sup>21</sup> – свідчив про Україну в середині XVII ст. Павло Алепський.

Оборонне будівництво було консервативним і водночас відкритим для новацій. Воно спиралося на давньоруські традиції, які зазнали змін з огляду на розвиток артилерії: з появою штурмової артилерії дерев’яні фортеці впродовж XVII ст. занепали,

натомість розвинулася бастионна система, у якій дерев’яні споруди мали допоміжне значення. Цьому сприяла праця фахових фортифікаторів на російській службі (П. Гордон, Я. Фамендін, П. Левінстон та ін.).

Після Переяславської угоди 1654 року українські фортеці поділили на штатні, де стояли московські стрільці (Київ, Переяслав, Чернігів, Ніжин, Переволочна), і позаштатні. Їх реконструювали відповідно до засад нової фортифікації. На зламі XVII–XVIII ст. пріоритетного значення надавали розбудові й укріпленню Києва, який складався з трьох відмежованих частин – Подолу, Верхнього міста та Печерська. У середині XVII ст. звели нові дерев’яні стіни з баштами на давніх валах Верхнього

**П. Гордон. План Чигирина. 1678**



міста, а у 1680-х роках їх було доповнено дерев'яно-земляними конструкціями бастионного типу з рavelінами. Укріплення Подолу лишилися архаїчними – його оточували дерев'яні стіни із заборонами й баштами. У 1706 році за наказом царя Петра I було закладено бастионну Печерську фортецю, будівництво якої завершили 1720 року. Під час Північної війни з ініціативи Петра I поселено деякі фортеці Лівобережжя та Слобожанщини. В Охтирці, зокрема, значно зменшили площу та периметр міської фортеці з одночасним збільшенням регулярності окреслення й потужності оборонної огорожі, яка мала шість бастионів і рavelінів.



**Бастионні укріплення довкола Хотинського замку. Початок XVIII ст.**

Укріплення кінця XVII – початку XVIII ст. належать до німецької, французької та голландської шкіл фортифікації. Проте на Лівобережжі знаходимо лише їх окремі елементи, що пов'язане із суто прагматичною політикою Московського царства, а згодом – Російської імперії. Нові способи фортифікації застосовували переважно проти західних, “освічених” сусідів, а на тих теренах України, де головною була татарська загроза, обмежувалися виправленням старих фортець, яких лишалося чимало аж до середини XVIII ст.

Структура більшості поселень до початку XVIII ст. зберігала традиційну тридольність: фортецю оточували укріплені посади й неукріплені слободи, які з початку XVIII ст. почали називати форштадтами. Від 1680-х років у найбільших містах спрощується загальна структура й укрупнюються структурні одиниці: замість кількох укріплених частин створювали єдині загальноміські фортеці площею до 25 га. У Глухові, Ніжині, Полтаві, Переяславі, Чернігові, Новгороді-Сіверському та Стародубі в межах таких фортець містилися не лише військово-адміністративні, а й громадські та релігійні центри всієї округи з численними, досить щільно забудованими кварталами. Нерідко торговельні майдани з розростанням поселення виносили в передмістя, іноді займаючи фортечні еспланади. Виробничі будівлі групувалися на берегах річок і ставків. Унаслідок цього до традиційної функціональної структури більшості міст уходили фортеця, торг, промислові зони й житло.

**План Глухова. 1724**



Композиційні типи структур поселень у XVII–XVIII ст. зали-



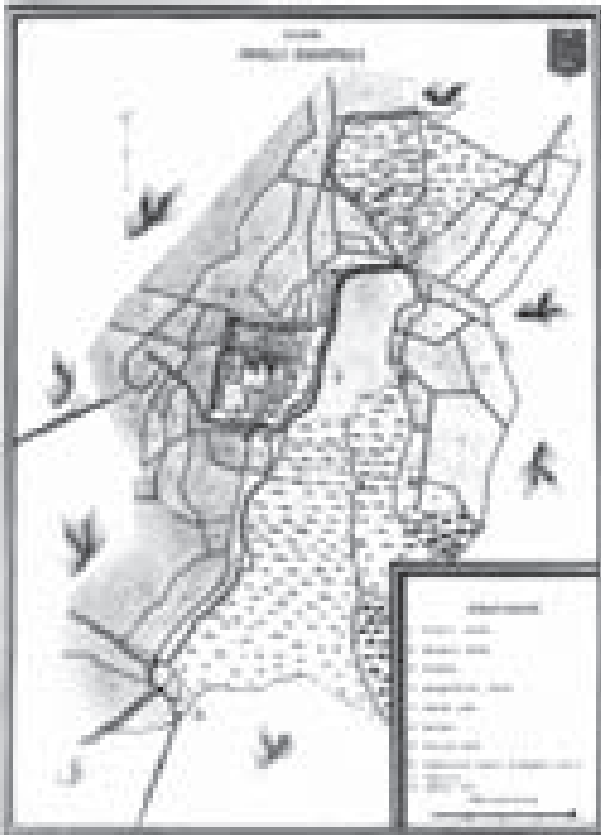
“Абрис Чернігівський”. 1706



“План Старої і Нової Полтави”. 1709

шалися тими самими, що й у давньоруський період (напівкруглий, секторний і секторно-замкнений). Однак вони ускладнилися через зростання сельбищ (у тому числі й на протилежних берегах річок). Відбувався перехід до концентричних (Чернігів, Зіньків, Новгород-Сіверський) та лінійних (Київ, Городня, Прилуки, Конотоп) структур і структур з проміжними типами (Ніжин, Полтава). Фортеці, залежно від природної ситуації, з одного чи з кількох боків оточували сельбищні території. Слободи мали крупні квартали та нещільну забудову, що було зумовлено розвиненим на Лівобережжі буд-

План Конотопа. 1802



ним промислом, який потребував наявності великих територіальних резервів. Оборонні лінії завдяки високим валам, широким ровам та еспланадам композиційно об'єднували центр міста й візуально ізолювали його від оточення.

Розпланування селища залежало від форми укріплень, рельєфу та гідрографії. У центрі завжди була густа вулична мережа, що наближалася до регулярної та відповідала більшій функціональній наповненості середмістя (Суми, Лебедин, Ніжин, Глухів, Козелець, Полтава, Короп). Для оптимального зв'язку прокладали радіальні вулиці, орієнтовані на фортечні брами, а також кільцеві вулиці, що повторювали трасування фортечних валів і були паралельними до них (Прилуки, Путивль). У слободах вулиці проходили вододілами і тальвегами, паралельно до пругів рельєфу та берегів річок і ставів.

Узагалі, розпланування було суто функціональним. Основними були рядкова, віялоподібна та гілляста системи. У невеликих сотенних містечках і менших поселеннях домінувала одна із систем: рядкова – у с. Нові Млини, Козельці, Городні; віялоподібна (або секторно-радіальна) – у Пирятині, Ром-

нах, с. Миропілля, Любечі. У більших містах органічно поєднувалися кілька розпланувальних систем, що відбивало стадійність розвитку міст: у Прилуках – радіально-концентричне розпланування середмістя та віялоподібне з елементами рядкового – слобід; у Новгороді-Сіверському та Березні – радіальне віялоподібне з елементами рядкового (уздовж тальвегів і річок); у Чернігові, Сумах, Лебедині та Борзні – рядкове в межах укріплень, віялоподібне концентричне – у слободах, з переходом на периферію у гіллясте.

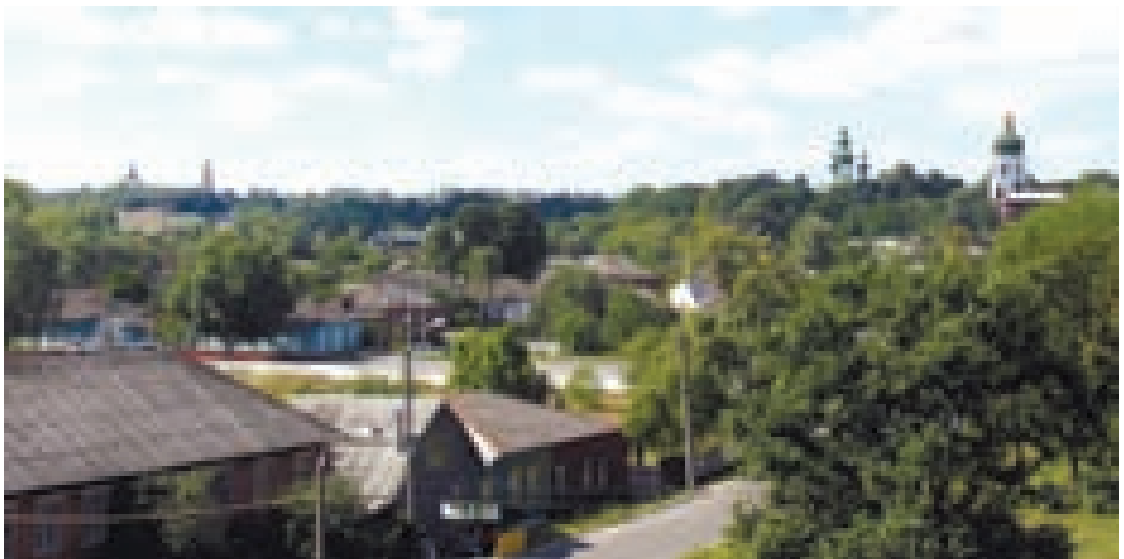


Церкви Глухова Сумської обл. XVII–XVIII ст. Світлина початку XX ст.

Об'ємно-просторова композиція, що визначалася природною підосною, укріпленнями, структурою та розплануванням міста, була головним чинником, який формував своєрідність образу кожного міста. Незалежно від рельєфу – рівнинного чи гористого – суворо витримувалась ієрархічність загальної архітектурної композиції. Середмістя (замок, фортеця) з головними архітектурними доміантами (храмами, дзвіницями, вежами) завжди розміщувалося на найвищих точках рельєфу, підпорядковані структури – на нижчих.

Існували два типи композиції. Перший – моноцентричний, властивий меншим містам (Березна, Глухів, Прилуки, Сосниця), де архітектурні акценти були зосереджені в центрі. Другий – поліцентричний (Київ, Ніжин, Новгород-Сіверський, Суми, Чернігів, Путивль), у якому важливу роль відігравали доміаннти, що позначали центри розпланувальних районів, а також периферійні монастирі. А з кінця XVII ст. старі дерев'яні доміаннти замінювали мурованими, значно більшими за розмірами. Це зазвичай були собори та парафіяльні церкви. При цьому дотримувалися принципу ієрархічності: головні доміаннти були масивними, п'яти- чи дев'ятивершними; другорядні – з лапідарними силуетами, одно- чи тривершними.

### Панорама Чернігова





Головні будівлі Києво-Печерської лаври. 1677. Гравюра з “Требника” лаврського друку. Київ

Система орієнтації в місті спиралася на давньоруську традицію. Вулиці й дороги спрямовувалися на архітектурні доміанти у вигляді бічної перспективи. Осьову орієнтацію мали лише головні радіальні вулиці при підході до фортечних надбрамних башт. Важливе значення в забудові зберігали прозори, через які проглядалися архітектурні доміанти. Завдяки цьому зони композиційного впливу небагатьох доміант були дуже просторими.

Масова забудова в XVII–XVIII ст. була садибною, дерев'яною, одноповерховою, з переважанням суто народних типів житла. Як і раніше, будівлі розташовували в глибині ділянок, хоча забудова середмість значно ущільнилася. Траплялися двоповерхові будинки й кам'яниці (Київ, Чернігів, Ніжин, Суми, Глухів, Прилуки, Любеч). Просторі майдани поділялися на дві або три зони (адміністративну, торговельну й церковну, як, наприклад, у Глухові). Тут розміщували головні архітектурні доміанти, які зазвичай займали острівне положення, що забезпечувало їхній огляд зусібіч. З кінця XVII ст. більшу композиційну роль почали відігравати громадські будівлі, зокрема ратуші, увінчані вежами (Короп). Самостійними ансамблями були міські монастирі (Печерський у Києві, Троїцько-Іллінський у Чернігові) та позаміські монастирі-фортеці (Густинський, Крупицько-Батуринський, Гамаліївський).

У містобудуванні західних земель переважали консервативні тенденції. Під владою Речі Посполитої міста занепадали. Багато з них були дрібними приватновласницькими, із символічним самоврядуванням і міщанським населенням, пов'язаним ще із сільським господарством. Міські ремісники обслуговували потреби панського двору та найближчої округи. Королівські міста, потрапивши під прес старостинської адміністрації, зберегли лише незначні рештки колишнього самоврядування. Помітно знизився, порівняно з попередньою добою, життєвий рівень міщан, а тому погіршився і стан забудови. Лише в найбагатших містах (Львів) була можливість модернізувати укріплення, доповнивши

стінову систему бастионною. До кінця XVII ст. тривала розбудова останнього з ренесансних “нових міст” – заснованого 1662 року Станіслава в Галичині. Крім Галичини, у цей період виникли бастионні укріплення в Хотині, Мукачевому й Ужгороді, де вони доповнювали середньовічні стінові оборонні структури.

Особливими містобудівними та фортифікаційними комплексами були запорозькі січі. Чортомлицьку Січ (1652–1709) заснували на острові, що омивався річками Чортомлик, Прогноя

Загальний вигляд міста-фортеці Станіслава. Кінець XVII ст. Галичина. Реконструкція П. Ричкова



та Скарбна. Вона складалася з основного укріплення, оточеного земляним валом з дерев'яним палісадом, та "городка" з напільного боку. У центрі основного укріплення був майдан із церквою, довкола якого стояли житла січовиків – курені<sup>22</sup>.

Нова Запорозька Січ (1734–1775) містилась у завороті Дніпровського рукава на річці Підпільній. Це було тридольне укріплене поселення. У мисовій, найнеприсутпнішій частині посеред овального в плані замку був радний майдан із церквою і куренями довкола. З напільного боку до замку прилягав більший за площею форштадт, або передмістя. Він був оточений фортечним валом з бастіонами, реданами й рavelіном. Напільний фронт посилювали два фортечні редути. До цієї укріпленої частини з боку поля прилягала третя – горнверк, де стояв російський гарнізон. Передмістя мало досить щільну забудову. У влаштуванні будови Нової Січі було поєднано традиційні риси українського містобудування (зокрема попередньої Січі) з досягненнями тогочасної європейської фортифікації<sup>23</sup>.

До середини XVIII ст. в архітектурній композиції міст Наддніпрянщини відбулися значні зміни. Вони були пов'язані з будівництвом висотних дзвіниць при соборних храмах і в монастирях. Особливо це вплинуло на силует Києва, який дістав найактивнішу містобудівну доміанту – Велику лаврську дзвіницю, підтриману висотними об'ємами Микільської, Михайлівської та Софійської дзвіниць.

Розпланування більшості міст протягом XVIII ст. розвивалося інерційно. Первісні вулиці й шляхи, трасування яких фіксували фортечні брами, надовго визначили розпланувальний каркас кожного поселення. Єдиною спробою реконструювати розпланування міського центру була відбудова Глухова після пожежі, яка влітку 1748 року знищила місто в межах фортеці. Тоді указом Сенату від 28 червня 1748 року передбачалося перепланувати центр на засадах регулярності, випрямити й розширити головні вулиці до 8 сажнів, а провулки – до 5 за проектом І. Мергасова, учня знаменитого московського зодчого Д. Ухтомського. До 1750 року вдалося лише розширити й випрямити головну вулицю міста (Києво-Московську), "розрегулювати" деякі квартали, перенести в передмістя гетьманську резиденцію та поставити нові будинки вздовж "червоних ліній", а не вглибині дворів. Це була перша спроба широкомасштабної планової реконструкції центру міста, яку реалізували лише частково<sup>24</sup>.

Для середини XVIII ст. було характерним послаблення військових загроз, а відтак – зменшення ролі оборонних чинників у містобудуванні та зростання державного втручання в цю сферу з посиленням контролю з боку як гетьманської, так і імперської адміністрації. "Строительная экспедиция о строении городов Глухова и Батурина", починаючи з 1752 року, наглядала за реконструкцією гетьманської столиці на засадах регулярності, а також за відбудовою Батурина, який так подобався К. Розумовському, що той прагнув перемістити сюди столицю й збудувати "в малом виде Петербург"<sup>25</sup>. В інших поселеннях широкомасштабні реконструктивні заходи ще не проводили. Лише з огляду на протипожежну

План Глухова. 1778



безпеку, було регламентовано, як і в Глухові, ширину вулиць і провулків, а рядову забудову вимагалось виводити фасадами прямо на вулиці – на так звані червоні лінії.

Своєрідною містобудівною лабораторією України на середину XVIII ст. лишився Глухів, де на засадах спадкоємності реконструювали міський центр, збільшили масштаб забудови, звели великі адміністративні будинки, а в передмістях розпланували палацово-паркові ансамблі з перехідною від бароко до класицизму стилістикою.

У Наддніпрянщині, Лівобережжі й Слобожанщині до 1770-х років завершився процес формування “річкових фасадів” міст, які з того часу відіграють провідну роль у створенні образу міста. Це стосується Києва, Чернігова, Ніжина, Полтави, Ромен, Новгород-Сіверського, Харкова, Сум і більшості малих містечок. Якщо доти містобудівна композиція розвивалася вздовж підвищених річкових берегів з орієнтацією на заплаву та з розташуванням уздовж берега низки доміант, то пізніше головний вектор містобудівного розвитку змінився, переорієнтовуючись углиб плато (Чернігів, Ромни).

**ОБОРОННІ КОМПЛЕКСИ.** У XVII ст. було дещо змінено устрій і вигляд традиційних за типологією оборонних комплексів. Найвизначніші з них зведено чи реконструйовано в Наддніпрянщині, Лівобережжі й Слобожанщині.

Кардинальні зрушення у військовій справі, зокрема розвиток артилерії, призвели до змін у розплануванні функціональних і конструктивних вирішень фортець: спершу було збільшено кількість башт, вони стали вищими, багатоярусними, 6–8-гранними, з розвиненим підсябиттям (Чернігів, Путивль, Київ, 1670-ті роки). Для забезпечення флангового обстрілу башти значно виступали за лінію стін у напільний бік. Городні, як конструктивну основу дерев’яних оборонних огорож, у цей час майже не застосовували через їхню трудомісткість. Оборонні огорожі складалися з сухого рову (якщо фортеця містилася на високих пагорбах чи плато – Полтава, Чернігів, Путивль, Лубни) або рову, наповненого водою (у низинних місцевостях – Переяслав, Глухів, Яготин), а також із земляного валу з дерев’яною острожною стіною. У найважливіших місцях нерідко застосовували тараси – паралельні перев’язані дерев’яні стіни, заповнені землею та камінням (Путивль). Щоб запобігти оповзанню, відкоси валів дернували, рови й вали укріплювали брусами або дошками, забраними в шули (Полтава). Міські фортифікаційні комплекси Сіверщини в середині XVII ст., як і в попередню добу, були багатодільними: п’ятидільний – у Чернігові й Сосниці; тридільний – у Борзні, Глухові, Ніжині, Новгороді-Сіверському; дводільний – у Любечі, Батурині. Взаєморозташування укріплених дільниць було переважно концентричне, зрідка – окремішне (два-три самостійні укріплення – Сосниця, Глухів, Батурин). Лінії укріплень трасували відповідно до рельєфу. Форма планів – овальна (Басань, Новгород-Сіверський, Батурин) або трикутна (Березна). Укріплення регулярного прямокутного плану (Сосниця, Конотоп, Кролевець) з’явилися в цьому краї лише в XVII ст.

Параметри й конструкції оборонних огорож міських фортифікаційних комплексів Наддніпрянщини та Лівобережжя включно зі Слобожанщиною в другій половині XVII ст. були такими: висота валу від 3 до 10 м при мінімальній верхній ширині 3 м; рови вузькі й глибокі, до 8 м, зі стінами, укріпленими дубовими зрубами. Від валу рів відділяла берма – горизонтальна ділянка шириною до 2 м. По периметру фортеці в рівнинній місцевості розчищали відкриту площину еспланади. Стіни будували у вигляді частоколу, який у тогочасних документах називали “тином дубовим” (це був бруствер з палями); рідше – як стіни з брусів, зібраних у шули.

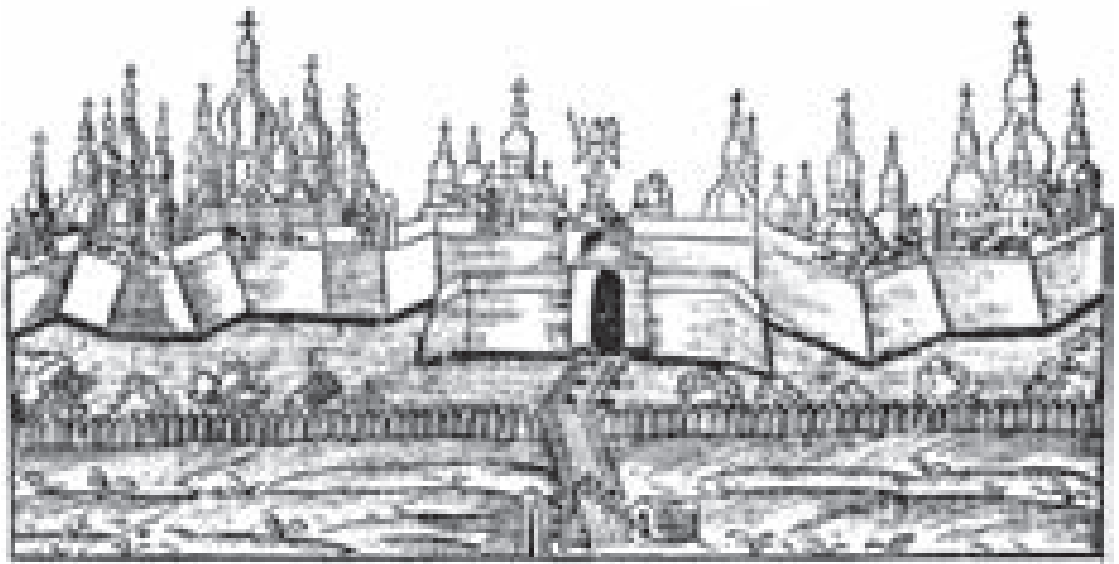
Радикальним реконструктивним заходом у фортифікації Києва стало заснування в 1706 році бастионної Печерської фортеці (цитаделі). Її полігон з дев’ятьма бастионами та трьома рavelінами мав оборонну огорожу у вигляді земляного валу, сухий рів з напільного боку, три муровані брами: Київську, Московську та Васильківську, а також



муровані пороховні в бастіонах. Ця фортеця на той час була найпотужнішою і мала для Російської імперії найбільше стратегічне значення.

Крім Київської фортеці, важливими оборонними комплексами були замки в Чигирині, Чернігові, Путивлі та Глухові. Вони мали традиційні структури й композиції. Чернігівський Верхній замок займав найвищий пагорб Наддеснянського плато й відділявся від решти укріплених частин міста широким ровом. На земляному валу стояли дерев'яні рублені стіни із заборолами й сімома восьмигранними баштами, з яких дві були надбрамними, а решта – глухими. Башти мали підсябиття й вінчалися високими наметовими дахами. Посеред двору стояла дерев'яна тридольна триверха церква.

Дещо сучаснішим був гетьманський замок у Чигирині: його близькі до форми трикутника обриси визначені конфігурацією Кам'яної гори, на якій він розташо-



**Києво-Печерська фортеця. Гравюра 1726 року**

ваний. Замкові мури включали тенальний фронт на гірському шпилі, бастіони й рavelіни з напільного боку й по схилах гори. Оборонні огорожі були частково мурованими, частково – дерев'яно-земляними. Посеред замкового подвір'я на шпилі гори розташовувалася дерев'яна Миколаївська церква, тридільна й триверха, як і в чернігівському замку. Вона була головною містобудівною домікантою. На замковому подвір'ї розташовувалися численні одноповерхові будівлі – коменданта, кордегардії, комори тощо.

Путивль, як головна фортеця Московії на кордоні з Україною, мав найрозвиненіший замок. Він займав високу гору над р. Сеймом, був дводільним і складався зі Старого дерев'яного та Нового земляного городів. Оборонна огорожа першого стояла на давньоруських валах і мала дерев'яну острожну стіну з обломом, вісім шестигранних і одну чотиригранну башту. Прямокутний у плані Новий земляний город прилягав до Старого з півночі й належав до укріплень змішаного баштово-бастіонного типу: він мав два наріжні бастіони і два ravelіни. Посеред бастіонів і ravelінів височіли дерев'яні ярусні башти, увінчані наметовими дахами з так званими вишками – невеликими відкритими восьмигранниками, звідки спостерігали за місцевістю й вели вогонь з ручної зброї. На території замку містилося чотири церкви й різні адміністративні установи.



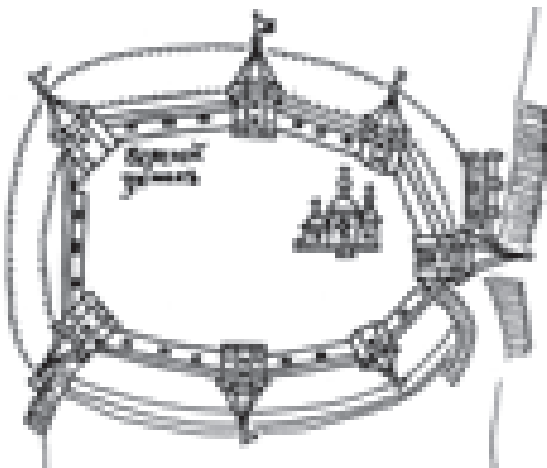
**Замок у Путивлі Сумської обл. (видля з півночі). 1670-і роки. Реконструкція В. Вечерського**

Замок Б. Хмельницького в с. Суботі (площею до 3 га) займав високий мис над долиною р. Тясмин, мав дерев'яно-земляну оборонну огорожу нерегулярного обрису в плані з кількома дерев'яними та однією мурованою баштами. Під замком на високій тощі рельєфу, стояла мурована церква Святого Іллі з власною оборонною огорожею, неподалік від неї – мурований гетьманський палац. Цей замок, мабуть, був зразком для гетьманської резиденції І. Скоропадського в Глухові, побудованої пізніше.

Глухів протягом другої половини XVII ст. мав складну багатодільну структуру укріплень: замок, оточений земляним валом і двома ровами, і двір пана О. Пісочинського з оборонною огорожею, потужнішою від замкової. Обидва укріплення не мали башт. На сході від них на плато лежала слобода, захищена з напільного боку ровом. У 1685 році глухівський замок згорів. Після цього спорудили єдину загальноміську лінію укріплень, що складалася із земляного валу, сухого рову й 12 бастіонів нерегулярних обрисів. При цьому вали й рови давніших ліній укріплень, які потрапили всередину нової фортеці, зрівняли. Нова фортеця мала п'ять брам і була однією з найбільших у тодішній Україні.

Наприкінці доби в оборонному будівництві Півдня України визначальними були зусилля російського імперського уряду щодо колонізації краю. У зв'язку із цим тут з'явилося декілька фортець. Одними з перших було споруджено 1743 року за проектом Д. Дебоскета Новоархангельську фортецю та Криловський шанець. Обидва укріплення були земляними полігональними фронтами з бастіонами й півбастіонами, за характером дуже подібними до фортець, зведених і реконструйованих Д. Дебоскетом на Лівобережжі.

**План Верхнього замку в Чернігові. Прорис з “Абрису Чернігівського”. 1706**      **План фортеці Святої Єлизавети. 1796**



Десятиліттям пізніше з'явилася низка регулярних фортець, які продовжили допетрівські взірці й визначили подальший розвиток і устрій великих міських поселень. Найвиразнішим прикладом є фортеця св. Єлизавети, відома нам за планами 1754 і 1755 років, що стала основою міста Єлизаветграда (нині Кіровоград). Фортеця має шестикутний абрис з шістьма наріжними бастіонами. Біля фортеці сплановано смугу прямокутних кварталів. Це було перше на цих теренах “регулярне місто”, створене за задалегідь розробленим проектом<sup>26</sup>.

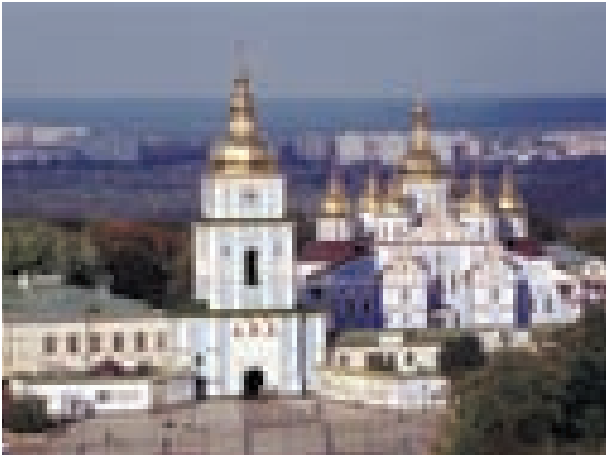
Досить прикметним є Новомиргородський шанець, будівництво якого розпочалось у 1752 році. Він став основою міста Новомиргорода. Це строго регулярна, п'ятикутна в плані земляна фортеця з п'ятьма наріжними бастіонами регулярних обрисів і брамою в куртині. Забудова середмістя розпланована регулярно, з квадратним майданом у центрі. Усе це дуже нагадує інше “нове місто” – майже на століття давніший Станіслав у Галичині в тому вигляді, який він мав до розпланування прилеглої до міста резиденції Потоцького. Це дає нам підстави для висновку, що регулярні міста-фортеці другої половини XVIII ст. продовжили ренесансну традицію “ідеальних міст”, поширену в XVI–XVII ст. у Західній Україні.

Таким чином, фортифікаційні комплекси надалі відігравали роль провідного чинника у формуванні міста. Упродовж розглядуваного періоду фортифікації поступово, унаслідок ліквідації башт і збільшення потужності оборонних огорож, бастіонів і рavelінів, позбувалися ознак архітектурних доміант і акцентів. Натомість збільшувалася їхня функція елементів, що членують і розмежовують структурні частини міського простору. Геополітичні зміни, що відбулися згодом, призвели до поступового занепаду цих комплексів і навіть до їх зникнення. Проте їхні сліди збереглися в розпланувальній та об'ємно-просторовій структурі більшості історичних населених місць України й тепер багато в чому визначають містобудівний устрій їхніх центрів.

**МОНАСТИРСЬКІ КОМПЛЕКСИ.** Ідеологічно й композиційно протягом усієї доби домінували християнські монастирі – православні, католицькі та уніатські. Вони виконували низку найважливіших суспільних функцій: сакральну, культурну, політичну, економічну та, зрештою, оборонну. Монастирі були центрами освіти, мистецтва, здійснювали функції соціальної опіки (при кожному з них існували шпиталі).

Значний розвиток будівництва монастирів у Наддніпрянщині, Лівобережжі та Слобожанщині в XVII – на початку XVIII ст. мав важливі соціально-політичні передумови, головні з яких – звільнення від національно-релігійного гніту та формування державності. Дуже важливими були й економічні чинники: у цьому регіоні маєтності православної церкви після 1648 року лишилися єдиною формою латифундіального господарства. Економічна могутність монастирів дозволила перебудувати давні муровані монастирі (Києво-Печерська лавра, Видубицький, Михайлівський, Братський Богоявленський, Софійський монастирі в Києві; Борисоглібський і Єлецький у Чернігові; Мовчанський у Путивлі; Спаський у Новгороді-Сіверському); перебудувати старі дерев'яні монастирі на муровані (Києво-Межигірський, Густинський, Глухівсько-Петропавлівський, Софроніївський, Крупицько-Батуринський монастирі); спорудити нові муровані монастирські комплекси (Троїцький у Чернігові; Микільський у Києві; Благовіщенський у Ніжині; Покровський у Харкові; Троїцький поблизу Охтирки; Мгарський поблизу Лубен; Красногірський поблизу Золотоноші; Успенський у Глухові; Хрестовоздвиженський у Полтаві; Михайлівський та Вознесенський у Переяславі; Гамаліївський, Максаківський, Пустинно-Рихлівський та ін.).

На західних землях (Галичина, Волинь, Поділля) ця діяльність не мала такого розмаху. Після стагнації в другій половині XVII ст. певне пожвавлення відбулося лише з 1720-х років (муроване будівництво в Крехівському монастирі, зокрема спорудження Миколаївської церкви в 1721–1737 роках, а також реконструкція кляшторів). Будівнича діяльність у монастирях західних земель набула розвитку тільки із середини XVIII ст.



**Дзвіниця й собор Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві**

за фізичними розмірами (об'єм і висота), і за духовним значенням (собор символічно трактувався як “земне небо”, “око Боже”, образ Гробу Господнього). Тому його провідна композиційна роль мала зберігатися при всіх подальших перебудовах і розширеннях монастиря. Саме цим пояснюється розбудова давніх монастирських соборів у XVII–XVIII ст.: Успенського в Києво-Печерській лаврі, Михайлівського Золотоверхого в Києві та Борисоглібського в Чернігові.

**Фрагмент панорами Києво-Печерської лаври із зображенням Великої дзвіниці та Успенського собору. 1784–1798**



Розвинені монастирські комплекси цієї доби мали спільні типологічні риси в розплануванні, композиції та забудові. Такі особливості зумовлені канонічно – як єдністю функціонального призначення, так і традиційною християнською символікою.

Монастир звичайно починався з кількох дерев'яних келій довкола каплички. Після отримання архієрейської благословенної грамоти на заснування обителі зводили соборну церкву. Це одразу змінювало об'ємно-просторовий устрій комплексу: він отримував архітектурну й ідейну домінанту та ставав упорядкованою цілісністю – символічною моделлю Града Божого. Соборна церква домінувала над рештою будівель монастиря і

Другою за важливістю спорудою монастиря була трапезна – будівля для спільних трапез братії, які мали містичний зміст, оскільки асоціювалися з Тайною вечерею. Тому трапезна не була утилітарною спорудою: вона функціонально, композиційно й образно тяжіла до собору. Важливе духовне значення трапезної відображене в традиції зведення при ній окремої церкви. Це сформувало лінійну розпланувально-функціональну схему, де церква, трапезний зал і підсобні приміщення групувалися вздовж осі схід – захід. У більшості українських православних монастирів трапезні розташовані з південного боку від собору, значно рідше – з північного. Це пояснюється особливостями монастирського розпорядку й ритуалів.

Монастирська огорожа сприймалася як межа двох світів – церковного та світського. Такі огорожі, незалежно від їхніх конструктивних особливостей (мури, земляні вали, дерев'яні паркани), уподібнювали монастир до міста, підкреслюючи його самодостатність. Важливу роль у системі огороження монастиря, відмежування його від світу, відіграва-



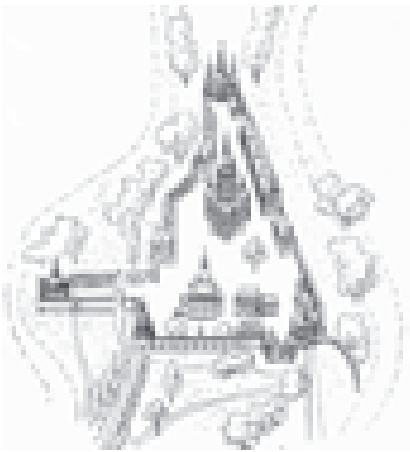
**Видубицький монастир у Києві. XVII–XVIII ст.**

ли брами. Головні з них, Святі брами, містилися із заходу або з півдня. Їх будували мурованими й пишно декорували, оскільки вони символізували ворота на шляху до Спасіння. На цих брамах зводили надбрамні церкви (Густинський, Софроніївський, Пустинно-Рихлівський монастирі) та дзвіниці (Максаківський, Гамаліївський, Мгарський, київські Видубицький і Михайлівський Золотоверхий монастирі). Подекуди трапляється поєднання у надбрамній споруді функцій церкви та дзвіниці (Путівльський Святодухівський, Глухівсько-Петропавлівський, Межигірський та київський Кирилівський монастирі).

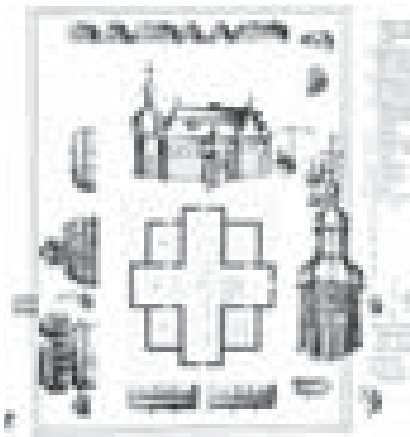
Обов'язковим компонентом кожного монастиря була дзвіниця. Відомо два варіанти її розміщення: над головною брамою (Максаківський, Гамаліївський, Мгарський, київські Софійський, Видубицький і Михайлівський Золотоверхий монастирі) та поблизу соборної церкви (Києво-Печерська лавра, козелецький Георгіївський монастир). До середини XVIII ст. дзвіниці, будучи важливими вертикальними акцентами, не мали провідної композиційної ролі, завжди були підпорядковані собору.

Важливим складником монастирських комплексів були вежі й оборонні башти (наріжні та середостінні), які мали, крім оборонних, ще й господарські функції. До складу кожного монастиря входило чимало господарських і навіть виробничих споруд, які композиційно підпорядковувалися домінантам. Образ монастиря формували також сади, городи й цвинтарі в межах мурів (Києво-Печерська лавра, київські Софійський і Видубицький монастирі). Вони також мали певну богословську символіку.

Усі розглянуті типи будівель розташовувалися в монастирі не хаотично, а строго закономірно. Передусім, для православних монастирів характерна центричність забудови, яка групується довкола собору. Це відповідає середньовічним уявленням про світобудову – замкнений, теоцентричний універсум. Забудова спиралася на функції будівель,

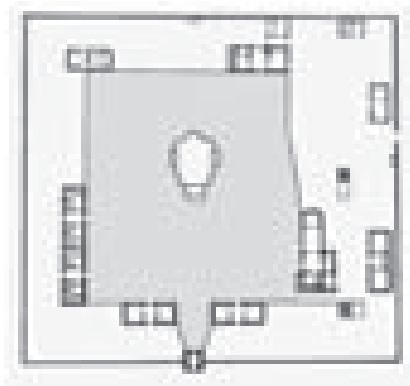


Пустинно-Рихлівський монастир. Чернігівщина. XVII–XVIII ст. За М. Цапенком



План Медведівського монастиря в Чигирині Черкаської обл. Кінець XVIII ст.

План Максаківського монастиря. Чернігівщина. XVII–XVIII ст. За А. Карташевським



утворюючи чітку ієрархічну систему: трапезна домінувала над житловими й господарськими будівлями, дзвіниця – над трапезною, а собор – над усіма спорудами.

Із розвитком кожного православного монастиря ускладнювався його функціональний устрій. За наявності відповідної території монастир поділявся на кілька відокремлених функціональних зон: культову – у центрі, житлову, господарську – на периферії. У таких монастирях, як київський Богоявленський, переяславський Вознесенський, чернігівський Борисоглібський та ін., було виокремлено навчальні зони, оскільки тамтешні колеги мали власні житлові, навчальні та молитовні приміщення. Шпиталі у великих монастирях виділяли в окремі комплекси, які групувалися довкола шпитальної церкви, як це ми бачимо в Києво-Печерській лаврі (Микільська шпитальна церква).

Монастирські комплекси (Новгород-Сіверський, Максаківський, Гамаліївський, Густинський, Спасо-Преображенський на Лівобережжі, Медведівський у Наддніпрянщині, Крехівський у Галичині, Жидичинський на Волині) демонструють виразну тенденцію до регулярності в розплануванні й забудові. Пояснюється це не утилітарними, а суто ідеологічними причинами. Монастир мав явити на землі образ Небесного Єрусалима – житла праведних. Згідно з “Об’явленням св. Іоанна Богослова”, Небесний Єрусалим мав чіткий, глибоко символічний архітектурний устрій: “А місто чотирикутне, а довжина його така, як ширина <...> Мур воно мало великий і високий, мало 12 брам <...> І не ввійде до нього ніщо нечисте”<sup>27</sup>. Семантика комплексів тісно пов’язана з християнською есхатологією. Тому в монастирях намагалися витримувати канонічну, освячену Святим Письмом прямокутну чи квадратну форму плану із собором у центрі, трапезною збоку, келіями та іншими будівлями по периметру.

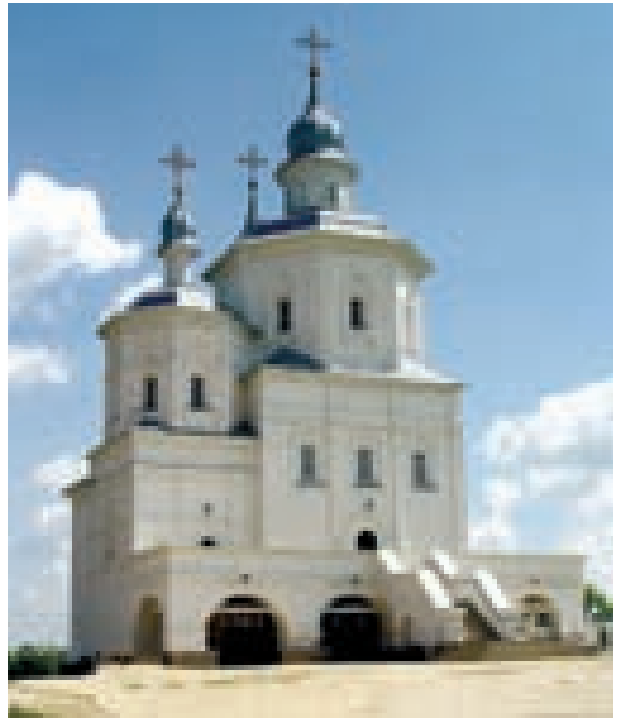
Розвиток комплексів упродовж доби відповідав загальній етапності розвитку архітектури. До 1720 року тривало формування регулярних композицій нових монастирів і реконструкції раніше збудованих. При цьому значно збільшилася, порівняно з попередньою добою, висота й композиційна активність головних споруд – соборів і дзвіниць. Виразність силуетів церков посилювали багатобанним увінчуванням і високими фронтонами. За такими ж принципами реконструювали старі монастирі: посилювали композиційну роль головних споруд (надбудова на зламі XVII–XVIII ст. собору та дзвіниці Мовчанського монастиря в Путивлі, будівництво висотної дзвіниці в чернігівському Єлецькому монастирі), а також інших монастирських будівель (трапезних, корпусів келій, мурів з баштами). Оновлюючись і перебудовуючись, монастирські ансамблі на кожному етапі зберігали ієрархічну підпорядкованість елементів, компактність розпланувальної організації, мистецьку врівноваженість і завершеність композиції.

Грунтовних змін зазнала Києво-Печерська лавра, де реконструювали зі збільшенням габаритів Успенський собор, змурували трапезну поряд із собором, багатобанні церкви на Ближніх і Дальніх печерах. Всю територію Верхньої лаври обнесли муром заввишки 7 м, з бійницями двох ярусів оборони, загальним периметром 1290 м, з п'ятьма баштами і двома церквами (одна з них надбрамна), – це було однією із найважливіших містобудівних акцій доби.

Пріоритетне значення надавалося композиційному зв'язку монастирських доміант не лише з ландшафтом, а й між собою. Композиційний прийом, застосований у Максаківському та київському Микільському монастирях, коли собор і надбрамна дзвіниця зведені на одній осі, застосовували нечасто. Як правило, поздовжня вісь собору не збігалася з основною розпланувальною віссю ансамблю, через що головний храм сприймався в найефектнішому ракурсі від входу в монастир (Густинський, Глухівсько-Петропавлівський, Почаївський, путивльський Святодухівський монастирі).

Протягом 1720–1750-х років у будівництві Наддніпрянщини й Лівобережжя спостерігалися консервативні тенденції, певний ретроспективізм. Яскравим прикладом цього є Гамаліївський монастир – фамільна обитель гетьмана І. Скоропадського. Фундатор звів його за зразком уфортифікованого протягом XVI–XVII ст. Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському: з регулярним чотирикутним планом, оборонними мурами з наріжними баштами, надбрамною дзвіницею із західного боку та тринавовим п'ятибанним собором у центрі.

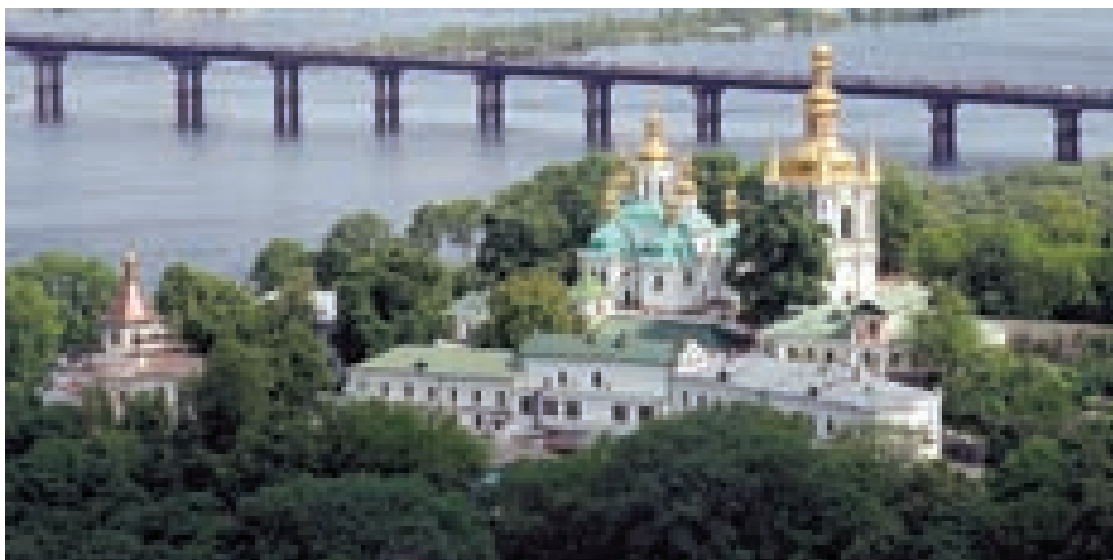
Водночас на цьому етапі композиції провідних київських монастирів набули нового звучання з появою висотних доміант – мурованих дзвіниць. Їхнє розташування у комплексах пов'язувалося з головними входами, тому більшість із цих дзвіниць були надбрамними (у Микільському, Михайлівському Золотоверхому, Софійському, Видубецькому монастирях). Найвизначніша з цих будівель – Велика лаврська дзвіниця (1731–1745 рр., архіт. Й.-Г. Шедель) – порушила традицію, віддавна усталену в українській сакральній архітектурі. Раніше дзвіниця ніколи не перевищувала соборну церкву. Але лаврську дзвіницю зробили значно вищою від Успенського собору, чим започаткували нову традицію, продовже-



Собор Різдва Богородиці Мовчанського монастиря в Путивлі Сумської обл. XVII–XVIII ст.

Д. Сінкевич. Крехівський монастир. Галичина. Гравюра 1699 року





Церква Різдва Богородиці. 1696. Дзвіниця на Дальніх печерах Києво-Печерської лаври. 1754–1761. Сучасна світлина

ну в другій половині XVIII ст. (дзвіниці чернігівського Троїцького, переяславського Вознесенського, полтавського Хрестовоздвиженського, Мгарського монастирів). Завдяки цьому монастирські комплекси стали композиційно активнішими.

Києво-Печерська лавра зазнала суттєвої реконструкції у зв'язку з ліквідацією наслідків пожежі 1718 року. Під час відбудови, розпочатої 1720 року, звели Ковнірівський та Економічний корпуси, корпус клірошан, будинки митрополита та намісника. Тоді ж (1722–1729) реконструйовано й Успенський собор: усі об'єми підведено

під єдиний карниз, а численні верхи набули барокових обрисів. Формування архітектурного комплексу завершилося після 1750 року. Тоді звели дзвіниці на Ближніх і Дальніх печерах, добудували кілька корпусів, які отримали декор, суголосний декорові фасадів Успенського собору. Усе це дозволило не лише сформувати складну ієрархічну містобудівну композицію на макрорівні, а й створити в інтер'єрі монастиря, на мікрорівні, цілісне архітектурне середовище.

Реконструкція інших монастирів у другій половині XVIII ст. здійснювалася, як і в Києво-Печерській лаврі, шляхом поступової, зважаючи на матеріальні можливості, заміни дерев'яних споруд мурованими. При цьому іноді зміщувалися архітектурні акценти або з'являлися нові (надбрамні церкви-дзвіниці Межигірського та київського Кирилівського монастирів, Покровська надбрамна церква Софроніївського монастиря). Проте усталені раніше розпланувальні композиції зберігалися. Добудовані споруди тільки збагачували сформовані комплекси новою стилістикою.

Деякі інші принципи було покладено в основу реконструкції найпрестижніших церковних комп-

Глухівсько-Петропавлівський монастир. Сумщина. XVII–XVIII ст. За М. Цапенком

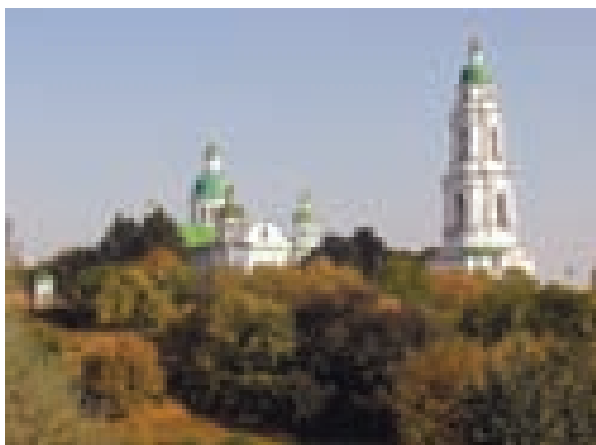




лексів західних земель – Святоюрської резиденції греко-католицьких митрополитів у Львові та Василянського монастиря в Почаєві. Собор св. Юра (1744–1770 рр., архіт. Б. Меретин) збудовано замість давнішого мурованого храму на терасі високого пагорба, що панує над західною частиною Львова. Перед його головним західним фасадом зведено двоповерховий митрополичий палац (1772 р., архіт. Я. Фесінгер). Тоді ж звели П-подібний у плані двоповерховий корпус консисторії із дзвіницею та огорожу з парадною брамою. Увесь ансамбль має регулярну композицію, схематизм якої пом'якшується певними нюансами в розплануванні й розташуванні будівель, спричиненими конкретно ландшафтною ситуацією. Зокрема, головні осі собору й митрополичого палацу перпендикулярні до осі парадного в'їзду. Завдяки цьому, а також через перепад рельєфу, при вході головні споруди сприймаються збоку в сильних та ефектних ракурсах.

При реконструкції Почаївського монастиря замовник М. Потоцький та архітектори П. Гіжицький і Г. Гофман наважилися радикально змінити об'ємно-просторову композицію та увесь устрій ансамблю. Замість двох зруйнованих тридільних трибаних мурованих церков на високій терасі постала тринавова з трансептом купольна базиліка з двома багатоярусними вежами, які під кутом 45° фланкують головний фасад. Собор має незвичну орієнтацію: головний фасад обернено на південь, вітар – на північ. Пояснюється це зміною конфесійної належності монастиря (з православно-го – ордену василіян на уніатський), бажанням замовника й архітекторів наблизитись до обраного прототипу – бенедиктинського абатства Мельк на Дунаї, а також урахуванням особливостей ландшафту. Саме таке розташування собору на вершині крем'яної гори, укріпленої терасами, дозволяє йому панувати в ландшафті в радіусі до 15 км. Головний підхід до собору в Почаївському монастирі організовано аналогічно до Святоюрського ансамблю – з крутого підйому збоку, що забезпечує сильний, “театралізований” ефект при візуально-моторному сприйнятті. З північного боку до собору прилягає двоповерховий корпус келій, улаштований за принципом середньовічного клуатру, оточеного корпусами з однібічним коридорним розплануванням.

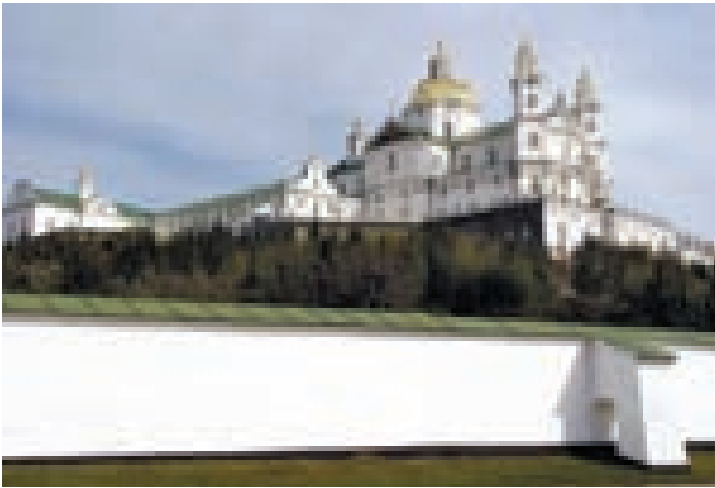
З костелу та прилеглих келій складається католицький монастир у Браїлові (1767–1778), але з чіткіше виявленою поздовжньою віссю, акцентованою дзвіницею на головному західному фасаді базиліки. У цьому ансамблі корпус келій утворює замкнений двір позаду костелу, з'єднаний з ним переходом. Таку ж композицію мають чимало кляшторів, побудованих у цю добу: домініканські монастирі у Вінниці (1760–1765), Тер-



**Мгарський Спасо-Преображенський монастир. Полтавщина. XVII–XVIII ст.**

**Собор Святого Юра у Львові. 1744–1764**





**Почаївський монастир. Тернопільщина. Друга половина XVIII ст.**

тинові (1754). Усі подібні об'ємно-просторові рішення католицьких монастирів є традиційними й походять ще з попередньої доби.

Відомі й інші, оригінальніші композиції католицьких та уніатських монастирів цього періоду. Монастир у Городенці (1743–1760 рр., архіт. Б. Меретин) має відокремлений П-подібний у плані триповерховий корпус келій, об'єднаний з бічним фасадом костелу переходом. Утворений келіями курдонер повернутий в один бік з головним фасадом костелу. У луцькому бернардинському монастирі (1752–1755 рр., архіт. П. Гіжицький) двоповерховий корпус келій коридорної системи великою дугою охоплює костел з тилу, уподібнюючись загальною композицією до палацових структур. У Бучачі собор і келії василіанського монастиря (кінець XVII ст. – 1770-ті роки) утворюють ламану в плані лінійну структуру, витягнуту вздовж осі, перпендикулярної поздовжній осі собору. Усі ці нетрадиційні вирішення, кількість яких збільшилася під кінець цього періоду, засвідчують процес індивідуалізації архітектурної творчості, пов'язаний з пошуками нових розпланувальних і об'ємно-просторових вирішень.

Колегіум у Кременці (1731–1743 рр., архіт. П. Гіжицький) відображає стилеві впливи центральноєвропейського пізнього бароко. Ансамбль має пов'язану з рельєфом ефектну центрально-осьову композицію. Перед головним фасадом, зверненим до міста, яке лежить нижче по рельєфу, розташовано курдонер з парадною терасою. Центром ансамблю є костел Святого Ігнатія Лойоли – купольна базиліка з трансептом і двома вежами, що фланкують головний фасад. Обабіч прилягають дво- та триповерхові навчальні корпуси однобічного коридорного розпланування, акцентовані невеликими вежами з пластичним увінчуванням.

**Монастир капуцинів в Олесько. Львівщина. 1739**



нополі (1749–1779), монастир піарів у Любешові (1684–1693).

Інший композиційний тип, у якому келії з клуатром прилягають до бічного фасаду храму, утворюючи спільну фасадну лінію, репрезентують костел Діви Марії з келіями кармелітського монастиря в Бердичеві (1739–1754), домініканський монастир у Богородчанах (1742–1762), колегія єзуїтів у Львові (1723), бернардинський монастир у Червонограді (початок XVIII ст. – 1760), монастир капуцинів у Олесько (1739) та монастир у Старокостян-

тинів (1754). Усі подібні об'ємно-просторові рішення католицьких монастирів є традиційними й походять ще з попередньої доби.

Монастирські комплекси у південному регіоні були мало розвинені. На землях Війська Запорозького Низового було лише два монастирі: Самарський Миколаївський і

Нехворощанський Успенський. Вони демонструють регулярну об'ємно-просторову композицію, типову для православних монастирів Лівобережжя. Незвичною є лише відсутність окремих висотних дзвіниць, що є виявом впливу оборонного чинника.

Католицькі та уніатські монастирі на західних землях і православні монастирі в інших регіонах розвивалися за традиціями, притаманними кожній конфесії. Розрізняють такі композиційні типи монастирів: католицьких – замкнений, компактний і блокований; православних – павільйонний центричний і павільйонний лінійний (фронтальний); греко-католицьких (уніатських) – блокований і павільйонний лінійний (фронтальний). Загальною характерною рисою розвитку монастирських комплексів була активізація їх провідної ролі в об'ємно-просторовій композиції поселень через появу нових архітектурних домінант.

**АРХІТЕКТУРА СПОРУД.** У будівлях XVII–XVIII ст. знайшов подальший розвиток великий досвід, накопичений у попередні епохи в народному дерев'яному та елітарному мурованому будівництві. Використання в архітектурному процесі цього досвіду зумовило небувале доти урізноманітнення типології будівель та їх просторових рішень. У той час розвивалися споруди різних типів: житлові, громадські (культові, адміністративні, навчальні тощо), оборонні, виробничі та ін. Однак провідними були храми, що уособлювали найважливіші суспільні функції.

*Православні храми.* У православному церковному будівництві виділяють дві чітко окреслені типологічні групи, які найбільше розвинулися саме в ті часи. Перша з них відроджує об'ємно-просторові структури міських і монастирських мурованих храмів давньоруської доби та має ознаки впливу польського й литовського бароко. Ці храми відомі тільки в мурованому будівництві й не мають ані прототипів, ані наслідувань у народній архітектурі. Вони тринавові, з трансептом, шестистовпні, здебільшого триапсидні, три-, п'яти- чи семибанні, з двоярусними західними притворами, фланкованими двома вежами, як у латинських костеллах.

Основне дев'ятидільне ядро такого храму формують чотири пілони, з'єднані попружними арками, що тримають центральну баню, та прилеглі рамена просторового хреста разом із приміщеннями в міжрукав'ях. Це ядро могло бути одно- чи п'ятибанним. При цьому бічні бані вінчали або рамена хреста (Хрестовоздвиженський собор у Полтаві), або, як у храмах Княжої доби, приміщення в міжрукав'ях (Троїцький собор у Чернігові), що могли бути однієї висоти з приміщеннями рамен просторового хреста чи нижчими. Поєднання цих особливостей у різноманітних комбінаціях розширювало композиційні можливості.

Цю типологічну групу започаткував Спасо-Преображенський собор Максаківського монастиря на Чернігівщині, фундатором якого був київський воєво-

**Костел Святого Ігнатія Лойоли колегіуму єзуїтів у Кременці Тернопільської обл. 1731–1743**



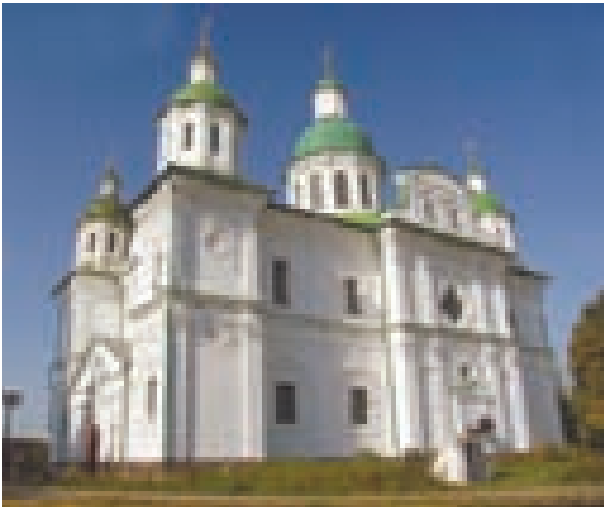


**Троїцький собор Троїцького монастиря в Чернігові.  
1679–1695**

уер, разом із українськими майстрами М. Томашевським та О. Пирятинським, але цей храм був спрощеним і зменшеним варіантом.

Обидва храми стали прототипами для двох величних київських соборів фундації І. Мазепи: Микільського військового і Братського Богоявленського, зведених майже одночасно архітектором О. Старцевим. За планами обидва собори близькі до прототипів, проте їх об'ємне вирішення має деякі відмінності: основні маси менш розчленовані й підведені під спільний карниз, їх вінчають не сім, а п'ять широко розставлених бань. Загалом, архітектурні образи цих соборів статичніші й монументальніші, порівняно з прототипами.

**Спасо-Преображенський собор Мгарського монастиря.  
1682–1754**



да А. Кисіль у 1646 році. Розвинув такий тип храму Троїцький собор однойменного монастиря в Чернігові, заснований 1679 року та зведений архітектором Й.-Б. Зауером за зразком собору Максаківського монастиря. Троїцький собор має ще кілька характерних прикмет, важливих для подальшого розвитку цього типу. В екстер'єрі – це активність силуету, в якому сім бань композиційно підтримані фронтонами вигадливих обрисів, а також фасадна пластика, яка є вільною композицією символічно трактованих ренесансно-барокових ордерних форм із застосуванням пілястр, напівколон, антаблементів, екседр і сандриків. А в інтер'єрі, завдяки високо піднятій центральній бані та візуальній ізолюваності бічних нав від удвоє ширшої центральної, поєднано глибинно-осьовий і висотно-центричний принципи організації простору, що пов'язує цей тип храму з давніми митрополичими соборами.

Спасо-Преображенський собор Мгарського монастиря створив за зразком Троїцького собору також Й.-Б. Зауер, разом із українськими майстрами М. Томашевським та О. Пирятинським, але цей храм був спрощеним і зменшеним варіантом.

Микільський собор однойменного монастиря (1690–1696) був однією з найвизначніших пам'яток, зведених гетьманом І. Мазепою в Києві. Існує версія про участь у його проектуванні українського зодчого І. Зарудного. Споруда була типовою для невеликої групи соборів “державницького” жанру й типологічно продовжила традиції давньоруського храмубудування: хрестокупольна, тринавова, з виділеним трансептом і двома вежами на західно-

му фасаді, шестистовпна, триапсидна, п'ятибанна. Іноді її називають базилікальною, та це неправильно, бо всі нави мали однакову висоту. Основним пластичним мотивом фасадів були тричетвертні колони великого коринфського ордера на п'єдесталах, що несли масивний розкріпований антаблемент, фриз якого декоровано керамічними поліхромними розетками. Білі потиньковані стіни прорізано вікнами у два яруси, облямованими наличниками з пишно декорованими сандриками. Особливою вишуканістю вирізнялися західний фронтон і фасадна стіна притвору, а також південний і північний портали (їх було декоровано в середині XVIII ст.).

Собор Братського Богоявленського (училищного) монастиря в Києві (1690–1693) зведено, імовірно, за участю І. Зарудного. Храм був головною містобудівною домікантою низинної частини Подолу. Він типологічно подібний до Микільського собору: хрестокупольний, тринавовий, шестистовпний, триапсидний, з виділеним трансептом і ризалітами на західному фасаді, п'ятибанний. У середині XVIII ст. фронтони на всіх фасадах та чоло низького західного притвору було пишно декоровано барельєфним ліпленням з фігурними нішами, картушами й рослинними орнаментами.

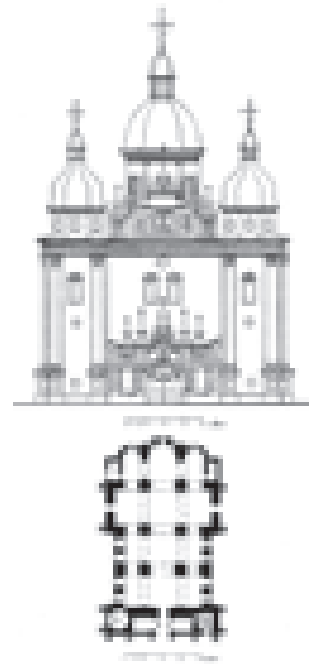
Деяко раніше, у 1689 році, коштом гетьмана Івана Самойловича в Полтаві розпочато будівництво Хрестовоздвиженського собору однойменного монастиря, взірцем для якого був Спасо-Преображенський собор Мгарського монастиря. Після І. Самойловича будівництвом опікувалися гетьман Іван Мазепа та полтавський полковник Іван Іскра. Про те, що цей собор сучасники зараховували до Мазепиних фундацій, свідчить його зображення на відомій гравюрі І. Мигури 1706 року. Будували храм дуже довго, і в 1708–1709 роках, як видно з тогочасних планів Полтави, собор стояв іще без бань. Після Полтавської битви його завершував полтавський полковник В. Кочубей, а освячували, згідно з писемними джерелами, у 1756 році.

Цей собор тринавовий, шестистовпний, семибанний. Центральне ядро має хрестокупольну структуру. Шість опорних пілонів, поєднаних попружними арками, несуть систему циліндричних склепінь із сімома банями, з яких п'ять розташовані над дев'ятидільним об'ємом, причому бані ці поставлено хрестоподібно за сторонами світу, як в українських дерев'яних п'ятиверхих церквах. Дві бані вінчають вежі, які фланкують двоярусний західний притвор. Вівтарна апсида гранчаста, трансепт і західні вежі виступають на фасадах невеликими ризалітами. В інтер'єрі поєднано глибинно-осьовий і висотний принципи організації простору. Собор має оригінальну систему декору фасадів: кути архітектурних об'ємів підкреслено профільованими пілястрами, що по висоті перебиваються горизонтальними імпостами; на рівні хорів собор оперізує горизонтальний гурт. Площини стін оздоблено розташованими в три яруси вікнами й нішами різноманітних форм і розмірів з вигадливими фігурними наличниками. Унікальними є північний, південний і західний портали з трилопатовими завершеннями дверних отворів, що облямовані профільова-



**Західний фасад і план Богоявленського собору Києво-Братського монастиря. 1693**

**Західний фасад і план Микільського собору в Києві. 1690–1693**





**Спасо-Преображенський собор Максаківського монастиря. Чернігівщина. 1646. Світлина кінця XIX ст.**

тринавові чотиристовпні п'ятибанні храми на кшталт Спасо-Преображенського собору Межигірського монастиря під Києвом (1676–1690) чи Благовіщенського собору в Ніжині (1716). Цей тип відрізняється від попереднього своїм основним дев'ятидільним композиційним ядром. До цього ж типу належать

**Хрестовоздвиженський собор Хрестовоздвиженського монастиря в Полтаві. 1699–1709**



ними тягами, фланковані гранчастими напівколонками й увінчані розірваними сандриками з дещо наївним ліпним рослинним орнаментом. Загалом цей собор є одним із найвизначніших, етапних творів доби. Він мав великий вплив на розвиток храмової архітектури Лівобережної України у XVIII ст.

Взірцем для Успенського собору в Полтаві (1748–1770) був собор полтавського Хрестовоздвиженського монастиря. Фундаторами собору стали полтавські полкові старшини, а будував його київський “мурар” Стефан Стабанський (Степан Стобенський). Собор належав до найпізніших зразків міських і монастирських соборів доби Гетьманщини. В образі тринавового шестистовпного, з трансептом, нартексом і хорами, первісно трибанного, а з 1780 року – п'ятибанного собору домінував масивний, майже нерозчленований основний об'єм, з яким контрастували бані й вишукані фронтони.

Спрощеним варіантом цього ж об'ємно-просторового типу є кубічні трінавові хрестокупольні храми в Полтаві та Благовіщенська церква в Березні (1778).

Спорудження гетьманами таких трінавових хрестокупольних храмів було свідомим зверненням до державної величі Давньої Русі. Дослідивши твори тогочасного красного письменства, неважко простежити цю інтелектуальну традицію – від князів Острозьких, які на Волині відроджували трінавові хрестокупольні структури мурованих княжих храмів, до представників духовної та козацької еліти XVII ст., які спершу “репарували” давні споруди, а потім почали будувати аналогічні нові храми. Саме такі собори, поставлені у найважливіших містах України (Київ, Чернігів, Глухів, Полтава), максимально наочно, мовою архітектурних форм засвідчували те розуміння принципів побудови держави, структури суспільства й ролі в ній

нової еліти, яке висловлено у відомій “Думі” гетьмана І. Мазепи<sup>28</sup>.

У своєрідній опозиції до церковних споруд цього державницького типу паралельно розвився другий, принципово відмінний типологічний напрям православно-церковного будівництва, що відповідав автохтонним просторовим стереотипам. Він продовжував об'ємно-просторові композиції, традиційні для українського дерев'яного монументального будівництва ще з попередньої доби. Особливістю доби після Визвольної війни 1648–1654 років стало те, що храми цієї типологічної групи набули значного розвитку як у мурованому, так і в дерев'яному будівництві. Їх можна розділити на три підтипи: тридільні одночи триверхі (це був найпоширеніший тип невеликого парафіяльного храму); хрещаті центричні, серед яких переважають п'ятидільні одно- чи п'ятиверхі (рідше триверхі); дев'ятидільні з різною (зазвичай непарною) кількістю верхів – від одного до дев'яти. Оскільки основою згаданих підтипів була дерев'яна архітектура, то розглянемо споруди в такій послідовності: спершу дерев'яні храми, а потім муровані.

У всіх типах дерев'яних церков об'єднуючим модульним елементом був центральний зруб, верх якого завжди робили щонайменше на один ярус вищим від бічних. Серед тридільних храмів найпоширенішими були типи з прямокутною чи восьмигранною навою, гранчастим вівтарем і таким самим або прямокутним бабинцем. У церквах хрещатих типів центральний зруб був здебільшого квадратним, сторона його за довжиною дорівнювала бічним раменам. Висотні пропорції будов різнилися за регіонами: на Поділлі й Наддніпрянщині висота будівлі дорівнювала її довжині; на Чернігівщині, Бойківщині й Слобожанщині висота була більшою, ніж довжина; у Галичині й на Волині меншою за довжину. Найрозвиненіші типи дерев'яних церков мали висоту стін, рівну висоті верхів (Покровська церква в Ромнах). А в храмах Лиманської школи висота верхів значно (іноді вдвічі) перевищувала висоту стін.

Тридільні дерев'яні храми різних регіонів України демонструють значну типологічну різноманітність, залежно від форми зрубів (прямокутні, квадратні, гранчасті); взаємовідношення їх ширини (у більшості регіонів України, крім Закарпаття, у цю добу середній компартимент – нава – був завжди ширшим за вівтар і бабинць); кількості верхів (один або три), їхньої форми (восьмерик чи четверик, глухий чи світловий, кількість заломів). Ці варіації, а також опасання, піддашся та емпори зумовлюють велике розмаїття архітектурних рішень. Характерною рисою доби стало зростання висоти храмів і ускладнення їхніх форм (гранчасті компартименти, багатозаломні верхи). Ці тенденції виявилися і в реконструкції давніших храмів, прикладом чого є церква Святого Юра в Дрогобичі, досліджена І. Могитичем<sup>29</sup>: після пожежі 1692 року тридільна одноверха церква дістала два криласи (з півночі й півдня), емпору та ще дві бані (над бабинцем і вівтарем), що набули характерних для тогочасної галицької архітектури барокових обрисів.



**Західний фасад Спасо-Преображенського собору Межигірського монастиря в Києві. 1690. За обмірами А. Меленського**



**Покровська церква в с. Сулимівка Київської обл.  
1708**

У мурованому церковному будівництві тип тридільного однобанного парафіяльного храму був найпоширенішим. Прикладом є Покровська церква у с. Сулимівка з прямокутними навою та бабинцем, гранчастим вівтарем і восьмигранним підбанником. До кінця ХХ ст. датою спорудження цієї пам'ятки вважалися 1621–1629 роки, а фундатором – гетьман І. Сулима, якому належало село. Проте дослідження С. Юрченка та А. Шамраєвої довели, що муровану церкву збудовано в 1708 році замість занепаłego однойменного дерев'яного храму<sup>30</sup>. Фундатором став онук гетьмана, генеральний хорунжий І. Сулима. Церква в 1905 році зазнала суттєвих перебудов: добудували притвор із двоярусною дзвіницею, тамбури перед північним і південним входами, а також ризницю; змінено форму центральної бані, яку зробили дуже приземкуватою; ліквідовано декоративні маківки на гребенях дахів бабинця й вівтаря. Це дещо спотворило первісну композицію будівлі. Типологічно споруда належить до класичного в українській церковній архітектурі типу тридільного однобанного храму. Щоправда, первісно церква була хоча й однобанною, проте триверхою, за рахунок декоратив-

них маківок над бабинцем і вівтарем, накритих вальмовими дахами. Центральна баня сферична, має світловий підбанник – восьмигранний і циліндричний. Зовні форми пам'ятки монументальні: фасади розчленовані пілястрами, увінчані масивним розкріпованим карнизом. Церква в с. Сулимівка є унікальною пам'яткою архітектури доби Гетьманщини, одним із архаїчних прикладів перенесення в муровану елітарну архітектуру об'ємно-просторової структури традиційного дерев'яного храму.

Відомі й примітивніші типи, такі, як Михайлівська церква у с. Великий Листвен (1742), наву якої увінчано глухим наметовим верхом, або тридільні однобанні храми з лише прямокутними компартиментами (Вознесенська церква в Глухові 1767 року). Вишуканіші витвори цієї типологічної групи мають гранчасті компартименти, як Іллінська церква в Києві (1692). Судячи з форм декору, її збудував якийсь московський майстер. Вона тридільна, однобанна, з гранчастими об'ємами. Фасади вирішено лапідарно, майже без декору, що надає цьому невеликому храму монументальності.

Тридільні трибанні муровані храми найчастіше мають і прямокутні, і гранчасті компартименти (Миколаївська церква в Глухові, 1693–1695; Троїцька церква в Сосниці, 1702). Церква в Глухові первісно була тридільною, триверхою, із двозаломним центральним верхом і глухими декоративними верхами над вівтарем і бабинцем. У розміщенні храму застосовано характерний для України принцип розташування важливих громадських будівель таким чином, щоб їх можна було вільно оглядати з усіх боків. Цим зумовлені основні особливості об'ємно-просторової композиції будівлі: рівноцінність усіх фасадів, висотний принцип побудови композиції, ярусність, скульптурна виразність об'ємів. Через це будівля сприймається як храм-пам'ятник. Композиційна структура відтворює традиційний для народної архітектури тип тризрубного храму, центральний зруб якого вирішено як баштоподібний об'єм, відкритий в інтер'єрі на всю висоту, до zenіту верху. В образі споруди переважають вертикальні параметри: висота центрального верху від підлоги до zenіту – 30 м. Церкві властиві вишукані про-



порції, стрункий симетричний силует, довершеність архітектурних форм, вертикальність яких підкреслюють широкі наріжні лопатки, перехоплені смугами поребрика, й тонкі напівколонки на ребрах центрального світлового восьмерика. Верхи церкви водночас і вишукані, і монументальні. По вертикалі перехід від нижнього об'єму до вужчого горішнього здійснено за допомогою пластично вигнутих дахів на кожному заломі. В інтер'єрі поєднано глибинно-осьовий і висотний принципи розвитку простору. У середньому об'ємі перехід до верхнього восьмерика виконано за допомогою зрізаної восьмигранної піраміди, причому без різко виявлених граней, з плавним переходом форм. Цим забезпечено єдність і пластичність внутрішнього простору.

Найрозвиненіші висотні типи таких храмів, що трапляються на Слобожанщині, будували двоповерховими, як у Московії. При цьому розроблялись як типи з трьома лише прямокутними компартиментами (Воскресенська церква в Сумах, 1702), так і типи з гранчастими компартиментами (Покровський собор у Харкові, 1689). До типу тридільних двоповерхових однобанних храмів належать кілька церков Путивля, з яких збереглася церква Миколи Козацького (1735–1737). У цю добу відомі також муровано-дерев'яні храми (як одиничні взірці). До таких належала тридільна одноверха Покровська церква у Новгороді-Сіверському (1767). У її мурованому цокольному ярусі було розміщено теплу церкву, а на нього поставлено дерев'яний храм з опасанням.

Прикладом тридільного трибанного мурованого храму є церква Різдва Богородиці на Дальніх печерах Києво-Печерської лаври (1696). Вона має чотири каплиці на рогах, які прямокутні в плані, нижчі за основний тридільний об'єм. Кожна каплиця має свою апсиду. Каплиці перекриті чотирилотковими зімкнутими склепіннями й увінчані виразними глухими верхами барокового рисунка. Ці верхи разом із трьома банями основного об'єму утворюють семибанну композицію, об'єднану арковою галереєю першого ярусу.

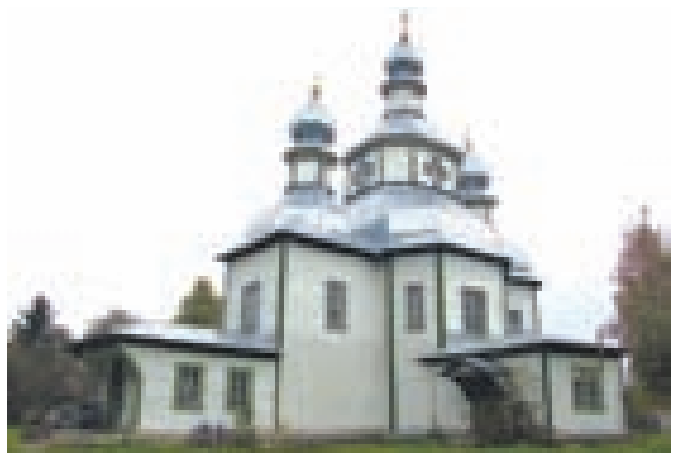
Серед хрещатих церков за різними параметрами можна виділити кілька підтипів. За кількістю зрубів: п'ятидільні та дев'ятидільні (проміжний підтип – семидільні). За формою зрубів: з квадратовими або гранчастими компартиментами. З центральним компартиментом, ширшим за бічні, та з компартиментами однакової ширини. За кількістю верхів: одноверхі, п'ятиверхі, дев'ятиверхі (проміжний підтип – триверхі).

У дерев'яному будівництві найпоширенішими з хрещатих хра-



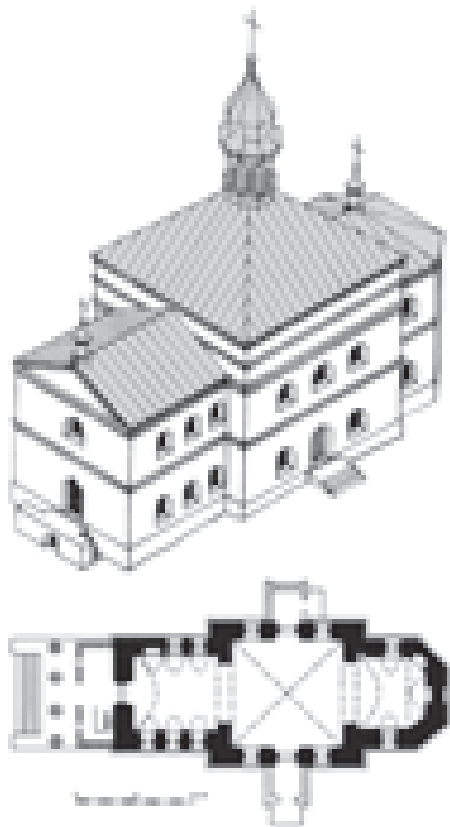
**Церква Успіння Богородиці в с. Чуйківка Сумської обл. 1730**

**Покровська церква в с. Синявка Чернігівської обл. 1775**



мів були п'ятидільні одноверхі й дев'ятидільні одно- та п'ятиверхі. Дев'ятидільний дев'ятиверхий храм відомий лише один – Троїцький собор у Новомосковську (1773–1781). Також типологічно унікальною є хрещата семиверха Вознесенська церква в Березні на Чернігівщині (1759): до її хрещатого п'ятиверхового ядра додано два “слупи” – високі зруби з двоярусними верхами над західним ramenom.

У мурованому будівництві прототипом хрещатих п'ятидільних будівель стала Покровська церква, фундована 1653 року А. Кисілем у с. Низкиничі на Волині, вирішена у формах ренесансу.



**Загальний вигляд і план Михайлівської церкви в с. Великий Листвен Чернігівської обл. 1742. Обміри й реконструкція В. Вечерського**

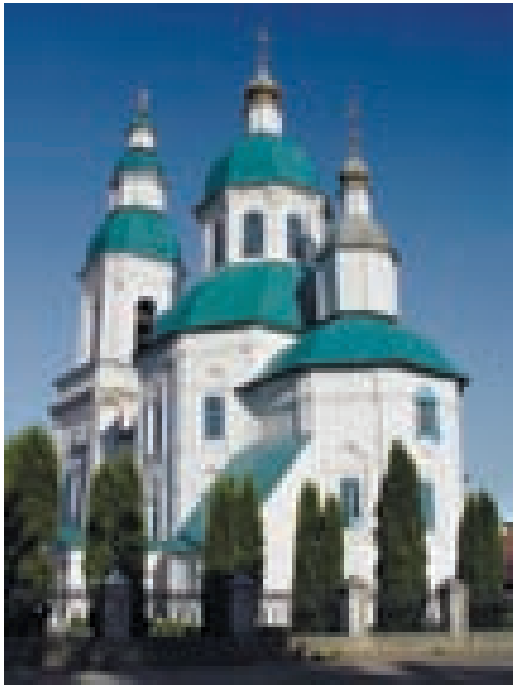
Хрещаті однобаневі муровані храми цієї доби відомі в п'ятикамерному (церква Миколи Притиска в Києві, 1695–1707) та дев'ятикамерному (церква Різдва Богородиці в Седневі, 1690) варіантах. Церква Миколи Притиска в Києві за типом походить від хрещатих дерев'яних українських церков. Характерною особливістю плану є гранчасті рамена просторового хреста, західне з яких видовжене в плані. Двоярусну гранчасту баню встановлено на восьмигранний підбанник. Рамена хреста перекриті напівлотковими склепіннями під вальмовими дахами. З огляду на стриманість декору, архітектурні форми пам'ятки лапідарні й монументальні.

Церкву Різдва Богородиці в Седневі споруджено 1690 року коштом чернігівського полковника Я. Лизогуба як родинну церкву-усипальню. Для поховань під церквою є крипта, перекрита частково коробовим склепінням, частково – по дерев'яних балках. Церква в XIX ст. була трьохпрестольною. Головний престол названо на честь Різдва Пресвятої Богородиці, бічний вівтар – в ім'я Благовіщення, тому церкву ще називають Благовіщенською. У літературі побутує також хибна назва – Воскресенська. Споруда хрещата, дев'ятидільна, симетрична, суворо центричної пірамідальної композиції. Центральна дільниця – двоярусний восьмирік з високою бароковою банею, глухим ліхтарем і маківкою – різко виділяється своєю висотою. Бічні гранчасті рамена просторового хреста приземкуваті, увінчані циліндричними склепіннями з розпалубками й укриті високими наметовими дахами. Між раменами хреста розташовані низькі гранчасті приміщення під вальмовими дахами. Завдяки цьому створюється ступінчасте наростання архітектурних

мас до центральної бані. Споруда не має головного й другорядних фасадів. Вона розрахована на круговий огляд, бо стояла, очевидно, посеред площі і, крім родової усипальні, була ще й храмом-пам'ятником.

В інтер'єрі протиставлено низькі затемнені бічні приміщення й щедро освітлений центральний восьмирік, відкритий на всю висоту до zenіту купола. Для пам'ятки характерні стрілочасті форми арок, склепінь і віконних перемичок. Фасади декоровані нішами різного профілю та конфігурації, напівколонками й пілястрами.

Поява класичного для архітектури доби Гетьманщини типу хрещатого п'ятибанного храму на п'яти- або дев'ятидільному плані пов'язана з фундацією найближчого соратника Б. Хмельницького – ніжинського полковника І. Золотаренка



Миколаївська церква в Глухові Сумської обл.  
1693–1695

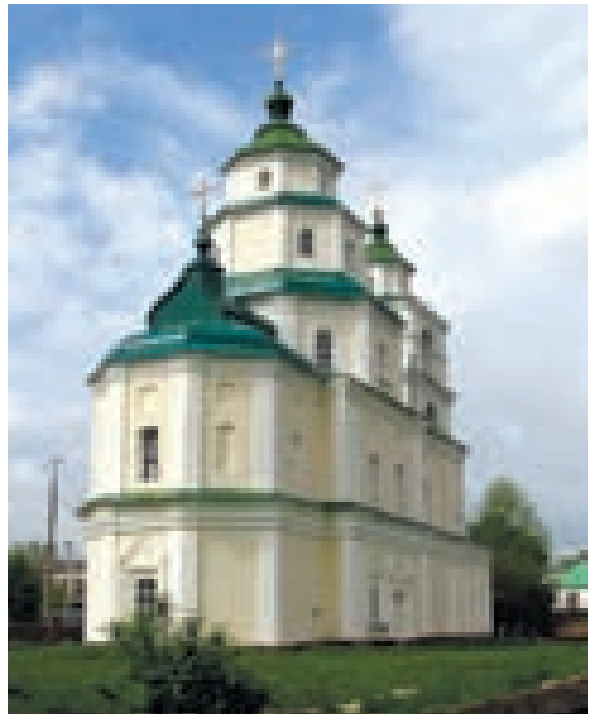


Миколаївський собор у Ніжині Чернігівської обл. 1658

Вознесенський собор у Переяславі-Хмельницькому Київської обл. 1700

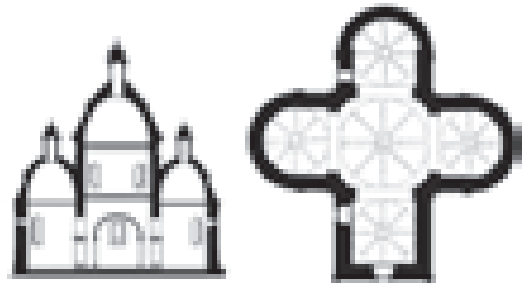


Церква Миколи Козацького в Путивлі Сумської обл.  
1735–1737





**Троїцька церква в Коропі Чернігівської обл. 1716. Світлина С. Таранушенка**



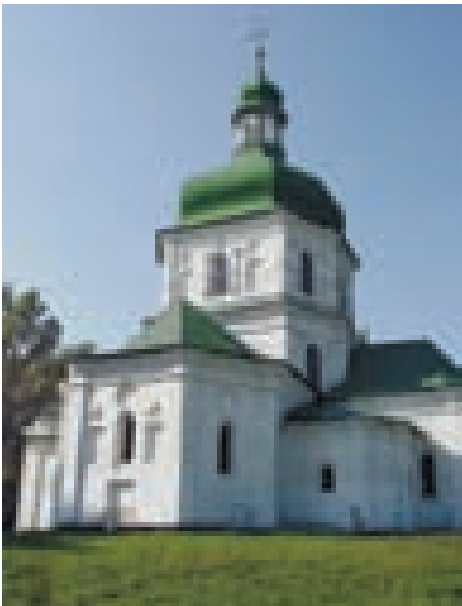
**Поперечний переріз і план Покровської церкви в с. Низкиничі Волинської обл. 1653**

(Миколаївський собор у Ніжині, 1655–1658). Тут рамена просторового хреста орієнтовані за сторонами світу, гранчасті, увінчані двозаломними верхами з восьмигранними підбанниками. Приміщення в кутах просторового хреста квадратні в плані, понижені. Через сувору ієрархічність архітектурних форм храмові притаманні пірамідальність композиції та рівнозначність фасадів. Просторове рішення інтер'єру відзначається цілісністю висотно розкритого простору кожної з ділянок, поєднаних високими стрілочастими попружними арками. У західній ділянці є хори у вигляді невеликих ярусних лоджій.

На хори ведуть внутрішньостінні сходи. Кутові приміщення в міжрукав'ях перекриті коробовими склепіннями з розпалубками.

Показовим є те, що цей тип храму з'явився лише через два роки після церкви в с. Низкиничі на протилежному кінці України – одразу цілком розвинений і архітектурно довершений.

**Воскресенська (Різдва Богородиці) церква в Седневі Чернігівської обл. 1690**

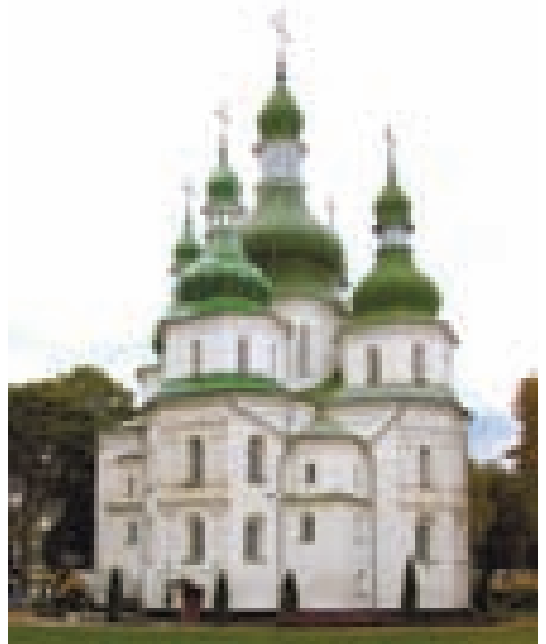


Це можна пояснити тільки попереднім тривалим процесом розвитку таких будівель у дерев'яній архітектурі. За цим взірцем упродовж наступних 60 років у Наддніпрянщині й на Лівобережжі було зведено понад 20 храмів. До найвизначніших з них належать, зокрема, Георгіївський собор Видубицького монастиря в Києві (1696–1701) та Троїцький собор Густинського монастиря на Чернігівщині (1676). Обидва є хрещатими, дев'ятидільними, п'ятибанними. Центральна й чотири гранчасті бічні вежі увінчані двоюрисними грушоподібними банями на гранчастих барабанах. У Густинському соборі двоповерхові кутові міжраменні приміщення прямокутні в плані, але їхні горішні поверхи п'ятигранні. Фасади стрункі за пропорціями та мають характерне вирішення: віконні отвори й ніші розташовані в кілька ярусів, облямовані наличниками. Яруси підкреслені профільованими гуртами, розкріпованими на колонках зі своєрідними бутоніформними капітелями. Найпишніше декоровано головний, західний фасад. Для інтер'єру характерні центричність, висотне розкриття простору

ру п'яти верхів та ефектні двоярусні хори, що розкриваються в центральний простір великими арками, огороженими балюстрадами.

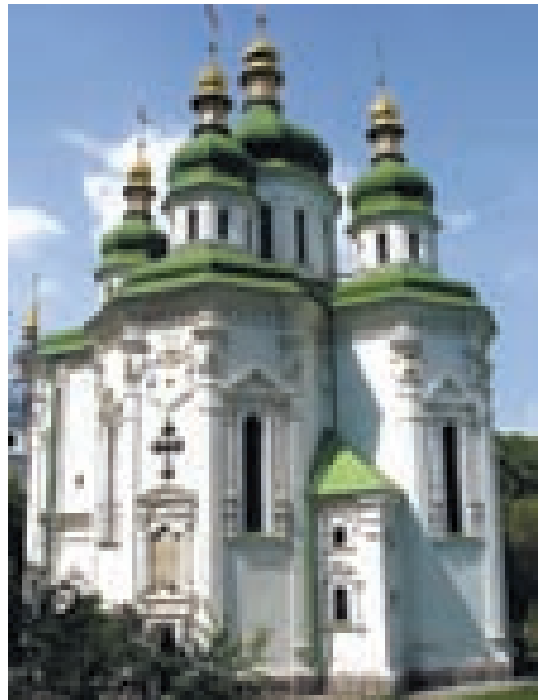
Катерининська церква в Чернігові (1715) належить до того ж типу, що й собор Густинського монастиря. Вона хрещата, дев'ятидільна, п'ятибанна. Композиція центрична, побудована пірамідально: з найвищою центральною банею і нижчими – над гранчастими раменами архітектурного хреста. Квадратні в плані приміщення в міжраменнях ще нижчі, накриті крутими восьмикутними дахами. Усі верхи мають світлові восьмерики. Церкві властивий тонкий та оригінальний декор, індивідуалізований на кожній грані. Фасади увінчано багатопрофільованим, енергійно розкріпованим карнизом. Вертикальність композиції підтримана масивними наріжними пілястрами; більшість віконних отворів має вертикально видовжені абриси. Активну роль у вирішенні чолових граней фасадів відіграють форми віконних отворів і пластично оформлені портали з перемичками дверних прорізів – трилопатеві арки з кілеподібним завершенням. В інтер'єрі кожна просторова ділянка має висотно розкритий внутрішній простір. Усі вони поєднані високими стрілочастими арками. Верхи мають традиційні для України заломі: два – у центрі та один – по боках.

Специфічними рисами вирізняються безбанна Онуфріївська церква-башта 1701 року в Києво-Печерській лаврі (єдиний в Україні приклад храму такого типу) та п'ятибанна Покровська церква 1710 року у с. Дігтярівка на Чернігівщині, яка є фундацією гетьмана І. Мазепи. Композиція Покровської церкви строго центрична. Масивний центральний об'єм квадратний у плані, його увінчує широкий восьмерик підбанника з монументальною гранчатою ярусною банею параболічних обрисів, з циліндричним світловим ліхтарем і маківкою. До центрального об'єму прилягають гранчасті бічні рамена, увінчані цибулястими банями на тонких восьмигранних підбанниках. Контраст між центральною та бічними банями дуже істотний, тому рамена архітектурного хреста сприймаються невеликими капличками при центральному монументальному об'ємі. Зовнішній декор багатий і тонко пророблений, вирішений на основі ордерних форм. Усе це видає руку майстра, добре обізнаного зі зразками ренесансу та раннього класицизму в архітектурі Західної Європи, зокрема Франції.



Георгіївський собор Видубицького монастиря в Києві. 1696–1701

Троїцький собор Густинського монастиря в Прилуках Чернігівської обл. 1672–1676





Поздовжній переріз Спасо-Преображенського собору в Ізюмі Харківської обл. 1684

Покровська церква в с. Дігтярівка Чернігівської обл. 1709



Слобожанським варіантом хрещатого п'ятибанного храму є Спаський собор в Ізюмі (1684). Це п'ятидільна споруда з гранчастими раменами та тризаломними високими верхами типу “восьмерик на восьмерику”. Більшість дослідників (Є. Редін, С. Таранушенко, Г. Логвин) вважають автором собору того самого майстра, який звів Покровський собор у Харкові. Своєю об'ємно-просторовою структурою споруда відтворює характерний для України XVII ст. тип хрещатої п'ятидільної дерев'яної церкви. В інтер'єрі перехід до верхніх восьмериків здійснено за допомогою плоских трикутних пандативів. Простір інтер'єру – єдиний завдяки широким трицентровим попружним аркам. Центральна баня вища від бічних через наявність у її основі світлового восьмерика зрізаної восьмигранної піраміди. У фасадному декорі застосовано окремі деталі з московської архітектури. Ребра граней підкреслено лопатками з наріжними консольними напівколонками з перехватами. На рівні хорів фасади оперізує аркатура, а карнизи вінчання набрані поребриком. Високі, витягнутих пропорцій вікна мають наличники з фігурними багатолопатевиими сандриками. Три входи до храму рівнозначні й оформлені порталами, увінчаними архівольтами.

Спасо-Преображенська церква в с. Великі Сорочинці на Полтавщині, зведена в 1718–1730 роках<sup>31</sup>, первісно належала до рідкісного типу хрещатих дев'ятидільних дев'ятибанних храмів. Проте внаслідок перебудови після пожежі 1811 року вона стала п'ятибанною. Більше не відомо мурованих дев'ятидільних дев'ятибанних храмів, крім цієї церкви. Храм має гранчасті рамена й квадратні двоповерхові компартименти в міжраменнях. Центральний дванадцятигранний підбанник тримає зімкнене склепіння, увінчане ярусним бароковим верхом з маківкою. Фасади на рівні хорів членуються фризом на два яруси. Ребра граней підкреслено пілястрами. Декор, розрахований на активну гру світлотіні за будь-якого освітлення, становлять поширені мотиви народного мистецтва – розетки (солярні символи), крини, трилисники, намистинки, іоніки, різьблені по вогкому тиньку. Три вхідні портали акцентовано трилопатевиими арками, фланковано пілястрами й орнаментовано. Портали на трьох фасадах дещо різняться між собою (західний – найпишніший), проте спільним є композиційний прийом об'єднання в цілісну вертикальну композицію порталів внизу, аркового вікна з наличником і сандриком у другому ярусі та іконної ніші кілеподібної форми на рівні карнизу.

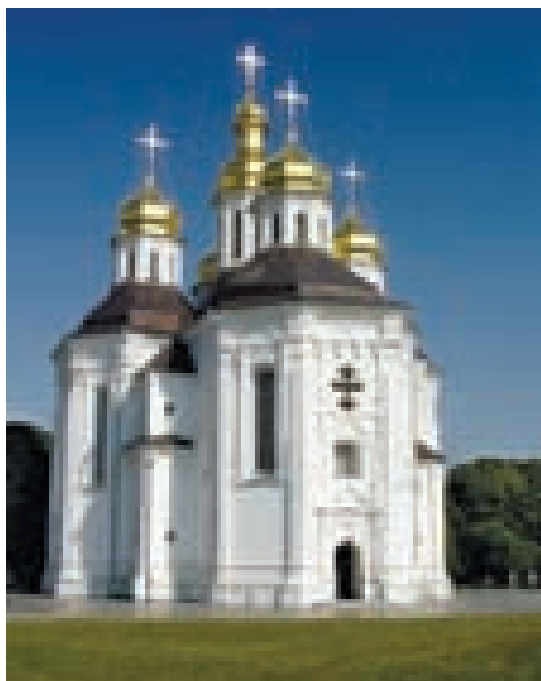
Домінантою інтер'єру є високий семиярусний іконостас, що дивом зберігся донині. Він займає всю ширину храму (23 м) і складається з центральної час-

тини та ще двох у бічних вівтарях, які загалом містять понад 100 ікон. Кожна з них має симетричну структуру, Царські врата і по двоє дияконських дверей. Іконостас у стилі рококо вирізняється багатством орнаментального різьблення й декоративно насиченим живописом. Сорочинська церква – найвизначніша комплексна пам'ятка архітектури та монументального мистецтва, найвище досягнення синтезу мистецтв цього часу.

Оригінальним поєднанням просторових засобів українського зодчества з формами європейського бароко і рококо є Андріївська в Києві (1747–1753) та Покровська у с. Піддубці на Волині (1745) церкви. Андріївську церкву звів на замовлення імператриці Єлизавети Петрівни московський зодчий І. Мічурін з використанням проектних розробок архітекторів Й.-Г. Шеделя та Б. Ф. Растреллі. Для неї характерні хрещата центрична структура та п'ятиверхий силует. Світловим є тільки центральний купол. Чотири наріжні верхи, поставлені над пілонами, розташованими діагонально щодо рамен просторового хреста, є суто декоративними – як данина місцевій традиції формування об'ємно-просторової структури й силуету храму. Фасади завершені фронтонами, декоровані поставленими на високий цоколь пілястрами з чавунними позолоченими капітелями коринфського ордера. Наріжні пілони з трьох боків прикрашено парами колон на високих п'єдесталах. На фронтонах – чавунні позолочені картуші з вензелями. Площини стін мають традиційне для бароко бірюзове забарвлення, на тлі якого добре вирізняються білі колони, пілястри, карнизи, а також позолочені деталі. Інтер'єр церкви прикрашає ліпний бароковий декор і високий іконостас у стилі рококо.

Церква поставлена на двоповерхову споруду-стилобат, до верхньої тераси якої ведуть широкі прямі сходи. Вдало розташована на вершині гори, вона стала однією з головних містобудівних доміант, що формують панораму Києва з боку Дніпра.

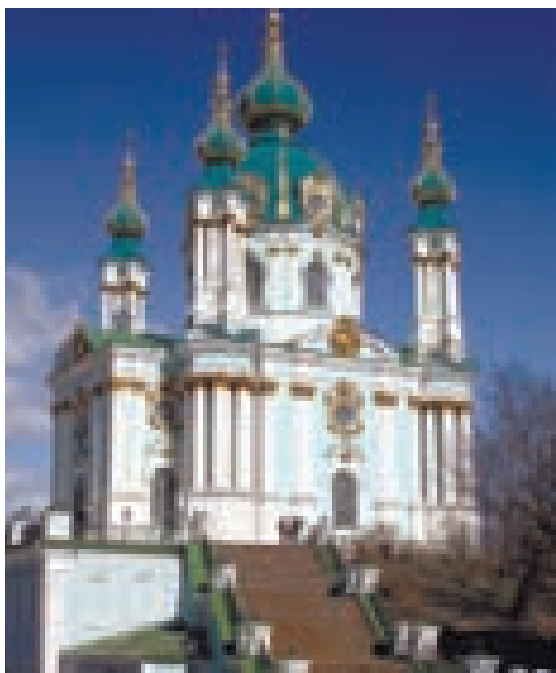
Покровська церква у с. Піддубці – хрещата, дев'ятиверха. У плані це ротонда зі уписаною в неї хрещатою церквою, утвореною прилеглими раменами. Центральний світловий купол вивершує середохрестя, а вісім бічних верхів увінчано вежами, що фланкують чоло кожного з рамен просторового хреста, як на фасадах католицьких костелів. Зовнішній об'єм вирізняється розчленованістю маси, над якою домінує характерна для Волині могутня центральна баня, що підкреслює центричність композиції. Башточки,



**Катерининська церква в Чернігові. 1715**

**Спасо-Преображенська церква в с. Великі Сорочинці Полтавської обл. 1732**





**Андріївська церква в Києві. 1747–1753**

осі, як у дерев'яних тридільних триверхих церквах: над середохрест'ям, вітварем і західним компартиментом середньої нави. При цьому членування фасадів пліастрами та вінчання їх фронтонами можуть бути зовсім не пов'язані з тектонікою споруди.

Зразком такого храму є собор Святого Духа в Ромнах, який має складну та заплутану історію, зокрема, досі не з'ясовано точну дату його будівництва<sup>33</sup>. Храм хрестокупольний, чотиристовпний, з трьома апсидами й трьома банями, поставленими вздовж осі захід – схід. Собор має крипту, перекриту коробовими склепіннями, і хори в західному боці бічних нав, куди ведуть сходи в товщі південної та північної стін. Усі попружні арки мають стрілчасті обриси. Тридільній структурі інтер'єру з висотним розкриттям кожного з трьох компартиментів середньої нави суперечить екстер'єр пам'ятки – статичний, нерозчленований об'єм, фасадні лопатки й фронтони якого не пов'язані з членуваннями внутрішнього простору. Середній світловий барабан – циліндричний, крайні – овальні в плані. Усі бані увінчуються верхами вишуканих барокових обрисів з ліхтариками й маківками. Центральна апсида п'ятигранна зовні й напівкругла всередині, однієї висоти з основним об'ємом храму, а понижені північна й південна апсида в плані мають форму в чверть кола та за шириною дорівнюють бічним навам. Фасади розчленовано на окремі прясла лопатками й увінчано антаблементом, над яким на поздовжніх фасадах підносяться парні трикутні фронтони,

**Святодухівський собор у Ромнах Сумської обл. 1738–1747**



які мають структуру “восьмерик на четверику”, розчленовані лопатками. Фасади з порталом в центрі завершено бароковими фронтонами, увінчаними декоративними маківками. Вікна облямовані ліпними наличниками. Храм має чітко виражені ордерні деталі, що характеризують стилістичний перехід від бароко до класицизму. В інтер'єрі висотне розкриття внутрішнього простору посилюється вертикальними смугами орнаментальних розписів та енергійним профілюванням масивних пілонів.

Два описані об'ємно-просторові типи є основними й найпоширенішими. Проте існували ще контамінації (поєднання кількох типів) та архаїчні або маргінальні типи православних церковних будівель. Вони були ніби на узбіччі основного типологічного розвитку, проте суттєво вплинули на подальший розвиток архітектури<sup>32</sup>. Найбільше значення мали контамінації двох основних типів храмів, а саме – хрестокупольного та багатодільного. Так, у XVIII ст. з'явилася низка мурованих соборів, де на кубічному тринавовому триапсидному об'ємі поставлено три бані по поздовжній





**Георгіївський монастир XVIII ст. із собором 1770 року в Козельці Чернігівської обл.**

прикрашені лопатками й нішами для живопису, облямованими наличниками. Високі витягнуті віконні отвори мають прямокутну й аркову форми. У верхньому ярусі вони прикрашені трикутними сандриками.

До цього ж типу належать собор Фролівського монастиря в Києві (1722–1732), собор козелецького Георгіївського монастиря (1770), Воскресенська церква в Сосниці (1756), Спасо-Преображенська церква в Ніжині (1757) та Успенський собор у Лебедині (1770-ті роки).

Контамінацією тринавового шестистовпного триапсидного та хрещатого п'ятибанного типів храмів є собор гамаліївського монастиря (1714–1735), а тринавового шестистовпного триапсидного та хрещатого трибанного – Троїцький собор у Глухові (1720–1806). Великий п'ятибанный гамаліївський собор Різдва Богородиці – центральна споруда монастирського ансамблю – вражає суворою монументальністю, лапідарними нерозчленованими площинами й повною відсутністю декору. Тринавовий, шестистовпний, триапсидний, він є реплікою храмів базилікального типу на давньоруській тринавовій хрестокупольній основі. Проте цей собор має й унікальні риси: загальна маса споруди не горизонтальна, як мало б бути при такому плані, а висотно-центрична. В об'ємах підвищено головну наву та трансепт, бані поставлено на їхніх осях, що наблизило гамаліївський собор до класичних українських хрещатих п'ятиверхих церков. Він має гранчасті вівтарні апсиди, з яких бічні на 1/3 нижчі, ніж середня. Середохрестя перекрите великим куполом на світловому восьмерику, що спирається на пандативи й попружні арки. Фасади розчленовано лопатками, головний і бічні входи прикрашено своєрідними порталами. Головний вхід на західному фасаді фланковано масивними пілонами, поєднаними півциркульною аркою.

Троїцький собор у Глухові зводився понад вісімдесят років, тому в його архітектурі сплелися різні стильові ознаки. Цей собор був останньою ланкою в розвитку архітектурного жанру “державних соборів”, започаткованого гетьманами І. Самойловичем та І. Мазепою. Тому й план храму суто традиційний, що походить ще з часів Давньої Русі: хрестокупольний, шестистовпний, тринавовий, з трьома півкруглими апсидами. Вінчали собор три бані, поставлені по поздовжній осі.

На Слобожанщині в ті часи розвивалися власні регіональні контамінації хрестокупольного та тридільного типів, що набули таких своєрідних рис, які ніде більше не трапляються. Започаткував цей слобожанський тип мурованих храмів Успенський собор в Охтирці (1728–1738) – дев'ятидільний, чотиристовпний, однобанный,



Троїцький собор у Глухові Сумської обл. 1720–1806. Світлина 1903 року

з півкруглими в плані виступами наві й трансепта. Тут було зроблено спробу поєднати хрещатий дев'ятидільний однобаний храм із хрестокупольним. Від останнього запозичено структуру чотирьох опорних пілонів з попружними арками. Середня нава та трансепт на фасадах акцентовані півкруглими виступами з високими пластичними фронтонами. Фасади собору досить статичні й урівноважені, поділені розкріпованим гуртом на два яруси. Великі прямокутні вікна також розміщено у два яруси. Увінчувала композицію восьмигранна двозаломна баня параболічних обрисів.

Через кілька років цей тип розвинувся у двох різних регіонах України – Слобожанщині й Наддніпрянщині. На Слобожанщині це Покровський собор в Охтирці (1753–1768 рр., архіт. Д. Ухтомський, С. Дудинський), де по-

єднано тридільну і триверху загальну композицію з тринавовим і дев'ятидільним центральним восьмигранним об'ємом; а також Успенський собор у Межирічі (1759–1775), що має хрещату тринавову дев'ятидільну композицію.

Покровський собор в Охтирці – це рідкісний, відомий лише на Слобожанщині тип тридільного храму з тринавовим чотиристовпним центральним компартиментом. Його прототипом був Успенський собор в Охтирці. В об'ємно-просторовій структурі споруди поєднано три принципові типологічні схеми: тридільного тривершого храму, поширеного в народній архітектурі; центричного дев'ятидільного одновершого храму; хрестокупольного храму, типового для Давньої Русі.

Будівля строго симетрична та складається з квадратного в плані двоярусного нартекса, центрального тринавового чотиристовпного дев'ятидільного восьмерика, квадратного в плані вівтаря. Усі вони однакової висоти, підведені під єдиний, мало розкріпований карниз. Домінує центральний восьмигранник. Чотири масивні квадратні пілони поділяють його на поздовжню середню наву, що по ширині дорівнює бабинцю й вівтарю, та вдвічі вужчі бічні нави. Усе це утворює дев'ятидільну центричну структуру. На пілони спираються широкі попружні арки, які несуть центральний світловий восьмерик, увінчаний восьмилопатовим зімкнутим склепінням параболічних обрисів з ліхтарем. Висота центрального верху в інтер'єрі – 39 м, а загальна висота до хреста – 46 м. Головна тема інтер'єру – глибинно-просторова перспектива, підкреслена ритмом пілястр і арок. У центрі храму паузе добре освітлений підкупольний простір, що надає центричності композиції інтер'єру та привносить у нього інший принцип розвитку внутрішнього простору. Штукатурне ліплення інтер'єру вирізняється витонченістю та делікатністю пластичного вирішення. Зовні всі фасади виконані рівноцінно, проте композиційний акцент зроблено на західний, що підкреслює велика аркова ніша, поділена балконом на два яруси. В образі собору підкреслено єдність і чіткість його строгих гранчастих об'ємів. Загалом фасадний декор вирішений площинно й розрахований на візуальне сприйняття з близьких відстаней, а загальний обрис собору – на силуетне сприйняття з віддалених оглядових точок.

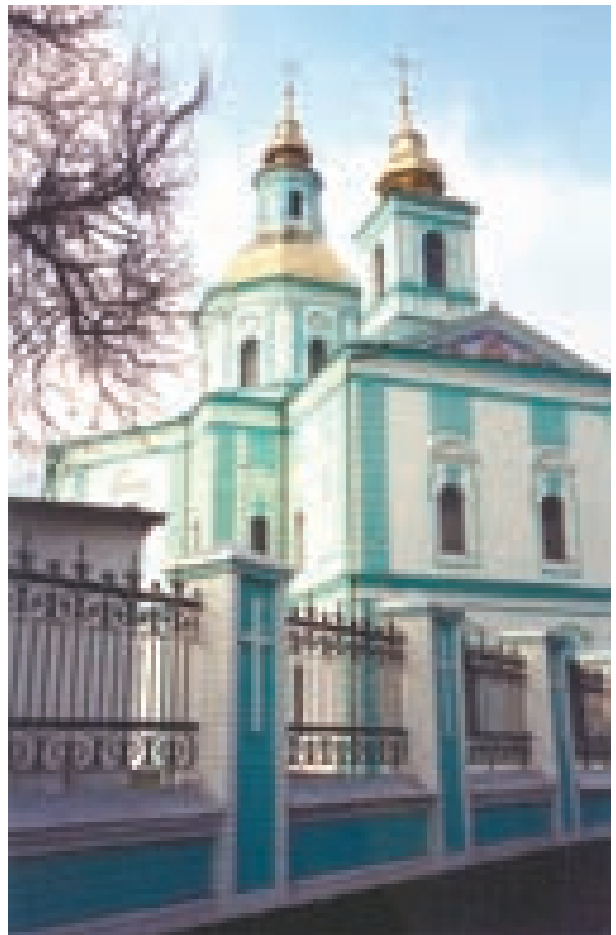
Своєрідно розвиває цей тип охтирських храмів Успенський собор у Межирічі. Первісно було зведено головний кубічний однобаний об'єм. Він хрестокупольний, три-

навовий, дев'ятикамерний, чотиристовпний. Пізніше до нього із заходу прибудували прямокутний у плані видовжений нартекс, що за шириною дорівнює середній наві. До основного об'єму зі сходу прилягає півкругла вівтарна апсида. Загальна композиція будівлі має хрещатий характер завдяки ризалітам на південному й північному фасадах. Кожен з них увінчувався півциркульною закомарою з круглим вікном-розеткою в тимпані. Усі компартименти підведено під єдиний, енергійно профільований розкріпований карниз значного виносу. Так само енергійно прорисовано між'ярусний гурт, наріжники підкреслено широкими пілястрами. Великі прямокутні вікна з лучковими перемичками розташовано в два яруси. Вони мають масивні наличники складного профілю, над ними – енергійно прорисовані лучкові сандрики. Храм увінчано світловим восьмериком бані з високим наметовим завершенням вишуканого барокового обрису. Загалом фасадна пластика характерна для пізнього етапу розвитку бароко.

У Наддніпрянщині розвитком цього типу стала контамінація хрестокупольного храму з центричним п'ятибанним – це собор Різдва Богородиці в Козельці (1752–1763 рр., архіт. А. Квасов, І. Григорович-Барський) – двоярусний, кубічний, п'ятибанний, хрещатий. У плані це квадрат з виступаючими за сторонами світу півкруглими ризалітами, увінчаними лучковими фронтонами. У невисокому об'ємі першого ярусу раніше була тепла церква Святих Адріана й Наталії, яку планували як родову усипальню фундаторів – графів Розумовських. На другий ярус із трьох боків ведуть вигнуті сходи в круглих ганках. Інтер'єр тут розчленовано чотирма пілонами на дев'ять камер однієї висоти. Центральну увінчано двоярусним світловим куполом. Бічні бані поставлено над наріжними камерами, як у давньоруських храмах. Рамена просторового хреста перекрито циліндричними склепіннями, що закінчуються конхами. Крипта має хрестові та коробові склепіння. Велику увагу приділено пластичному декору фасадів та інтер'єру. Стилiстично тут поєднано риси бароко й рококо. Застосовано русьти, спарені пілястри, тонко профільовані карнизи й пишну ліпну орнаментику рослинного характеру, розраховану на створення ефектної світлотіні. Декор включає картуші, раковини, гірлянди рокайлевого характеру, які облямовують вікна, двері, арки, прикрашають капітелі пілястр. За величністю й красою архітектури собор належить до кращих архітектурних творів XVIII ст. в Україні. Він завершує лінію розвитку хрещатих п'ятиверхих храмів доби українського бароко, поєднуючи народний будівельний досвід з вишуканістю столичної архітектури.

Примітивнішим варіантом козелецького собору є собор Святих Антонія й Феодосія у Василькові, споруджений

**Покровський собор в Охтирці Сумської обл. 1753–1768**



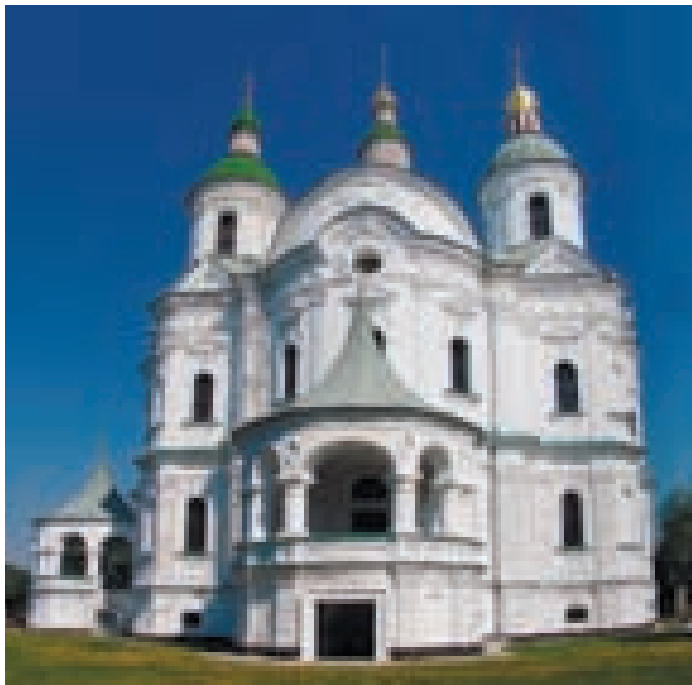
1758 року С. Ковніром. Відомі також контамінації з архаїчними або так званими маргінальними типами храмів. Так, церква Різдва Богородиці (Георгіївська) в Чернівцях 1767 року і Хрестовоздвиженська церква Києво-Печерської лаври 1700 року поєднують тридільний трибанний тип з триконховим.

До поширених архаїчних типів храмів належать передусім безбанні церкви зального типу. Таких споруд небагато. Це Михайлівська церква в Переяславі (1654–1666, перебудова – 1754), Анастасіївська церква в Глухові (1717) та Миколаївська церква в Прилуках (1720). Взірцем для них була Іллінська церква Б. Хмельницького в с. Суботів.

Іллінську церкву збудовано в 1651–1656 роках на замовлення самого гетьмана як його замкової храм і майбутню усипальню. Вона мурована з каменю й цегли, має гранчасту вітварню апсиду, покрита двосхилим дахом із заломом. Фасади вирішено дуже лаконічно: їх кути закріплено пілястрами, у стінах – невеликі вікна в глибоких амбразурах. На західному й східному фасадах – уступчасті ніші. Стіни вінчає розвинений карниз. Головний західний фасад завершено двоярусним фігурним фронтоном виразного малюнка з волютами. У центрі фронтон розділено пілястрами, у першому ярусі розміщено декоративні ніші, у другому – ключеподібні бійниці в амбразурах. Усі ці деталі свідчать про те, що церкву було пристосовано для оборони. Суворі площини стін у поєднанні зі скупими пластичними акцентами західного та східного фронтонів надають цій відносно невеликій будівлі величю й монументального вигляду. Усередині храм перекрито складною системою склепінь на арках висотою 7,35 м. У західній частині, над входом, є хори для півчої. Їх підтримує аркада на двох стовпах. Простір хорів розкривається в основний об'єм храму також аркадою (на другому ярусі). Хід на хори влаштовано в західній стіні товщиною близько 2 м.

Михайлівська церква в Переяславі є першою пам'яткою зазначеного типу на Лівобережжі й належить до зальних, безбаневих церков. Вона тридільна, з прямо-

**Собор Різдва Богородиці в Козельці Чернігівської обл. 1752–1763**



кутною навою та гранчастими притвором і вітварем, обабіч якого – прямокутні пастофорії – дияконник і жертвник. Наву перекрито циліндричним склепінням з розпалубками над вікнами, притвор і вітвар – зімкненими склепіннями. Фасади декоровано стримано, у перехідних формах від ренесансу до бароко: стіни членовано пілястрами й увінчано повним антаблементом з профільованим розкріпованим карнизом великого виносу та фризом з поліхромних керамічних розеток. Прямокутні вікна облямовано наличниками й увінчано трикутними та лучковими сандриками, тимпани яких заповнено горельєфною ліпниною з рослинними мотивами, маскаронами й путті. Интер'єр облаштовано на засадах глибинно-осьового розкриття простору.

Вивчення сакральної мурованої архітектури Правобережжя

та західних регіонів України дає змогу з'ясувати походження цього типу храмів від невеликих мурованих костелів зального типу, дуже поширених у XVI–XVII ст.

Поява в Наддніпрянщині та на Лівобережжі церков іншого маргінального типу – триконхового, здавна відомого на Балканах і поширеного на Поділлі в XV–XVI ст., – пов'язана з творчістю київського архітектора І. Григоровича-Барського. Покровська церква на Подолі в Києві (1765), собор Красногірського монастиря під Золотоношею (1770) та Михайлівська церква у Воронежі на Сумщині (1776) – усі двоповерхові, триконхові, однобаневі. В інших регіонах України в цю добу триконхові храми не відомі.

Михайлівська церква у Воронежі тридільна: до підбанного квадрата з трьох боків прилягають екседри. Структуру храму дещо ускладнено прибудовою зі сходу прямокутних понижених об'ємів жертовника й дияконника, а також двоповерхових закритих ганків з півночі й півдня. Пониженість цих об'ємів надає певного динамізму загальній урівноваженій симетричній композиції, посилює розчленованість і створює мальовничу гру з доцентровим наростанням архітектурних мас. За характером архітектурних форм пам'ятка належить до завершального етапу бароко, позначеного особистісним впливом творчої манери тогочасних провідних архітекторів І. Григоровича-Барського, А. Квасова та опосередковано – Б. Ф. Растреллі. Тут барокові засади перевтілені в дусі традицій українського зодчества, зокрема в поєднанні тридільного типу з триконховим, на кшталт Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври. Зовнішнім формам пам'ятки властиві вишукана композиція мас, гармонійні пропорції, дуже розвинена система фасадного декору із застосуванням скульптури у вигляді тематичних горельєфів. Домінують вертикальні членування. Їхню вертикальну спрямованість перепиняє широкий повний антаблемент з енергійно розкріпованим карнизом вишуканого профілювання. Екседри трьох фасадів увінчано характерними для творчої манери І. Григоровича-Барського опуклими лучковими фронтонами, у тимпанах яких у рокайлевих картушах розміщено горельєфи: зі сходу – архістратиг Михаїл на коні вражає змія; з півдня – великомучениця Варвара, яка тримає храм; з півночі – Святий Миколай.

У 1750-х роках у Наддніпрянщині та на Лівобережжі з'явився принципово новий, доти в Україні невідомий різновид православного храму – тетраконховий<sup>34</sup>. Це однобанні строго центричні храми, у яких до підбанного четверика за сторонами світу прилягають чотири екседри, або апсиди. Виділяють два основні та один проміжний об'ємно-просторові типи: простий тетраконх (чотиріпелюстковий план; центральний підбанний четверик не виділено ні в плані, ні в об'ємах); квадрифолієвий баштоподібний тетраконх – найрозвиненіший і найпоширеніший (план повторює геометричну фігуру квадрифолія; домінує висотний центральний четверик, значно ширший за прилеглі чотири екседри, увінчаний банею на восьмигранному чи циліндричному барабані); полтавський (проміжний) тип (квадрифолієвий план; центральний підбанний четверик помірно виявлений у зовнішніх об'ємах). Найяскравішими мистецькими взірцями таких храмів є, зокрема, споруди в с. Лемеші, Глухові, Коропі, Полтаві й Диканьці.



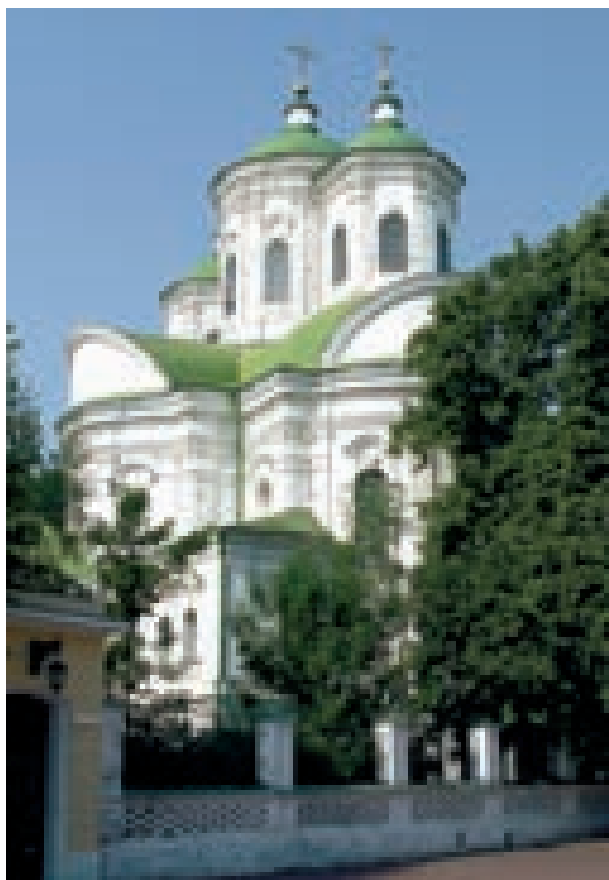
Іллінська церква Б. Хмельницького в с. Суботів Черкаської обл. 1651–1656

Трьохсвятительська церква в с. Лемеші на Чернігівщині (1760) – центрична, однобанна, належить до класичного типу квадрифолієвих баштоподібних тетраконхів. У декорі фасадів та інтер'єру широко застосовано ордерні форми. Баня ребриста, має дещо параболічний абрис, увінчана глухим ліхтариком. Ця церква є найпершим і найвидатнішим зразком храмів тетраконхового типу в Україні. Вона знаменує стилістичний перехід від бароко до класицизму.

Спасо-Преображенська церква в Глухові (1765) до перебудови 1867 року була строго центричною, симетричною щодо двох взаємно перпендикулярних осей, з пірамідальним характером композиції. Вона належить до типу баштоподібних тетраконхів квадрифолієвого плану з добре виявленим в об'ємах центральним хрещатим четвериком. Такий четверик має дуже короткі рамена, до яких за сторонами світу прилягають удвічі нижчі екседри, перекриті конхами. Центральний четверик за допомогою попружних арок і трикутних пандативів несе масивний світловий восьмирік з восьмилопатовим зімкнутим склепінням. Інтер'єр храму побудовано за принципом висотного розвитку центричного внутрішнього простору. Фасадний декор досить стриманий: кути четверика фіксовано широкими пілястрами; кожне рамено увінчане декоративним трикутним щипцем з круглим вікном-розеткою в тимпані. Стіни завершує розвинений антаблемент, що включає розкріпований карниз. Найвитонченіше декоровано підбанник з тендітними віконними наличниками й карнизними гуртами. Дверні й віконні отвори мають трицентрові перемички та прості тягнуті наличники.

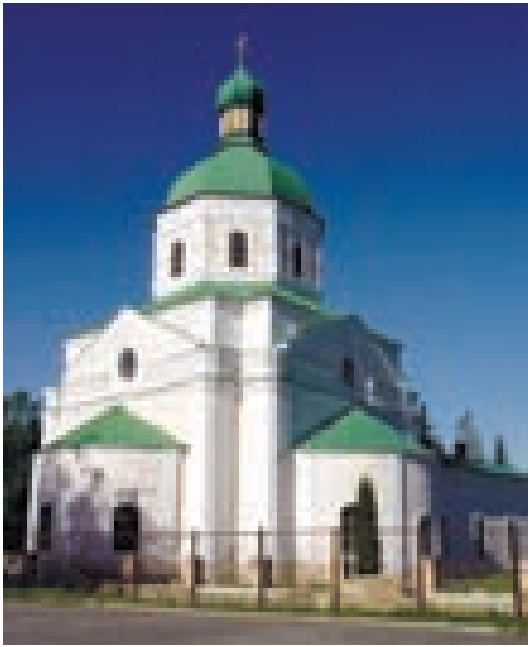
Вознесенська церква в Коропі (1764) також належить до типу баштоподібних

#### Покровська церква в Києві. 1765

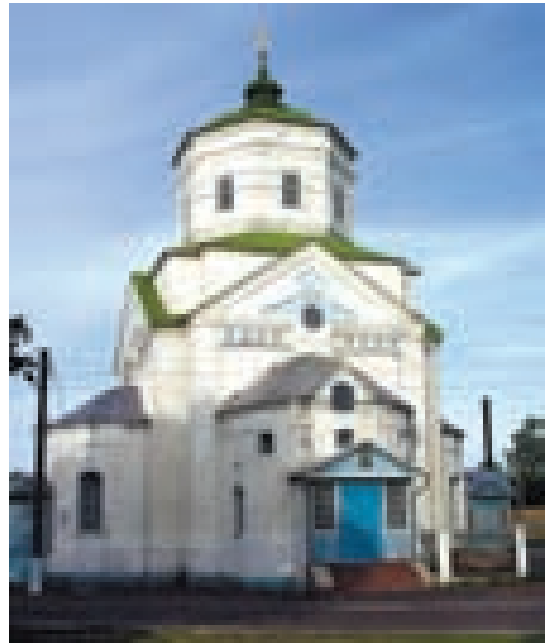


квадрифолієвих тетраконхів. Вона збудована за зразком Трьохсвятительської церкви в с. Лемеші. До центрального хрещатого баштоподібного об'єму, увінчаного світловим восьмиріком з куполом і глухим ліхтариком, за сторонами світу прилягають чотири низькі апсиди. Таким чином створюється строго центрична структура з пірамідальним силуетом і стрімким наростанням мас до центрального верху. Апсиди перекриті конхами. Внутрішній простір єдиний, нерозчленований, у ньому панує висотно розкритий верх центральної ділянки. Цей храм є видатним архітектурним витвором перехідного періоду від бароко до раннього класицизму й продовжує лінію розвитку баштоподібних храмів-пам'яток доби бароко, яким властиві центричність, скульптурність об'ємів, рівнозначність фасадів, ступінчасте наростання мас, висотне розкриття внутрішнього простору. В архітектурному устрої та формах церкви очевидним є вплив творчої манери архітекторів А. Квасова та І. Григоровича-Барського.

Виконуючи бажання замовників – полтавських міщан, – “мурар” С. Станіславський 1774 року спорудив у Полтаві унікальну однобанну Миколаївську церкву, яка належала до рідкісного в



**Спасо-Преображенська церква в Глухові Сумської обл. 1765**



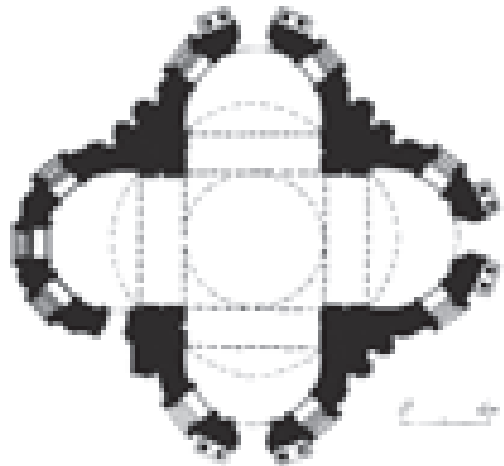
**Вознесенська церква в Коропі Чернігівської обл. 1764**

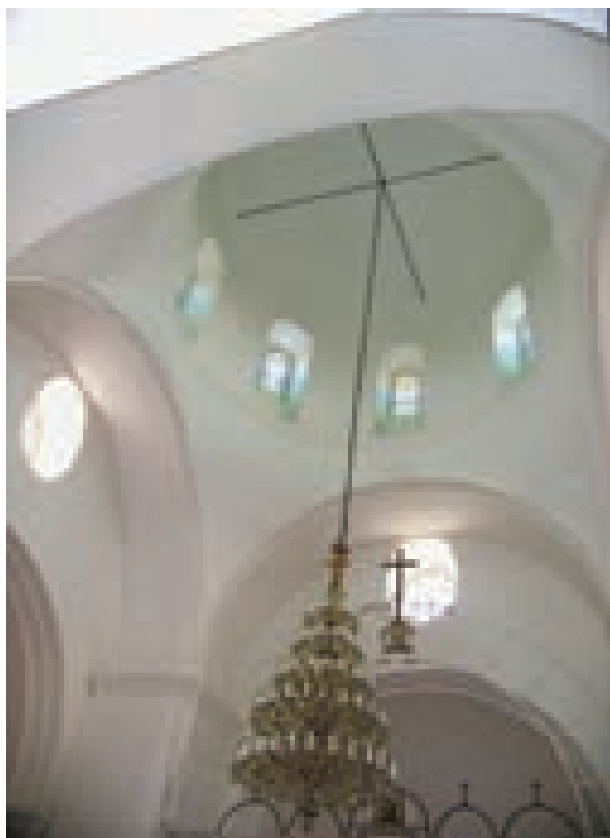
Україні так званого полтавського типу квадрифолієвих тетраконхів з розвиненими апсидами й зменшеним четвериком, що ніс високий восьмигранний бані. Це підкреслювало сувору центричність і ярусність композиції, її всебічний характер. Фасади мали спрощений ордерний декор. Споруда правила за взірць при зведенні Троїцької церкви в Диканьці (1780) та Іллінської в Новомиргороді (1786).

Троїцька церква в Диканьці витримана в стилістиці пізнього бароко. Центральний четверик підноситься на попружних арках, має по два круглих вікна в кожній грані та несе високий восьмигранний світловий підбанник. Оскільки церква належала до палацово-паркового комплексу садиби Кочубеїв, вона має пишній і витончений декор. Портали фланковані пристінними спареними колонами композитного ордера, такого ж ордера – наріжні пучки пілястр. Перший ярус увінчано розвиненим антаблементом з багатообломним розкріпованим карнизом. На поверхнях побілених стін виділяється штукатурна ліпнина рокайлевого характеру.

Фундаторами більшості тетраконхів були представники суспільної еліти (бунчуковий товариш П. Семенов, полтавський полковник Черняк, отамани Генеральної артилерії П. Юркевич, Г. Кологривий; родини Розумовських, Кочубеїв, Неплюєвих). Ці храми мали здебільшого меморіальне значення чи були садибними церквами. Вони погано задовольняли вимоги православного богослужіння, і тому з часом усі без винятку отримали

**План Троїцької церкви в с. Диканька Полтавської обл. 1780**





**Підбаний простір Покровської церкви в Ніжині Чернігівської обл. 1757–1765**

виразно демонструє інтер'єр Покровської церкви в Ніжині (1757–1765).

Типологічні контамінації та маргінальні типи відіграли значну роль у розвитку храмової архітектури, адже саме в цій сфері на таких типах зосереджувалися новаторські пошуки типології, конструкції, тектоніки та нової образності. На жаль, ці пошуки не продовжились наступної доби у зв'язку із забороною, яку російська імперська влада наклала на українську національну архітектуру.

**ХРИСТИЯНСЬКІ ХРАМИ ІНШИХ КОНФЕСІЙ.** Сакральна архітектура неправославних конфесій у цю добу мала найбільші можливості для розвитку на Заході України. Риси бароко спершу проявилися в будівництві великих колегіатських костелів, яке розгорнув орден єзуїтів. При цьому зразком була церква Іль Джезу в Римі (1568–1584 рр., архіт. Дж. Б. Вінййола і Дж. дела Порта) – купольна базиліка з трансептом і капелами замість понижених бічних нав. Композиція її головного фасаду виникла на основі схеми фасаду церкви Санта Марія Новела у Флоренції (архіт. Л.-Б. Альберті). Відтак римська церква Іль Джезу, головна для ордену єзуїтів, – перша пам'ятка барокової архітектури, взірець для всіх католицьких храмів доби контрреформації.

Костел єзуїтів у Львові збудовано в 1610–1630 роках С. Ламхіусом та архітектором Дж. Бріано. Століттям пізніше було прибудовано великий мурований корпус колегії. Оздоблювальні роботи в костелі велися до 1660 року за участю А. Рагоніуса. Це тринавова базиліка зі слабо вираженою зовні апсидою (пресбітерієм), вузькими бічними навами, над якими розміщено галереї-емпори. Головний східний фасад розчленовано пі-

різні прибудови. Загалом розвиток в Україні цього типу храмів тривав лише п'ятдесят років.

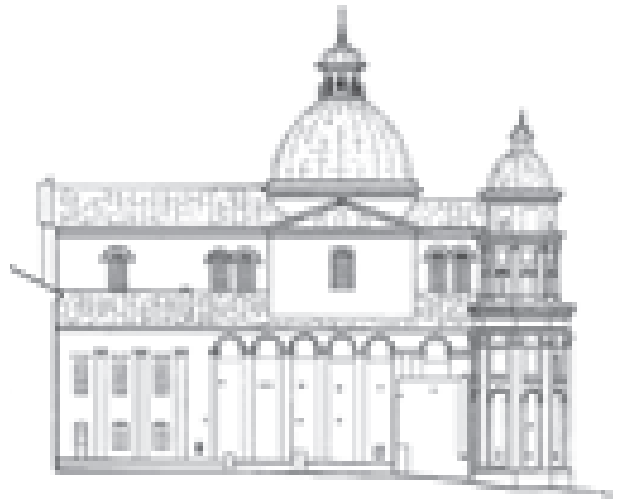
Тетраконхові храми поширювалися Україною як уже сформований архітектурний тип, що виник у московському зодчестві на зламі XVII–XVIII ст. під впливом хрещатих однобаних українських церков, розвинувся в садибному будівництві Підмосков'я першої половини XVIII ст. і вже звідти, як остаточно завершений тип, був перенесений на Лівобережжя України. Тетраконхові храми – органічні для української архітектури, бо втілюють видозмінений, чіткіше структурований і дещо абстрагований місцевий тип хрещатої однобанної церкви з характерним планом у вигляді грецького хреста, де центричність, ступінчасто-ярусне наростання мас і скульптурність об'ємів розраховані на візуальне сприйняття зусібч. У цьому типі храму яскраво проявилася головна композиційна ідея української архітектури: висотне розкриття й тотожність внутрішнього простору та геометрії зовнішніх форм, максимальна єдність архітектурної конструкції та форми, що особливо



лястрами, нішами та розвиненим карнизом, кути прикрашено волютами. У нішах розміщено статуї. Невिбагливо оформлено й бічний південний фасад. Пишний бароковий інтер'єр насичений живописом і ліпниною, на арках – картуші з гербами.

Єзуїтський Петропавлівський костел у Луцьку (1616–1642 рр., архіт. Дж. Бріано, Б. Моллі, В. Глазович, П. Гіжицький та ін.) – це хрестокупольний храм із трансептом, двома баштами на фасаді й банею над середохрест'ям. Барокові риси головного фасад костелу частково втратив під час перебудови 1781 року, набувши класицистичних рис, однак зберіг чітку двоярусну композицію. Його розчленовано пілястрами, завершено трикутним фронтоном з лучковою аркою в тимпані. Нефи перекриті циліндричними склепіннями з розпалубками на попружних арках. Інтер'єр пишно декоровано ліпниною та скульптурою. Над бічними нефами (включаючи трансепт) проходять галереї-емпори, що мають аркадні виходи як в інтер'єр, так і на бічні фасади.

Колегіум в Острозі з костелом Святого Ігнатія Лойоли та Франциска-Ксаверія заснувала 1624 року власниця міста А. Ходкевич. Протягом XVII ст. це була найбільша єзуїтська будівля в краї. Її спорудження завершили в 1736 році. Спершу будівництво вів італійський архітектор С. Браун, з 1630 року – Дж. Бріано, а з 1634 року – єзуїтський архітектор Б. Моллі. Цей значний за масштабом мурований комплекс південним фасадом підходив до ринкової площі, тильним – до лінії оборонних мурів XV–XVI ст. Він складався з високого тринавового базилікального костелу та прилегло до нього двоповерхового корпусу колегіуму, що утворював замкнений трапецієподібний у плані внутрішній двір. На північно-східному розі будівлі підносилися вежа астрономічної обсерваторії. Стилестика архітектури цього комплексу була суто бароковою. Симетричний головний фасад костелу вінчав масивний триярусний фронтон і фланкували бічні вежі. Комплекс не зберігся, проте документи XVIII ст. засвідчують, що він належав



**Б. Колосок. Північно-східний бічний фасад Петропавлівського єзуїтського костелу в Луцьку. 1606–1610**

**Головний фасад костелу єзуїтів у Львові. 1610–1630**





**Фасад єзуїтського костелу Ігнатія Лойоли і Франциска-Ксаверія в Острозі Рівненської обл. 1624–1736. Рисунок М. Качоровського**

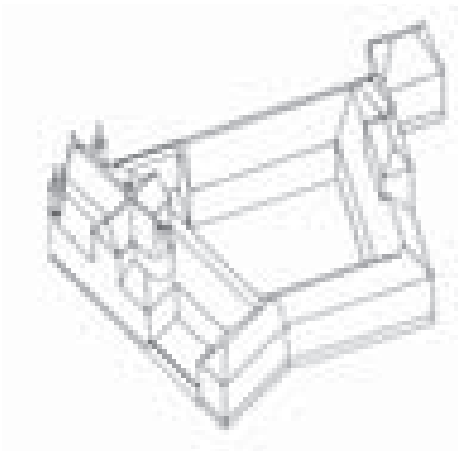
до архітектурного типу купольних базилік з трансептом, тож на перетині середньої нави із трансептом височіла досить масивна баня.

Відмінним від цих споруд за об'ємно-просторовим вирішенням є Троїцький колегіальний костел в Олиці на Волині (1635–1640 рр., архіт. Б. Моллі, Я. Маліверна). Це тринавова базиліка з нартексом і напівкруглим у плані пресбітерієм, перекрита хрестовими склепіннями на попружних арках. Тут немає ні трансепта, ні купола на середохресті. Проте в основу барокового вигляду головного фасаду покладено схему фасаду церкви Іль Джезу в Римі. Костел пишно декоровано бароковими скульптурою та різьбленням, виконаними львівським

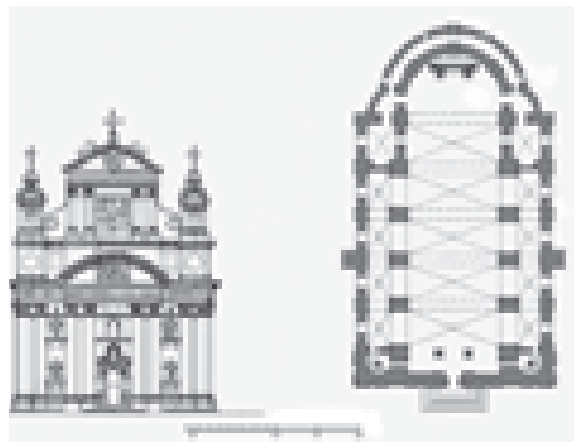
скульптором М. Ерленбергом (відомий також як Алемпі, Алемпех). Ще одним варіантом наслідування римського храму Іль Джезу є львівський костел Стрітіння монастиря кармеліток босих, збудований у 1642–1683 роках за проектом Дж. Джізеліні.

У другій половині XVII ст. на західноукраїнських землях, незважаючи на соціально-економічну кризу, будували чимало католицьких костелів. Їх зводили за канонічними взірцями, єдиними для всієї Європи. При цьому місцеві, а тим більше "схизматичні" впливи не лише ігнорували, а й принципово заперечували. В об'ємно-просторових структурах костелів використовували архітектурні типи, традиційні для відповідних католицьких орденів ще з попередньої доби – базиліки, базиліки з трансептом і купольні базиліки з двома вежами, що фланкують головний фасад. Досить яскраво представляє римо-католицьку сакральну архітектуру кінця XVII ст. колегіата в Станіславі (1672–1703). Це традиційна для центральноєвропейського культурного кола тринавова купольна базиліка з трансептом і двома вежами, що фланкують головний західний фасад. У зовніш-

**Єзуїтський колегіум в Острозі Рівненської обл. Аксонометрія комплексу. Реконструкція Є. Пашенди**



**Д. Яблонський. Головний фасад і план Троїцького колегіального костелу в Олиці Волинської обл. 1635–1640**





**Костел Стрітєння монастиря босих кармеліток у Львові. 1642–1683**

ніх формах центральна баня лише позначена масивною двоярусною сигнатурою. Пам'ятка вирішена в стилістиці пізнього бароко на основі символічно трактованих ордерних форм.

Через тогочасну матеріальну скруту в дієцезіях парафіяльні костели будували однонавовими, зального типу: Святого Казимира (1664) та Святого Антонія (1718) у Львові. Ці споруди здебільшого мали безбаштові головні фасади, акцентовані по осі фронтоном, іноді дуже розвиненим у висоту – львівський костел Святої Софії (1763). Але з кінця XVII ст. відомі й двобаштові однонавові костели – костел Святого Марка у с. Новоукраїнка на Львівщині (1688–1693), а також безбаштові хрещаті з гранчастими раменами, що є традиційним для Галичини ренесансним типом – домініканський костел у с. Чернелиця (1661).

Загалом серед костелів цієї доби вирізняються два основні типи: перший – однонавовий зальний тип (Михайлівський костел у Раві-Руській, 1737 р.), з підтипом тридільного костелу (Успенський костел у Бучачі, 1763); другий – тринавовий тип, який має два підтипи: тринавовий з виділеним трансептом (костел піарів у с. Любешів); тринавовий без трансепта – цей підтип, у свою чергу, має два різновиди: з фасадом, фланкованим двома вежами (костели в Дубровиці, 1740 та Богородчанах, 1742–1761 рр.; Успенський костел у Золочеві, 1726, де одна з двох веж, що фланкують головний фасад, лишилася недобудованою); з однією вежею по осі фасаду (костел у с. Наварія, 1748 р.).

Костел монастиря піарів у Любешеві на Волині збудовано в 1745–1762 роках (донині не зберігся). Він належав до архітектурного типу купольних базилік – трина-



**Домініканський костел у Тернополі. 1749–1779**

вовий, з трансептом, світловим куполом на середохресті та двома вежами, що фланкували головний фасад. Архітектурне вирішення – у стилістиці бароко, з використанням на фасадах і в інтер'єрі пучків пілястр колосального композитного ордера, розкріпованих антаблементів тощо.

Загалом, у другій половині XVIII ст. при зведенні римо-католицьких костелів почали майже буквально наслідувати синхронні центральноєвропейські взірці зрі-

лого бароко, багатого на архітектурну пластику. Особливо поширені еліпсоподібні плани споруд у тринавовому варіанті з прямокутним пресбітерієм, масивною банею, двома вежами головного фасаду (Холм, Тернопіль) або без веж. Характерним взірцем такого типу є домініканський костел у Тернополі (1749–1779 рр., архіт. А. Мошинський). Це репліка храмових композицій архітектора П. Фонтана, застосованих ним у Любартові (1733–1738) та Холмі (1753–1763), причому любартівський костел Сятої. Ганни є безпосереднім прототипом тернопільського. Водночас тернопільський костел має кілька віддаленіших прототипів, зокрема – костел Святого Петра у Відні, деякі костели архітектора К.-І. Дінценгофера. Усі вони мають однакову об'ємно-просторову структуру: підвищена середня нава еліптичного плану перекрита склепінням з розпалубками; бічні нави (або капели) значно понижені; дві вежі фланкують головний фасад. Цей тип походить від римського костелу Санта Марія ін Монте Санто (1662–1675 рр., архіт. К. Райнальді). У західних регіонах України відомі випадки й прямого застосування римських взірців: так, фасад костелу колегії піярів у Львові (1764–1768) повторює у зменшеному варіанті фасад Латеранської базилики в Римі.

Найзначнішою католицькою пам'яткою західних регіонів України цієї доби є домініканський костел у Львові (1749–1764 рр., архіт. Я. де Вітте, М. Урбанік). Це репліка римського костелу Санта Марія ін Монте Санто, а також – зменшена на 1/6 репліка віденського костелу Святого Карла Борромея (1716–1737 рр., архіт. Фішер фон Ерлах). Центром композиції є нава еліптичного плану, увінчана масивною світловою банею. На схід і захід нава продовжується прямокутними об'ємами по поздовжній осі. Високі каплиці обабіч еліптичної нави формують псевдотрансепт, а понижені об'єми у міжрукав'ях підкреслюють хрещаточентричну структуру костелу. Осно-



Домініканський костел у Львові. 1749–1764

Костел Святої Софії у Львові. 1763



вним засобом художньої виразності фасадів є колони та пілястри колосального іонічного ордеру.

В основу композиції львівського собору Святого Юра (1745–1763 рр., архіт. Б. Меретин) покладено просторовий хрест, утворений видовженим по поздовжній осі нефом і трансептом. Центральна частина плану – дев'ятидільна. Попри безумовну оригінальність архітектурного вирішення цієї будівлі, що синтезує різні культурні традиції (автохтонну з центральноєвропейською, східного та західного християнства), слід зазначити, що хрещаті дев'ятидільні храми розпланувальної структури нерівнораменного (латинського) хреста були досить поширеними в католицькій Центральній Європі. Вони генетично пов'язані з ренесансними італійськими костелами. Найближчим прототипом львівського собору Святого Юра є університетський костел у Зальцбурзі (1696–1707, архіт. Й. Фішер фон Ерлах).

Таким чином, католицьку й уніатську сакральну архітектуру в Україні можна охарактеризувати як провінційне відгалуження загальноєвропейської католицької, без яскраво виявлених національних чи регіональних відмінностей і прикмет. Тому православні церковні споруди доби Гетьманщини різко відрізняються від католицьких, оскільки є оригінальним і саме українським внеском до скарбниці світової архітектури.

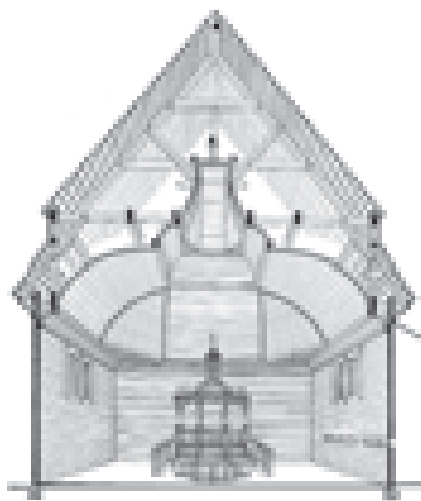
**СИНАГОГИ.** Картина типологічного розвитку сакральної архітектури в Україні того часу буде неповною без розгляду культових будівель нехристиянських конфесій. Іудейська сакральна архітектура розвивала власні розпланувальні й об'ємно-просторові типи, традиційні для попередньої доби. Для мурованих синагог характерні дев'ятидільні чотиристовпні зальні об'єми. Так, синагога в Жовкві (1692 р., архіт. П. Бебер) складається з дев'ятидільного квадрата основного об'єму та прибудованої пізніше західної прямокутної триповерхової частини. Тоді ж із півночі та сходу вона була укріплена контрфорсами й завершена розвиненим аттиком. Головний фасад має портали в стилі раннього бароко. Чотири опорні стовпи в центральній частині молитовного залу ділять його на дев'ять однакових частин, перекритих хрестовими склепіннями. Потрібну просторову побудову має Велика синагога в Бродях (1742). Стилiстичне вирішення обох споруд, увінчаних ренесансними аттиками, є досить архаїчним для кінця XVII – першої половини XVIII ст.

Дерев'яні синагоги, яких тоді в Україні було більше, ніж мурованих, демонструють певне типологічне розмаїття. Їхні структури також традиційні. Основним є, зазвичай, квадратний молитовний зал, до якого прилягають понижені сіни, примі-

**Синагога в Жовкві Львівської обл. 1687**



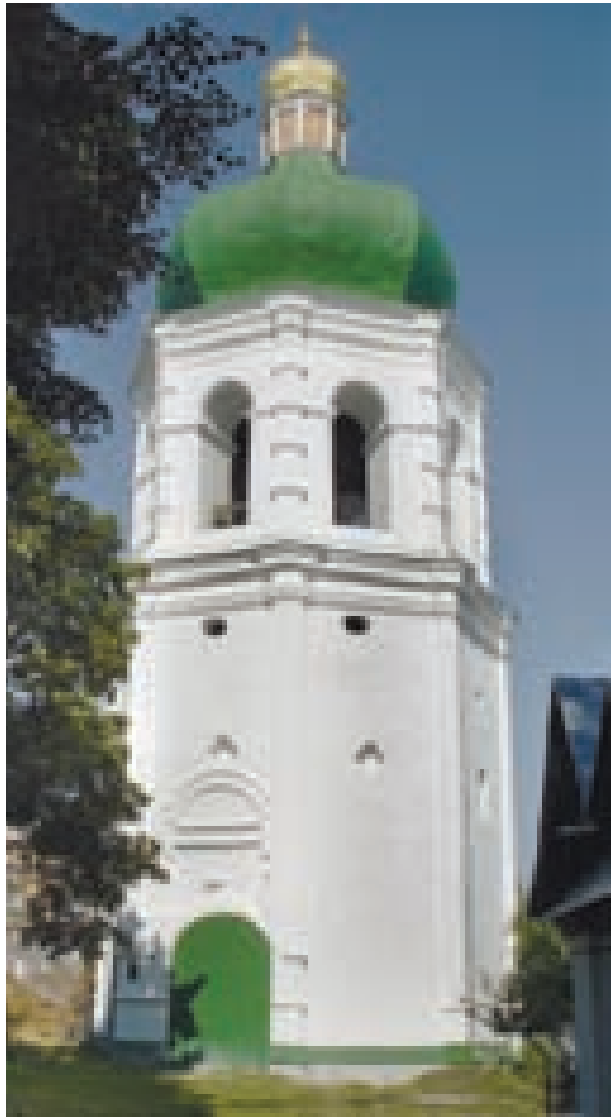
**Перспективний переріз дерев'яної синагоги в с. Гвіздець Івано-Франківської обл. 1640–1652**



щення для жінок (подекуди ці приміщення робили на балконі молитовного залу), зал зібрань кагалу, а іноді – ще й хедер (школа). Центр молитовного залу часто перекривали восьмигранною пірамідалною стелею, схожою на верхи українських дерев'яних церков. Проте в екстер'єрі синагоги цей верх завжди ховався під високим дахом (синагога 1640–1652 років у с. Гвіздець на Івано-Франківщині). Зовні більшість дерев'яних синагог мали опасання й галереї (синагога 1670 року в с. Яблунів на Гуцульщині).

**ДЗВІНИЦІ.** Особливим висотним типом споруд, невід'ємним від церковних комплексів, є дзвіниці. Генетично вони пов'язані з давнішими сторожовими та фортечними баштами. Серед дерев'яних відомі два основні конструктивні типи – каркасний і зрубний. Конструктивний тип визначально залежав від техніки: розгойдування всього дзвона чи тільки його язика. Техніка розгойдування дзвона вимагала жорсткішої, тобто каркасної конструкції дзвіниці, що було пов'язане зі значними динамічними навантаженнями. Тому в західних регіонах, де здебільшого розгойдували весь дзвін (Галичина й Волинь), переважали каркасні дзвіниці, а в решті регіонів – зрубні чи зрубно-каркасні (нижній ярус зрубний, верхній – каркасний). У середині XVII ст. найвидатнішими спорудами цієї групи були багатоярусні (тип “четверик на четверику”) дерев'яні дзвіниці Києво-Печерської лаври та Софійського монастиря в Києві, що відомі за іконографічними джерелами. Близько до них за типом уціліла донині дзвіниця церкви Святого Юра в Дрогобичі (1670).

Загалом, розвинені типи дерев'яних дзвіниць були багатоярусними та належали до трьох типологічних варіантів: “четверик на четверику”, “восьмерик на четверику”, “восьмерик на восьмерику”. Дерев'яні дзвіниці були прототипами мурованих висотних дзвіниць, що з'явилися наприкінці XVII ст. Найдавнішою з них є восьмигранна двоярусна надбрамна дзвіниця Єлецького монастиря в Чернігові (1670–1675). Поставлена над брамою в північному пряслі монастирського муру, споруда первісно акцентувала головний вхід до монастиря. Вона двоярусна, оборонного типу “восьмерик на восьмерику”, з вишуканим бароковим двоярусним верхом. Стіни першого ярусу прорізано бійницями, на другому – великі аркові отвори дзвона. Нижній ярус ділиться на три поверхи, унизу – брама з кордегардією та сходами на горішні поверхи. Це перша висотна мурована дзвіниця на Лівобережній Україні.

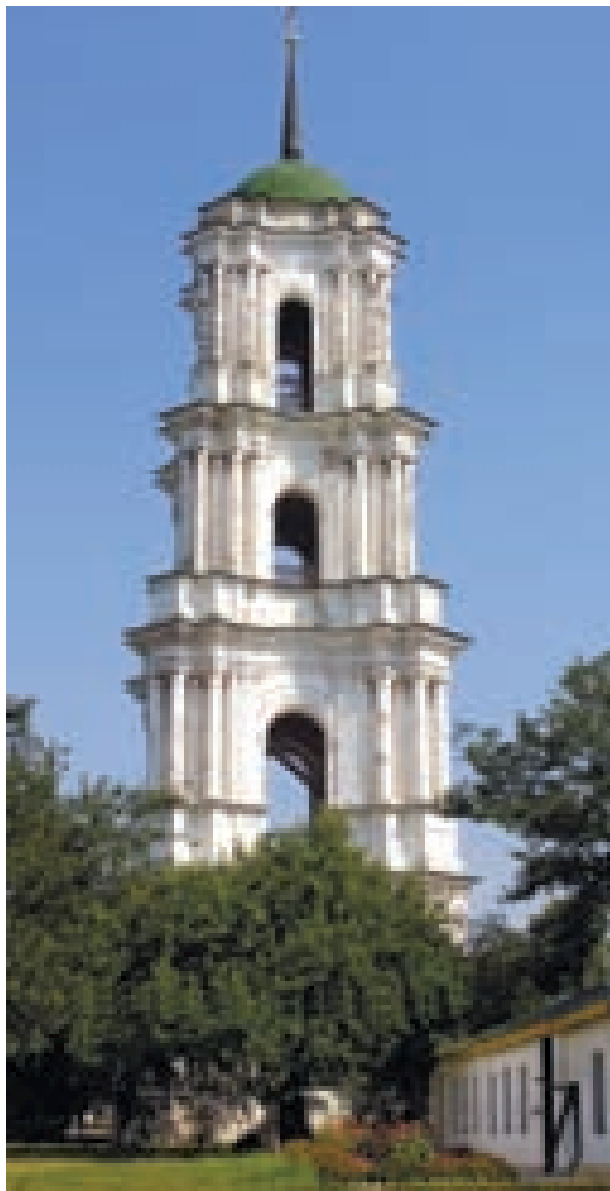


**Дзвіниця Єлецького монастиря в Чернігові. 1670–1675**

Протягом XVIII ст. цей архітектурний тип значно розвинувся. Кожна з висотних муrowаних дзвіниць була унікальною спорудою. Серед них перше місце по праву належить Великій дзвіниці Києво-Печерської лаври, зведеної у 1731–1744 роках архітектором Й.-Г. Шеделем. Вона гранчаста, чотириярусна, ордерної архітектури: перший ярус має рустовані стіни; наступні яруси акцентовані пучками колон, ордер яких підпорядковується римському принципу суперпозиції, тобто візуально полегшується знизу вгору – від римо-доричного ордера до коринфського. Вінчає дзвіницю двоярусна позолочена баня. Це й дотепер головна архітектурна домінанта не лише лаври, а й усього Києва.

До цього ж багатоярусного восьмигранного типу належить надбрамна дзвіниця київського Микільського монастиря, зведена пізніше за лаврську, в 1750 році, під її впливом (не збереглася).

**Надбрамна дзвіниця собору Різдва Богородиці в Козельці Чернігівської обл. 1766–1770**



Надбрамні дзвіниці ще трьох київських монастирів – Софійського, Михайлівського Золотоверхого та Видубицького – побудовані на квадратній у плані основі. Дзвіниця Софійського монастиря в Києві (1746–1748 рр., архіт. Й.-Г. Шедель) – надбрамна. Вона чотириярусна: два нижні яруси чотиригранні, верхні мають зрізані наріжжя. Перший ярус споруди зведено в 1699–1706 роках за часів І. Мазепи. Четвертий ярус з банею надбудовано 1852 року. Цю дзвіницю вирізняє дуже пишний бароковий декор із застосуванням кріпованих пілястр і антаблементів, різних за формою ніш, наличників, барельєфного орнаментального ліплення з активною поліхромією.

Найпоширенішими були двоярусні дзвіниці типу “четверик на четверику”. Найкращі зразки цього типу в Києві пов’язані з творчістю архітектора І. Григоровича-Барського (середина XVIII ст.): дзвіниця Петропавлівської церкви на Подолі та дзвіниці на Дальніх і Ближніх печерах Києво-Печерської лаври. Дзвіниця Петропавлівської церкви (1744–1750 рр., архіт. І. Григорович-Барський, не збереглася) була квадратна в плані, триярусна. Після пожежі 1811 року стала двоярусною, типу “четверик на четверику”, увінчаною гранчастою плескатою банею з ліхтариком і високим шпилем. Четверик нижнього ярусу декорований потрійними пілястрами композитного ордера, накладеними на рустовані наріжні лопатки. Верхній ярус мав на рогах пучки тричетвертних колон композитного ордера з п’єдесталами й арку дзвонів,



фланковану колонками того самого ордера. Узагалі, бароківі архітектурні форми цієї дзвіниці дуже характерні для творчої манери її автора.

Решта дзвіниць України тієї доби належали до одного з трьох вищезазначених типів: четверикові (дзвіниця Гамаліївського монастиря 1730-х років); восьмерикові (дзвіниці Покровського собору в Харкові 1689 року та охтирського Троїцького монастиря 1741 року); “восьмерик на четверику” (дзвіниця Мовчанського монастиря в Путивлі 1700 року).

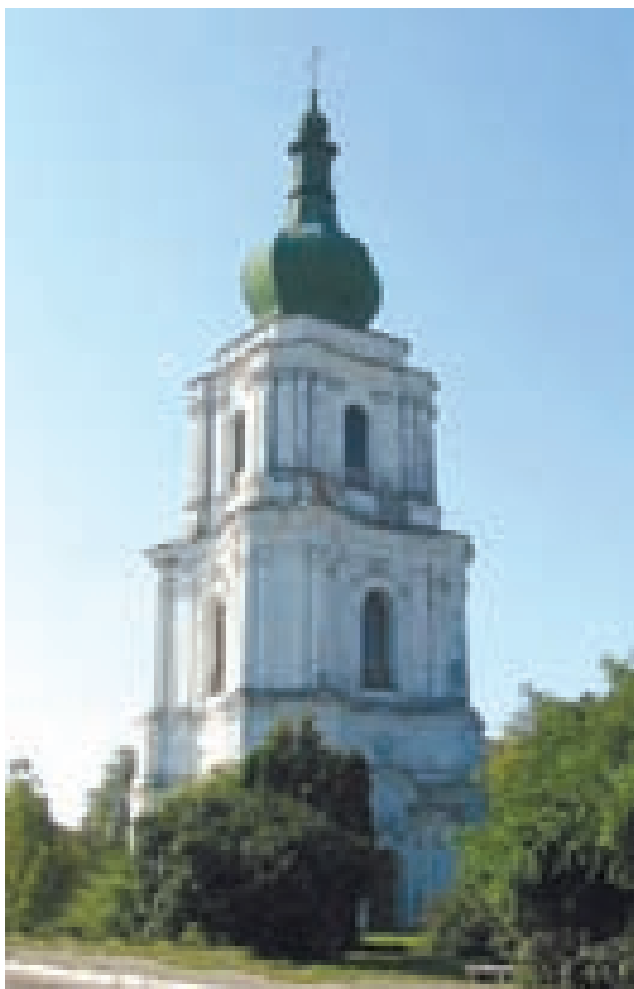
Великі монастирські та соборні дзвіниці, зведені наприкінці розглядуваної доби, у 1770-х роках, поєднують два основні розглянуті типи – Великої лаврської дзвіниці та ярусних четверикових дзвіниць.

Це дзвіниці собору Різдва Богородиці в Козельці, чернігівського Троїцького та переяславського Вознесенського монастирів. Вони четверикові, мають масивний рустований нижній ярус, що служить п’єдесталом для верхніх ярусів, акцентованих на рогах пучками колон, ордер яких “полегшується” знизу вгору – від тосканського чи римо-доричного до коринфського чи композитного. Розвиненішу композицію має дзвіниця Троїцького монастиря в Чернігові (1771–1775), що стоїть посеред північного прясла монастирського муру, фланкована бароковими брамами з пластичними фронтонами. Споруда в плані – квадрат з увігнутими гранями й зрізаними кутами. Нижній ярус дуже масивний, має наскрізний арковий проїзд та наріжні контрфорси, оформлені як декоративні волюти. У верхніх ярусах влаштовано аркові отвори дзвона з круглими отворами-розетками над ними. Наріжники акцентовано пучками колон: на другому ярусі – римо-доричного ордера; на третьому – іонічного; на четвертому – коринфського. Кожний ярус має розвинений, енергійно розкріпований карниз. Площини стін прикрашає барельєфне декоративне ліплення рослинного характеру. Увінчує дзвіницю гранчаста баня параболічних обрисів з маківкою.

У цілому структура всіх дзвіниць була однотипною та розвивала стару традицію ярусних баштоподібних споруд. Проте, діючи в межах усталеної схеми, архітектори щоразу інакше трактували силует, пропорції та навіть стилістику, що виразно демонструє надбрамна дзвіниця Мгарського монастиря на Полтавщині (1785). Нерідко пер-

**Надбрамна дзвіниця Троїцького монастиря в Чернігові. 1774–1775**





**Дзвіниця Вознесенського монастиря в Переяславі-Хмельницькому Київської обл. 1770–1776**



**Надбрамна дзвіниця Мгарського монастиря. Полтавщина. 1785**

вісний архітектурний задум коригувався в подальшій еволюції споруди, як це ми бачимо на прикладах перебудов Софійської та Видубицької дзвіниць у Києві.

Зрідка в тодішній архітектурі застосовували й комбінований тип надбрамної церкви-дзвіниці. Найкращим зразком цього типу була мурована надбрамна церква-дзвіниця Кирилівського монастиря (1760–1773 рр., архіт. І. Григорович-Барський, не збереглася). Вона позначала головний вхід до Кирилівського монастиря та була тридільною, триярусною, однобанною. Центральний компартимент був квадратним у плані, бічні – гранчастими. На першому ярусі містився проїзд з кордегардіями, на другому – Благовіщенська церква, на третьому – дзвіниця. Ця унікальна за об'ємно-просторовим вирішенням будівля мала дуже витончену декорацію фасадів у стилізованих формах пізнього бароко й рококо. Тут застосовано характерні для творчості зодчого пучки пілястр і напівколон композитного ордера, розкріповані антаблементи з багатообломними карнизами, характерні пластичні форми надвіконних сандриків, елементи штукатурного ліплення. Винятково пластичною була баня дзвіниці з люкарнами, ліхтариком і шпилем.

На цю пам'ятку композиційно дуже схожа двоюрисна надбрамна Покровська церква Софроніївського монастиря (1757). У першому ярусі розміщено триарковий

проїзд; другий ярус – стрункий тридільний однобанний храм у дусі “Єлизаветинського рококо”, з пластичними фасадами, пишними лиштвами над вікнами, вигнутими карнизами та витонченим бароковим верхом. Поява у віддаленій провінційній місцевості твору архітектури, цілком столичного за своїм характером і рівнем пластичного вирішення, пов’язана з патронатом імператриці Єлизавети Петрівни. Споруда має яскраво виявлену висотну композицію (висота від основи до хреста – 31,5 м). Церква тридільна, дуже світла завдяки великим вікнам, розташованим у три яруси. Центральний четверик за допомогою плоских трикутних пандативів (як в українських дерев’яних храмах) несе світловий восьмигранний куполом. Характер декору – вигнуті й розкріповані карнизи, фільончасті пілястри, тяги, ніші, віконні лиштви із сандриками та виділеними замковими каменями – усе витримано в стилістиці архітектури середини XVIII ст.

**ТРАПЕЗНІ.** Монастирські трапезні, яких було споруджено багато в ту добу, належать до будівель комбінованого функціонального типу, поєднуючи церкву, трапезний зал і господарські приміщення. Їхні розпланувальні та об’ємно-просторові композиції зазвичай лінійні, з розміщенням архітектурного акценту (бані чи двох бань) над східним кінцем видовженого корпусу, де містилася церква, безстовпного трапезного залу посередині й численних допоміжних приміщень із заходу. Допоміжні приміщення від трапезного залу відділялися сіннями. Головний вхід з ганком влаштовували на чолі, зверненому в бік монастирського собору. За такими принципами збудовано трапезні Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові, Михайлівського Золотоверхого й Видубицького монастирів у Києві, Гамаліївського, Густинського, Максаківського та інших монастирів.

Введенська трапезна церква Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові (1677) має типову композицію: уся споруда лінійної багатокамерної структури, з послідовним нанизуванням приміщень уздовж осі схід – захід (вівтар, нава, зал братської трапези, сінні, господарські приміщення). Церква безстовпна, зального типу, з гранчастою вівтарною апсидою. Над приміщеннями вівтаря та нави – по одній **Воскресенська трапезна церква Густинського монастиря. Чернігівщина. 1695**





**Введенська трапезна церква Троїцького монастиря в Чернігові. 1677**

ріантами цього ж типу були великі двоярусні трапезні Києво-Печерської лаври (1684–1694) та Софійського монастиря в Києві (1722). Зовсім іншу композицію мали трапезні, зведені за московськими взірцями у Микільському монастирі в Києві та в Софроніївському монастирі поблизу Путивля: перша мала одностовпний трапезний зал, який домінував у композиції будівлі, друга – двостовпний трапезний зал у горішньому поверсі й одностовпний у нижньому.

**НАВЧАЛЬНІ ЗАКЛАДИ.** Розглядувана доба ознаменована розвитком нових типів мурованих споруд, пов'язаних з освітою. Показово, що взірцями для них були не аналогічні будівлі католицьких колегій Галичини й Волині, а корпуси келій православних монастирів.

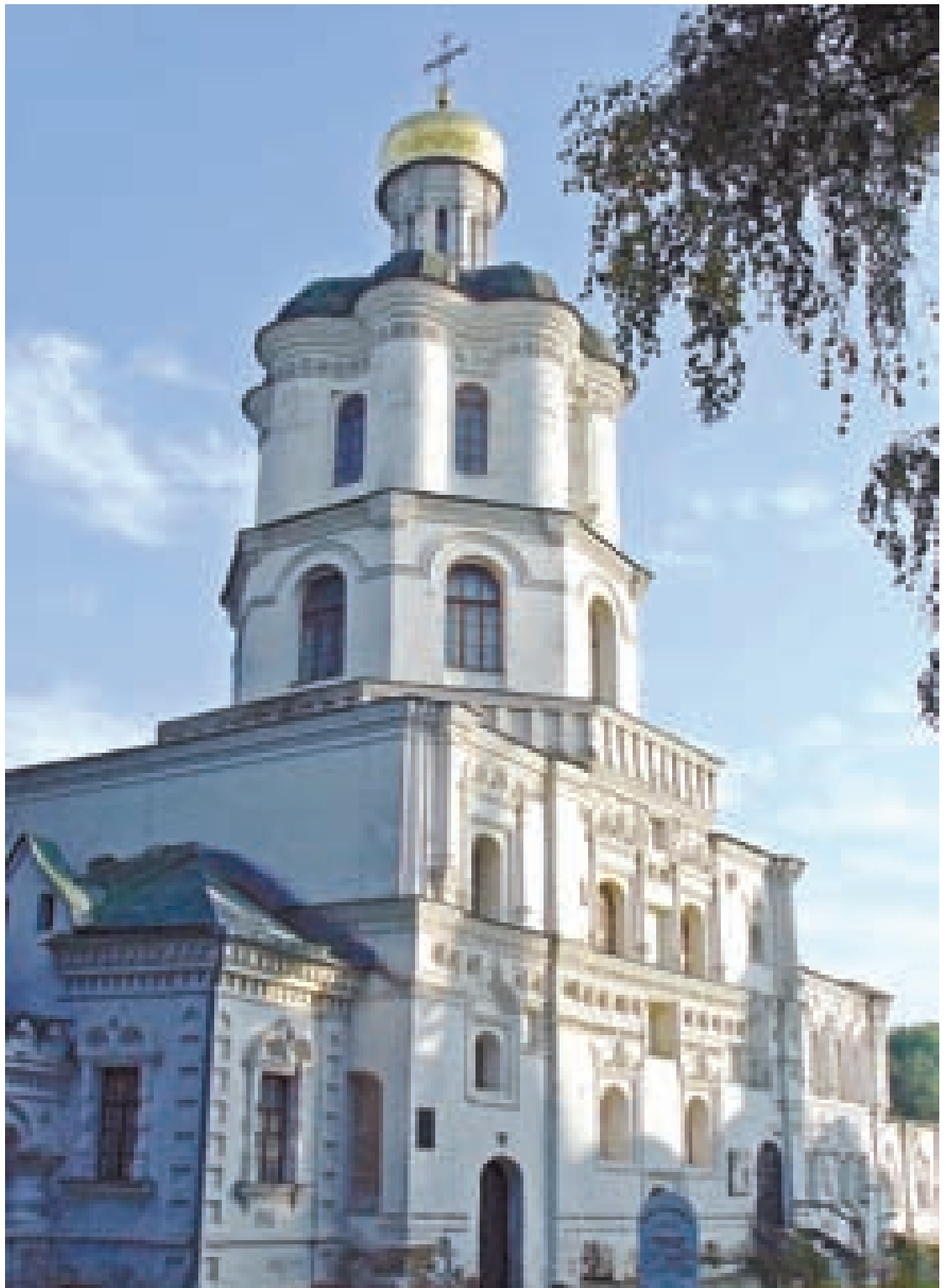
**І. Щирський. Теза на честь П. Колячинського із зображенням навчального корпусу Києво-Могилянської академії. Початок XVIII ст.**



двозаломній бані, причому над навою – купол на світловому восьмерику. Трапезний зал перекрито циліндричним склепінням з розпалубками. Споруду вирізняє витончений цегляний декор, зокрема розвинені цоколь і карниз, пілястри, напівколонки, наличники вікон із сандриками. Особливо вишукано декоровано головний північний фасад, звернений у бік собору. Стилістика декору пов'язує цю пам'ятку з московською архітектурою другої половини XVII ст.

Дещо ускладненими варіантами цього ж типу були великі двоярусні трапезні Києво-Печерської лаври (1684–1694) та Софійського монастиря в Києві (1722). Зовсім іншу композицію мали трапезні, зведені за московськими взірцями у Микільському монастирі в Києві та в Софроніївському монастирі поблизу Путивля: перша мала одностовпний трапезний зал, який домінував у композиції будівлі, друга – двостовпний трапезний зал у горішньому поверсі й одностовпний у нижньому.

лі навчальних закладів мали структури лінійного багатокамерного типу, секційно-анфіладне (Чернігівський колегіум 1702 року) або галерейне розпланування (так звана бурса в Новгороді-Сіверському 1667 р., Київська академія 1702 р.). Ці будівлі були одно- і двоповерховими. Найвиразнішою композиції набув Чернігівський колегіум – конгломерат давніших будівель, акцентований зі сходу двома банями церкви, а із заходу – високою дзвіницею. Узагалі, навчальна функція була для цієї будівлі другорядною, а головними – функції трапезної Борисоглібського монастиря, Всіхсвятської та Іоанно-Богословської церков і монастирської дзвіниці.



Колегіум у Чернігові. 1702



**Старий академічний корпус Братського Богоявленського монастиря в Києві (після реконструкції). 1732–1740**

Мурований двоповерховий корпус Київської колегії (згодом – академії) на Подолі зведено між 1697 і 1702 роками. Як свідчать тогочасні іконографічні джерела, зокрема теза П. Колачинському граверу І. Щирського, він мав на обох поверхах галереї з аркадами та високий дах з люкарнами. Цей корпус було ґрунтовно реконструйовано в 1704 році коштом І. Мазепи: розібрано приземкуватий другий поверх і натовість надбудовано ще два. На східному кінці було зведено високу баню академічної (конгрегаційної) церкви. Наступна реконструкція, здійснена архітектором Й.-Г. Шеделем в 1736–1740 роках, дещо вплинула на архітектурні форми, але не заторкнула об'ємно-розпланувальної основи.

Значно простішим за об'ємно-просторовою композицією є колегіум в ансамблі переяславського Вознесенського монастиря (1753–1757). Він прямокутний у плані, лінійної однорядної багатокімнатної структури. Складається з чотирьох класних кімнат і трьох сіней між ними. На поздовжньому

фасаді, оберненому до собору, улаштовано три портали. Приміщення перекрито циліндричними склепіннями з розпалубками над вікнами. Фасадний декор – у стилі бароко: стіни ритмічно членуються фільончастими пілястрами, віконними та дверними прорізами з лучковими перемичками. Стіни увінчує розкріпований повний антаблемент, фриз якого прикрашено рослинним орнаментом – бігунцем. Надвіконні ніші декоровано орнаментальними барельєфними вставками з рослинними мотивами, серед яких переважає виноградна лоза. Акцентами фасаду є портали входів. Найскромніше вирішено центральний портал, який вів до молодших класів, і значно багатше – бічні, що вели до старших. Портали однакові за схемою: дверні прорізи фланковані пілястрами, поєднаними вгорі дугоподібним карнизом, над яким розміщено орнаментальне панно. Над лівим порталом у картуш укомпоновано малярський твір релігійного змісту, над правим – барельєфне зображення єпископських інсигній з монограмою переяславського єпископа І. Козловича. Вуличний фасад декоровано значно скромніше: площину стіни членують лише рустовані пілястри й аркові вікна. Будівлю увінчує високий вальмовий дах з переломом.

*Житлове будівництво.* Важливою типологічною групою житлових будівель є корпуси монастирських келій. Вони мали здебільшого секційну структуру, де кожна секція містила сіни та кімнату за двома принциповими схемами: із сіньми при кожній келії (келії соборних старців Києво-Печерської лаври); із сіньми, спільними для двох келій, розташованих обабіч сіней (розпланувальний принцип розвиненого типу народного житла, так званої хати на дві половини). Друга схема, як найбільш економічна, була найпоширенішою в українських монастирях.

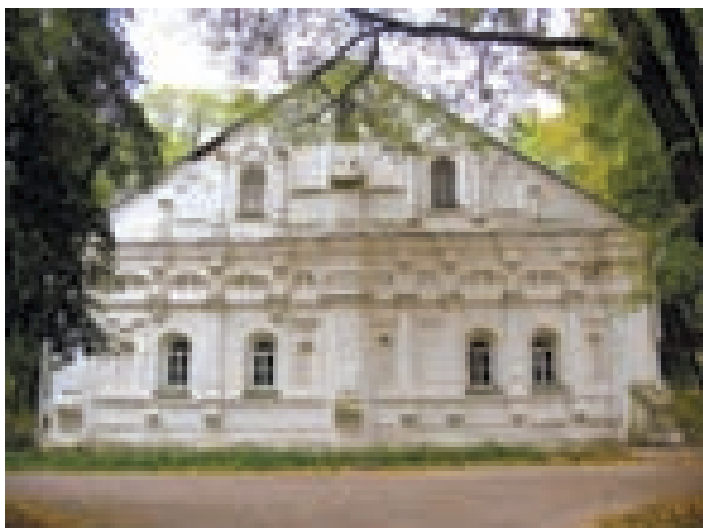
Тогочасні житлові будинки, навіть представників вищих суспільних верств, були переважно дерев'яними. Аж до кінця XVIII ст. всі в Україні – від простого селянина до ясновельможного гетьмана – були щиро переконані, що жити слід тільки в

дерев'яному будинку чи палаці, бо кам'яні та цегляні будівлі вкрай шкідливі для здоров'я. В історико-культурологічному плані це переконання зіграло злий жарт з українським народом – мурованих палат, замків і храмів будували мало, а дерев'яні, яких було безліч, усі загинули – тож історична та культурна спадщина України виявилася штучно збудненою. Про те, якою вражаючою була наша дерев'яна архітектура за доби Гетьманщини XVII–XVIII ст., ми можемо лише здогадуватися на підставі результатів археологічних досліджень, описів сучасників-іноземців і тих окремих дерев'яних пам'яток, які вціліли.

Якщо на початку розглядуваної доби мурованих житлових будівель у Наддніпрянщині та на Лівобережжі майже не було, то під її кінець таих будинків побільшало, з'явилися й перші палаци. Давні описи та малюнки свідчать, що і дерев'яне житло, і муроване було одно- чи двоповерховим, традиційного розпланування, наближеного до “хати на дві половини”, з високими вальмовими, мансардовими чи щипцевими дахами, ганками та галерейками (будинок І. Мазепи, а згодом – Я. Лизогуба в Чернігові, кам'яниця Я. Лизогуба в Седневі, будинок війта в Сумах, так званий будинок І. Мазепи в Києві).

Зразком такого будинку XVII ст. є кам'яниця Я. Лизогуба в Седневі на Чернігівщині (1690). Вона прямокутна в плані, витягнута з півночі на південь, симетрична, п'ятикамерна. За своєю об'ємно-просторовою структурою належить до традиційного типу українського народного житла. Розпланування – анфіладне. Кімнати перекрито циліндричними та зімкненими склепіннями з розпалубками. Будинок був житловим, про що свідчать рештки пічного опалення. У стінах є численні ніші, що мали як господарче, так і конструктивне призначення. Напівпідвальний поверх за розплануванням ідентичний першому, з тією лише відмінністю, що під ганком улаштовано тайник – прямокутну камеру з двома нішами. Цю кам'яницю можна вважати найдавнішою мурованою житловою будівлею Лівобережжя.

Найрепрезентативнішими й типологічно найрозвиненішими житловими будівлями Києва стали митрополичі палати Києво-Печерської лаври



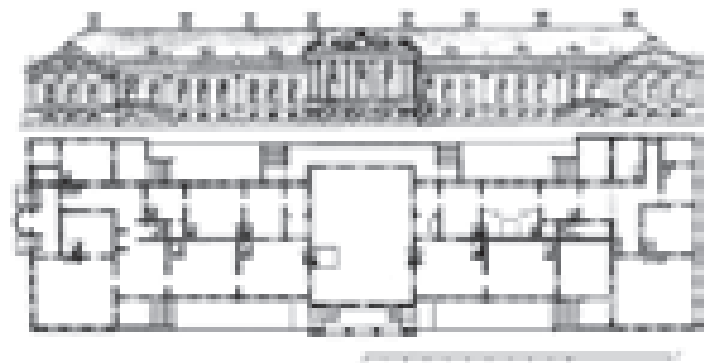
**Будинок І. Мазепи (Я. Лизогуба) в Чернігові. Кінець XVII ст.**

**Кам'яниця Я. Лизогуба в Седневі Чернігівської обл. 1690**





Головний фасад палацу Любомирських в Рівному. 1738



Фасад і план палацу гетьмана Кирила Розумовського в Глухові Сумської обл. 1749–1752. За О. Лазаревським

розпланування та головні фасади, членовані ризалітами. При цьому Софійська бурса двоповерхова, а Братська первісно була одноповерховою.

Найбільшим світським комплексом Західної України тих часів став палац Михайла-Сервація Вишневецького у Вишневі на Волині, спроектований 1720 року архітектором Я. Бланже та споруджений у 1731–1744 роках. П-подібний у плані симетричний двопо-

(1727) та Софійського монастиря (1731–1748). Митрополичі палати Софійського монастиря свідчать про те, що у XVIII ст. церковних ієрархів вже не задовольняли відносно скромні будинки попередніх часів: тут бачимо дворянну анфіладну багатокамерну композицію, що включає симетрично розташовані гранчасті ризаліти, парадні ганки й сходи та деякі інші прийоми, що походять від композицій магнатських резиденцій XVII–XVIII ст. Будинок двоповерховий, з пластичним мансардним дахом і вишуканими бароковими фронтонами. Подібну структуру мають єпископські палати в с. Жидичин на Волині (1723). Найбільшими житловими будівлями доби стали бурси Софійського (1763–1767) та Братського (1778) монастирів у Києві. Обидві мають коридорне

Царський (Маріїнський) палац у Києві. 1752



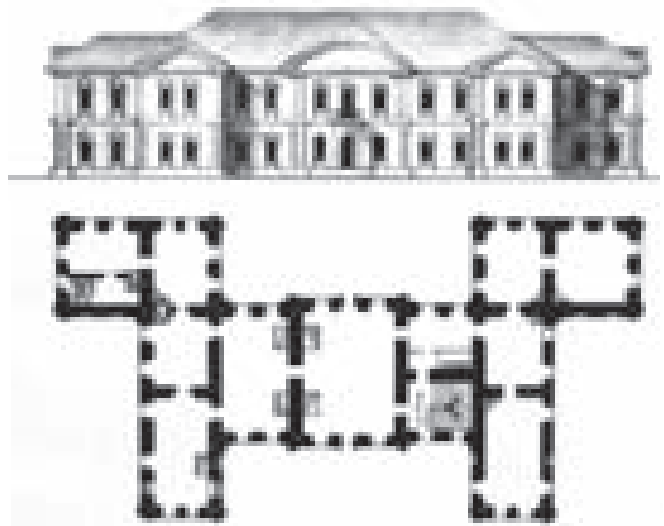


верховий корпус з курдонером та ризалітами має чітку побудову, подібну до палацу польського короля Я. Собеського у Вилянупі поблизу Варшави. У Вишневці ще збереглися старі фортифікації, проте в їхні межі введено палац французького типу з двотерасовим садом, який композиційно доповнює будівлі. Цей палац є ніби проміжною ланкою між типом “палацу в фортеці” й класицистичними палацами кінця XVIII ст., цілковито позбавленими оборонних укріплень, на кшталт палацу Потоцьких у Тульчині.

Можна згадати ще кілька магнатських палацових резиденцій того часу, зокрема палац Сангушків в Ізяславі (1746–1757 рр., архіт. П. Фонтана) та літню резиденцію львівських католицьких архієпископів в с. Оброшине під Львовом (1730–1768 рр., архіт. Я. Скарбек, В. Сераковський). В Ізяславі ще наявні бастионні укріплення, однак вони виконують уже не оборонну функцію, а радше представницьку, виділяючи в довіклі комплекс резиденції. А споруда в с. Оброшине вже належить до типу “відкритих” садиб, тобто без будь-яких фортифікацій<sup>35</sup>.

Логічним завершенням процесу позбавлення магнатських резиденцій від оборонних функцій став палацово-парковий комплекс Любомирських у Рівному (1738), зведений на місці знесеного оборонного замку в межах колишніх бастионних фортифікацій регулярного типу. Палац (не зберігся) був двоповерховим, витриманим у стилістиці пізнього бароко. Він містився посеред озера на острові, куди вели два мости – північний і південний (великий). Палац мав симетричну об’ємно-просторову композицію, організовану на основі розкритого на північ курдонера, утвореного головним корпусом і двома флігелями, що фланкували його. Середній корпус був значно вищим за двоповерхові флігелі за рахунок високого цоколя та мансардного даху.

Палаці у Вишневці, Ізяславі, с. Оброшине, Рівному, Глухові та Києві, які зводили, починаючи з 1730-х років, започаткували новий тип репрезентативних будівель адміністративного й частково житлового призначення. Вони відображали зростаючу роль держави в суспільному житті. У цьому сенсі показовими є київські та глухівські будови. Царський палац у Києві (1745–1752 рр., нині – Маріїнський) збудовано під керівництвом архітектора І. Мічуріна за зразком одного з палаців Підмосков’я,



Фасад і план другого поверху Кловського палацу в Києві. 1752–1756. Кресленик кінця XVIII ст.

Фрагмент головного фасаду будинку Козелецького магістрату. Чернігівщина. 1760-і роки





**Ратуша в Бучачі Тернопільської обл. 1751**

навпроти уфортифікованого середмістя. Мурований палац складався з головного корпусу та двох з'єднаних з ним флігелів, які фланкували курдонер. По осі палацу з тильного боку було розплановано регулярний парк, що мисом видавався в акваторію та мав ставки, з'єднані каналами між собою й зі ставом Чернеча Гребля, які поділяли парк на острови. Ці перші на Лівобережжі палацово-паркові ансамблі вирішально вплинули на формування типу великої дворянської садиби епохи класицизму.

*Громадські споруди.* XVIII ст. на Лівобережжі ознаменувалося масовим будівництвом адміністративних будівель: магістратів, ратуш, полкових і сотенних канцелярій, судів. Адміністративні будівлі зводили й на Правобережжі. До найвизначніших і найхарактерніших належать будинки Київського та Козелецького магістратів (1760-ті рр.) та ратуша в Бучачі. Це двоповерхові на підвалах муровані будівлі компактною симетричною структури з двоярусним анфіладним розплануванням. В об'ємній композиції вісь симетрії вирізняється двоярусним ганком (Козелець) або високою баштою (Київ, Бучач). Ратуша в Бучачі (1751 р., архіт. Б. Меретин) є знаковим об'єктом для цивільної архітектури західного регіону України. Квадратну в плані двоповерхову споруду увінчано в центрі високою вежею (35 м) з двоярусним декоративним верхом барокового характеру. Фасади мають характерний для пізнього бароко архітектурний декор і розбивку на "дзеркала".

створених Б. Ф. Растреллі. Він формував симетричну центрально-осьову об'ємно-просторову структуру довкола курдонера та складався з центрального двоповерхового корпусу та бічних одноповерхових флігелів. Флігелі й нижній поверх центрального корпусу були мурованими, а другий поверх – дерев'яним. Після пожеж 1811 та 1819 років палац перебудовували, проте він добре зберіг загальну композицію та декор, характерні для бароко.

Кловський палац у Києві (1752–1756 рр., архіт. П. Неєлов) є ще одним зразком великого палацового комплексу Наддніпрянщини. Він також первісно був двоповерховим, з курдонером, двоярусним анфіладним розплануванням. На відміну від Царського палацу, він має компактну структуру. Взірцями для обох споруд були імперські палаци Петербурга й Москви. Тими ж взірцями послуговувався зодчий А. Квасов при зведенні в 1750 році дерев'яного Гетьманського палацу в Глухові. Спроектований у растреллієвому дусі, він був характерною пізньобароковою резиденцією. Вона нам мало відома, оскільки не збереглася.

Проте завдяки планам Глухова XVIII ст. ми маємо більше інформації про глухівську резиденцію наступного правителя – генерал-губернатора Малоросії П. Румянцева-Задунайського. Її було розміщено на лівому березі перегаченої р. Есмані (став Чернича Гребля)



**Будинок Другої малоросійської колегії в Глухові Сумської обл. 1768–1782**

Провідним засобом художньої виразності є пишна ліплена орнаментика та статуї (збереглося 7 з первісних 12), виконані скульптором Й. Г. Пінзелем. Фронтон головного фасаду має складний контур і рокайлевий асиметричний картуш у центрі. Капітелі пілястр є яскравою авторською інтерпретацією композитного ордера із застосуванням мотивів аканта, черепашок і маскаронів.

Інші тогочасні адміністративні будівлі були переважно дерев'яними, значно простішими за структурою й архітектурними формами (земський суд в с. Остра, 1774), проте нерідко з високими дахами й вежами, які символізували міське самоврядування (ратуша в Коропі, 1760-ті рр.). Наймасштабнішою урядовою будівлею була так звана Друга Малоросійська колегія в Глухові (1768–1782 рр., архіт. А. Квасов). Оскільки в ній містилися різні урядові установи, то для кожної з них відвели по одній секції

**Ковнірівський корпус Києво-Печерської лаври (після перебудови). 1773**





**Київська брама в Глухові Сумської обл. 1766**

**Кам'яниця Галагана (Полкова скарбниця) в Прилуках Чернігівської обл. 1708**



П-подібного в плані двоповерхового корпусу, які розділяли наскрізні аркові проїзди. Розпланування кожної секції було коридорним з двобічним розташуванням приміщень. В архітектурі цієї будівлі помітним є вплив раннього класицизму. За своїми стильовими ознаками вона була проміжною ланкою між бароко й класицизмом<sup>36</sup>.

Виразного вигляду в той час набули також фортифікаційні споруди, наприклад, Київська брама в Глухові (1766 р., архіт. А. Квасов). Прямокутний у плані об'єм має осьову симетричну тридільну композицію. Головні фасади – західний і східний – рівноцінні й вирішені подібними засобами. Арковий проїзд фланковано спареними колонами доричного ордеру на високих п'єдесталах. Колони несуть повний розкріпований антаблемент із фризом, що має рельєфні тригліфи й гладенькі метопи. Увінчують споруду розкріповані трикутні фронтони з круглими вікнами в тимпані. На кутах збереглися п'єдестали, призначені для скульптур. Бічні кордегардії значно нижчі від проїзду. Їхні стіни членовано рустованими пілястрами, вікна облямовано лиштвою. Загальне стилістичне вирішення – у формах, перехідних від бароко до раннього класицизму.

На Лівобережжі були поширені кам'яниці господарського призначення. Їх зводили одно-, двокамерними, одноповерховими на підвалах (двоповерхова кам'яниця 1740-х років у Покорщині під Козельцем є типологічно унікальною). Інші господарські та виробничі будівлі тієї доби відзначаються великим розма-

їттям функцій: це поварні, хлібні, палітурні, льодовні, склади, книжкові та ін. крамниці тощо. Це будівлі простої багатокамерної структури, перекриті склепіннями різних типів, вирішені функціонально (книжкова крамниця Києво-Печерської лаври, 1721–1727, 1746 рр.). До рідкісного типу капітальних виробничих будівель належить мурований корпус друкарні Києво-Печерської лаври (1701) ускладненого розпланування з великим склепінчастим виробничим залом. У 1773 році на території Києво-Печерської лаври завершилося формування одного з найвизначніших творів цивільної архітектури кінця доби – так званого Ковнірівського корпусу, у якому внаслідок п'ятидесятирічних перебудов, різномірні та різночасові споруди було об'єднано. При цьому головний фасад прикрашено шістьма фронтонами, що надало архітектурної цілісності всій будівлі.

Під кінець доби господарчі та виробничі будівлі на сході й заході України все частіше зводили мурованими, але їхня архітектура була суто функціональною, без яскраво виражених рис певної стилістики.

РЕГІОНАЛЬНІ ВІДМІННОСТІ Й АРХІТЕКТУРНІ ШКОЛИ. Регіоналізм є однією з визначальних характеристик української архітектури. Враховуючи політичну специфіку доби, взаємопов'язаність масової народної та елітарної архітектури, мурованої та дерев'яної, за комплексом параметрів вирізняють такі регіональні архітектурні школи: наддніпрянська (із центром у Києві); близькі до Наддніпрянської – сіверська, полтавська та слобожанська. На Правобережжі елітарна архітектура тяжіє до центральноєвропейської та має більш-менш однорідний характер. Водночас у народній дерев'яній архітектурі цих країв (Правобережжя й Західна Україна) вирізняються такі місцеві школи: поліська, волинська, гуцульська, бойківська, лемківська, закарпатська, буковинська, галицька й подільська.

Щодо волинської та поліської шкіл і їхнього взаємозв'язку, у поглядах фахівців існують певні розбіжності. Деякі вважають їх окремими школами, скажімо, Г. Логвин виділяє волинську школу й цілком ігнорує поліську<sup>37</sup>, а інші (В. Завада) вважають волинську школу локальним різновидом ширшого континууму – поліської школи<sup>38</sup>. Цей погляд видається обґрунтованішим. Утім, аналіз пам'яток архітектури дозволяє стверджувати, що відмінності між усіма регіональними школами менш суттєві, ніж спільні риси, що пояснюється єдністю українського етносу та його архітектурної практики. Виразні регіональні риси в дерев'яному храмуванні спостерігаються від кінця XVII ст. З давніших часів не збереглося надійних свідчень і дійшло до нашого часу надто мало пам'яток.

Через геополітичні умови найконсервативнішими були гуцульська й поліська (особливо на Волині) регіональні архітектурні школи монументальної дерев'яної архітектури. На Поліссі аж до кінця доби були поширені архаїчні типи тридільних безбанних, одно- чи триверхих храмів з простими наметовими верхами або масивними банями. Тут сформувалися чотири локальні типи (школи) дерев'яних храмів: центральнополіський (найархаїчніший), волинський, київський, північнополіський (хатній).

*Центральнополіський тип* розвивався протягом усієї доби в бік спрощення об'ємно-просторових структур: рублені верхи, розкриті в інтер'єрі, під кінець доби майже зникають, поступаючись наметовим дахам при плоскій стелі. Це є промовистим прикладом регресу в еволюції церковної архітектури поліського регіону.

Для дерев'яних церков *волинського типу* характерні присадкуватість пропорцій, наявність опасань, перехід від центрального четверика до восьмерика верху без пандативів і залому, а також шоломоподібна форма бань (Михайлівська церква в с. Тростянець на Рівненщині, друга половина XVIII ст.). На ці храми дещо вплинула барокова стилістика – спостерігаємо ускладнення об'ємно-просторової структури та композиції (триверхі й п'ятиверхі хрестаті храми), збільшення висоти зрубів і характерну пластику, зокрема форми арок-вирізів у інтер'єрах (Троїцька церква в с. Степань на Рівненщині, 1759 р.).

Для церков *київського типу* характерна ще більша розвиненість об'ємно-просторової композиції, більша висота зрубів і верхів, двозаломність останніх; ускладнення форм окремих архітектурних елементів, таких, як арки-вирізи в інтер'єрах, двері тощо; перехід від чотиригранних основних зрубів до восьмериків і шестигранників. На формотворення таких храмів значно вплинула тогочасна елітарна архітектура Києва. Виразним свідченням цього є Троїцька церква в с. Троковичі на Житомирщині (1791) – дерев'яна репліка мурованої семибанної церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах Києво-Печерської лаври.

Для *північнополіського типу* храмів характерні дводільні й тридільні структури хатнього типу з гранчастим вівтарем і фальшивими верхами, а також тринавові композиції з двома вежами, що фланкують західний фасад, де бачимо вплив архітектури дерев'яних костелів (церква Різдва Богородиці в с. Друхове на Рівненщині, друга половина XVIII ст.)

Щодо мурованого зодчества Волині, то для нього характерні контамінації об'ємно-просторових композицій із народної монументальної архітектури та типів споруд



Церква Різдва Богородиці в с. Ворохта Івано-Франківської обл. Друга половина XVIII ст. Рисунок В. Самойловича



Покровська церква в с. Плоське (Канора) Закарпатської обл. 1792

елітарної мурованої архітектури, промовистим прикладом чого є Стрітенська церква в с. Залісоче поблизу Олики (1784). Це поєднання типового хрещатого волинського храму з ротондальним типом віддавна поширене в Центральній Європі. В основі його структури лежить досить великий (18,3 м x 18,3 м) мурований восьмирік, увінчаний наметовим дерев'яним склепінням. У стіни восьмирика за сторонами світу врізано ніші, східна з яких є екседрою, що містить вітвар. Решта ніш – прямокутні в плані. Цю структуру доповнюють ще й діагональні ніші. Попри наявність пізньобарокового декору, ця пам'ятка та пластика її архітектурних форм демонструють розвиток місцевих просторових стереотипів, характерних саме для волинської архітектури.

На *Гуцульщині* в той час переважали хрещаті п'ятизрубні дерев'яні церкви, плани яких можна звести до кількох основних різновидів<sup>39</sup>: з рівновеликими прямокутними зрубами; з центральним зрубом, значно ширшим за бічні прямокутні або квадратні рамена; з гранчастими зрубами (крім центрального й бабинця, які завжди прямокутні чи квадратні). Центральний зруб увінчувався восьмириком зі стіжковим верхом, а бічні рамена – двосхилим дахом з фронтоном і, нерідко, з маківками на гребені. Характерними були великі звиси опасань. Найдовершенішим зразком такого типу є церква Різдва Богородиці у Ворохті на Івано-Франківщині (друга половина XVIII ст.). Однак відомі й гуцульські хрещаті п'ятизрубні церкви тієї доби з трьома й навіть п'ятьма банями (церкви кінця XVIII ст. в сс. Будилів, Баланці і Забережжя на Івано-Франківщині).

На *Бойківщині* канонічно усталеним був тип дерев'яної тридільної триверхої церкви з трьома прямокутними зрубами. Еволюція форм відбувалася в напрямі збільшення висоти верхів і кількості заломів у них (до восьми), переходу від четверикових верхів до восьмирикових. Завершує цей процес Миколаївська церква із с. Кривки на Львівщині (1763) – найдовершеніший зразок бойківського храму.

Для *лемківських церков* характерна тридільність з асиметричною динамічною композицією трьох верхів, висота яких наростає від вітвара до дзвіниці над бабинцем.

Під впливом центральноєвропейського бароко у XVIII ст. дерев'яні верхи набули витончених силуетів з ковнірами та перехватами, як наприклад, у церкві з с. Шелестів у Мукачевому (1777), Покровській церкві із с. Канора (1792).

Така сама тридільна асиметрична композиція об'ємів характерна й для храмів *закарпатської школи*. Щоправда, вона виглядає дещо архаїчнішою, ніж лемківська, оскільки в композиції об'ємних форм домінує не наростання мас барокових верхів, а ступінчасті масивні вальмові дахи з основною домінантою – високою чотиригранною вежею над бабинцем, увінчаною високим шпилем (наметом), як це ми бачимо в Миколаївському храмі у с. Сокирниця (1709).

*Буковинські церкви* переважно належать до одного – хатнього – типу. Це пояснюється тривалим протекторатом над цими землями Османської імперії. Турки, як і в Молдавії та Валахії, забороняли тут будувати православні храми з високими верхами. Тому буковинські церкви переважно тридільні та мають по три верхи, деякі з них навіть із заломами, але всі сховані під високими пластичними дахами, над гребенями яких підносяться тільки маленькі маківки з хрестами, указуючи на сакральний характер будівлі.

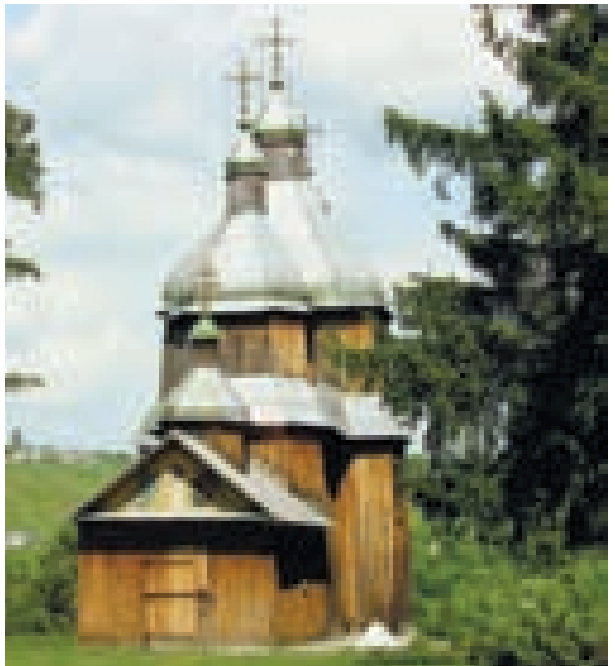
Майстри *галицької школи* дерев'яної архітектури надавали великого значення масштабним градаціям і членуванню форм невисоких, але нерідко досить монументальних храмів. У церквах тієї доби спостерігається збільшення кількості заломів (Успенська церква в с. Кліцько, 1673 р.), поява маленьких криласів у вигляді банястих капличок обабіч основних об'ємів (Михайлівська церква в с. Ісаї, 1663 р.). Об'ємно-просторові побудови дерев'яних храмів Галичини були такими ж, як і в решті регіонів України: тридільні й хрещаті, за явного домінування тридільних типів. Характерним для цієї школи є повсюдне застосування опасань. До таких храмів за композицією близькі й муровані галицькі церкви доби Гетьманщини – тридільний Миколаївський собор Крехівського монастиря (1737) та хрещата церква Святого Юрія в Бродях (1655).

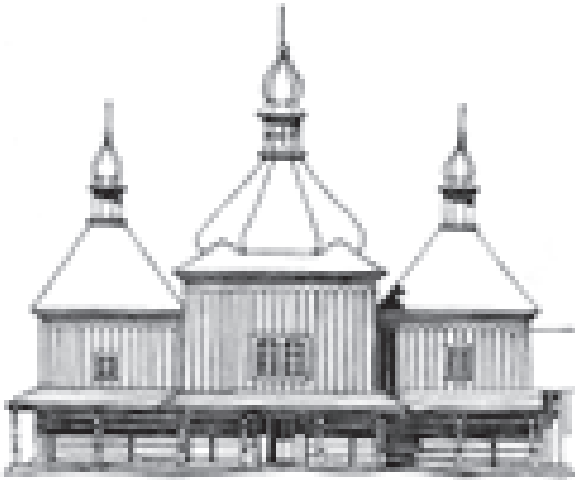
На *Поділлі* тридільні триверхі й хрещаті п'ятиверхі храми ще в першій чверті XVIII ст. мали досить архаїчні форми (Георгіївська церква у с. Старі Хутори під Вінницею, 1726 р.). Наприкінці ж розглядуваної доби вони набули барокових форм: стали високими, струнких пропорцій, з восьмигранними зрубами, дво- чи тризаломними верхами й пластичними обриса-



Святодухівська церква в с. Бориня Львівської обл. 1746. Світлина початку XX ст.

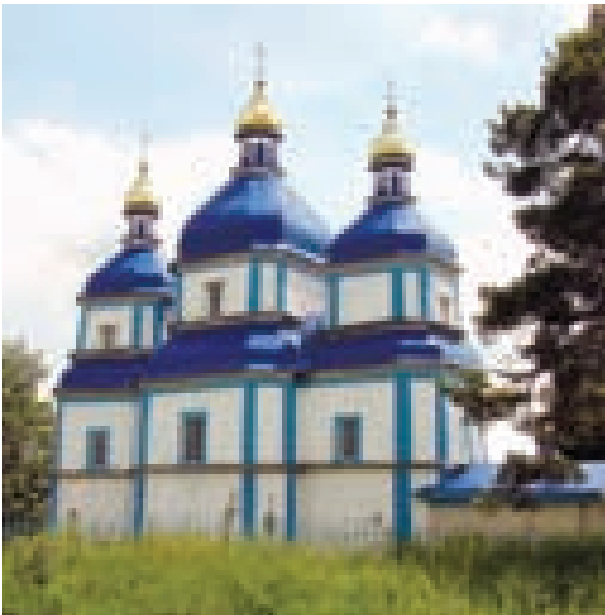
Михайлівська церква в с. Зіньків Хмельницької обл. 1769





Георгіївська церква в с. Старі Хутори Вінницької обл. 1726. Рисунок В. Самойловича

Церква Різдва Богородиці в с. Печера Вінницької обл. 1764



ми бань – церкви в сс. Божиківка (1777) та Чемериси Волооські (1766); церкви Різдва Богородиці в с. Печера (1764) та Михайлівська в с. Зиньків (1769).

Близькими до храмів Східного Поділля є тогочасні дерев'яні церкви *Наддніпрянщини*. Тут наприкінці доби під впливом барокових стилістичних віянь архітектурні форми стали ще витонченішими. Переважали типи тридільних триверхих та хрещатих п'ятиверхих церков з гранчастими (а не квадратними чи прямокутними) зрубами. Тридільні триверхі храми представлені церквами Святої Параскеви із с. Зарубинці поблизу Трахтемирова (1742) та Святої Параскеви в с. Розсішки на Уманщині (1762), а хрещаті п'ятидільні п'ятибанні – церквою в с. Велика Березанка (1766), що мала гранчасті зруби й монументальний центральний верх, який акцентував пірамідальність загальної композиції. До найрозвиненішого типу цих храмів належав хрещатий дев'ятидільний п'ятиверхий Миколаївський собор Медведівського монастиря на Чигиринщині (1795). Його тризаломні верхи сягали висоти 40 м.

Загалом для наддніпрянської школи характерне використання подібних об'ємно-просторових побудов для дерев'яних і мурованих храмів, про що свідчать тогочасні муровані пам'ятки Переяслава та Переяславщини (муровані церкви в Баришівці, у с. Сулимівка). На розвиток пластики мурованих пам'яток Наддніпрянщини найбільше вплинула елітарна архітектура Києва. Яскравим прикладом є декор середини XVIII ст. на фасадах зведеного в 1700 році Вознесенського собору в Переяславі.

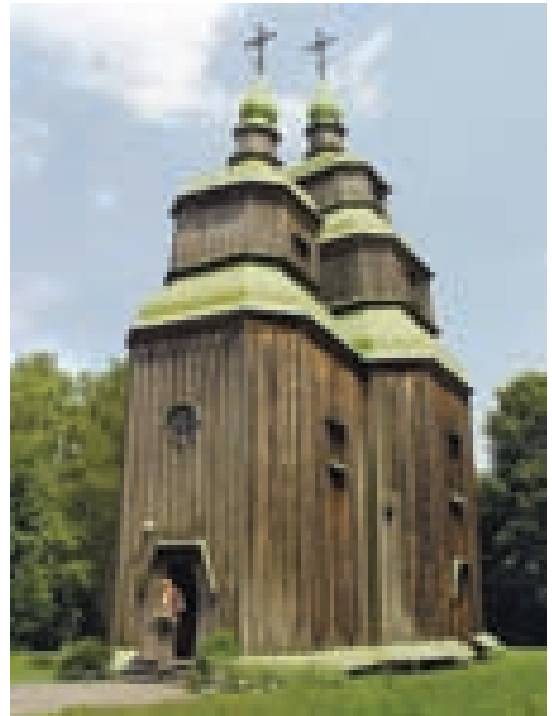
Широке типологічне розмаїття дерев'яних церков спостерігалось також на Лівобережжі та Слобожанщині. Храми цих регіонів за розмірами й висотою вдвічі-втричі перевершували такі самі типологічно й синхронні за часом галицькі та волинські споруди. Виділяють кілька шкіл народного монументального будівництва, зокрема лиманську, охтирську. На Сіверщині й у пов'язаних з нею регіонах (Полтавщина, Слобожанщина) розроблялася тема баштового храму, причому як у дерев'яній, так і в мурованій архітектурі. Характерними прикладами тут є тридільна одноверха Георгіївська дерев'яна церква в Седневі (XVII ст.) і розташована за 300 метрів від неї мурована хрещата однобанна Воскресенська церква (1690).

На *Лівобережжі* найрозвиненіші типи представлено блискучими витворами, що увійшли до скарбниці світової архітектури. До визначних тридільних триверхих пам'яток





**Миколаївський собор Медведівського монастиря в Чигирині Черкаської обл. 1785–1795. Світлина кінця XIX ст.**

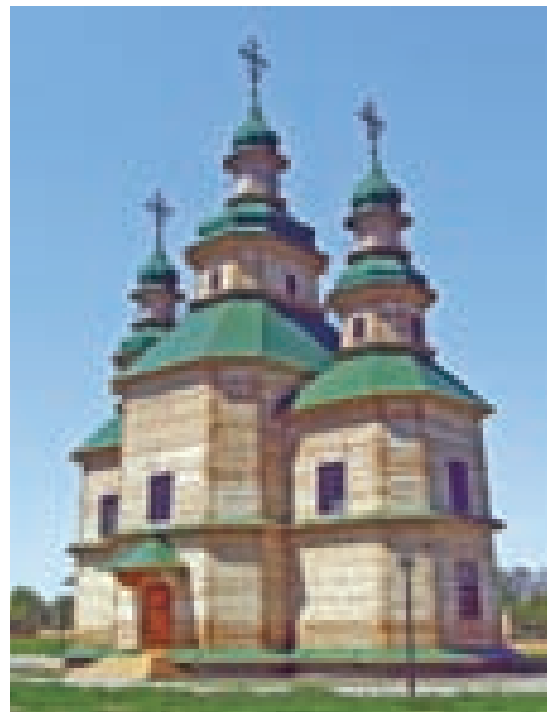


**Церква Святої Параскеви П'ятниці в с. Зарубинці Черкаської обл. 1742**

належать церкви, споруджені коштом останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського у с. Пустовійтівка під Ромнами та в Лохвиці (1770-ті роки). Тридільні одноверхі храми представлено Георгіївською церквою в с. Велике Устя на Чернігівщині (1772) та Покровською церквою в Кролевці (1778). У всіх цих пам'ятках уже простежується певний вплив барокової стилістики – у формах дахів і бань із залами й перехватами, у певній “театральності” інтер'єрів, що досягнуто широким застосуванням фігурних арок-вирізів та динамічністю простору висотно розкритих верхів. Ще більше це стосується хрещатих п'ятидільних п'ятиверхих церков: Покровської в Ромнах (1764), Введенської в с. Артемівка на Полтавщині (1761) та Покровської в містечку Смілому на Сумщині (1800), а також Троїцької церкви в с. Пакуль на Чернігівщині (1710).

На Лівобережжі спостерігаємо найширше різноманіття у сфері архітектурної типології мурованої елітарної архітектури. Тут також зосереджена абсолютна більшість відомих на сьогодні типологічних контамінацій і маргі-

**Троїцька церква в с. Пустовійтівка Сумської обл. 1773**





**Введенська церква в с. Артемівка Полтавської обл. 1761. Рисунок К. Сидорова за світлиною С. Таранушенка**



**Покровська церква в с. Сміле Сумської обл. 1800. Рисунок К. Сидорова за світлиною С. Таранушенка**

нальних типів. Тому ці особливості можна вважати характерними для регіональної специфіки архітектури Лівобережжя.

На *Слобожанщині* монументальна дерев'яна архітектура розвивалася в тому ж напрямі, що й на Лівобережжі. Слобожанська школа є наймолодшою з усіх регіональних архітектурних шкіл України. Вона виникла лише в другій половині XVII ст. при заселенні цього краю й увібрала в себе характерні риси інших шкіл – наддніпрянської, сіверської, подільської. Для цієї школи характерні особливі форми гранчастих

**Троїцька церква в с. Пакуль Чернігівської обл. 1710. Світлина С. Таранушенка початку 1930-х років**



**Поздовжній переріз Покровського собору в Харкові. 1922. За С. Таранушенком**



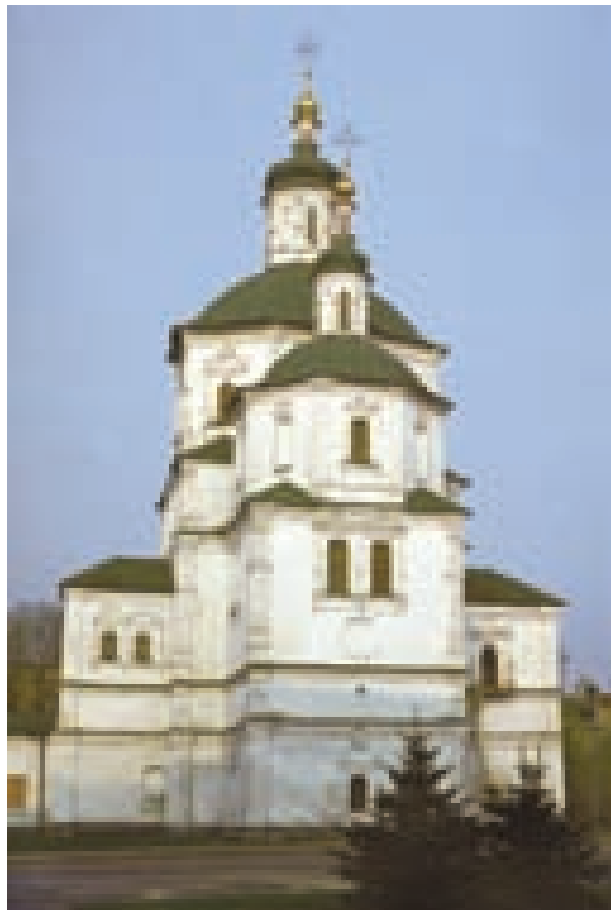
зрубів: це не правильні восьмигранники, а чотиригранні призми зі зрізаними кутами. Через це такий баштоподібний багатозаломний верх, з чергуванням широких і вузьких граней, сприймався активніше окресленим, ніж при геометрично правильних восьмигранниках. За рахунок цього енергійніше розвиненим у висоту виглядав також інтер'єр храму. Для цієї школи, як і для бойківської, характерна значна кількість заломів у церковних верхах, однак у бойківських храмах і призми, і зрізані піраміди, які утворюють залом, невисокі, а на Слобожанщині вертикальні складові залому дуже розвинені у висоту.

У межах Слобожанщини, як уже зазначалося, розрізняють кілька локальних шкіл. На півдні Слобожанщини оригінальною є *лиманська школа*, названа так С. Таранушенком, тому що багато її пам'яток розташовано довкола с. Лиман<sup>40</sup>. Усі пам'ятки цієї школи хрещаті, з однаково скомпонованим планом, у центрі якого – нерівнобічний восьмигранник, до якого за сторонами світу прилягають гранчасті рамена. Верхи цих церков дуже високі, на 4–5 заломів. Такі будівлі тут споруджували протягом другої половини XVIII ст. Найстаршою з відомих була Троїцька церква в с. Черкаський Бишкін (1751), а наймолодшою – Воздвиженська церква у с. Лиман (1805). Прикметно те, що подібні за характером архітектурних форм храми в інших регіонах України не трапляються.

У північних районах Слобожанщини в 1780-х роках визначилася так звана *охтирська школа* дерев'яної архітектури. Кілька відомих нам із джерел пам'яток цієї школи, які не збереглися донині, – хрещаті однобання, наприклад, Георгіївська церква в Охтирці (1795). Пам'ятки цієї школи позначені впливом класицизму, що проявилось в раціональності структури, лапідарності форм, ясності членувань і пропорцій.

У мурованій монументальній архітектурі Слобожанщини ще з 1680-х років розроблялася тема типово українського “верхового” храму, піднесеного на так званий підкліт, за московським взірцем. Це дозволяло максимально компактно об'єднати в одній будівлі дві функціонально відмінні споруди – теплий і холодний храми. Характерними зразками є Покровський собор у Харкові (1689) та Воскресенська церква в Сумах (1702). Аналогічними були кілька парафіяльних мурованих храмів у Путивлі, де збереглася тільки церква Миколи Козацького (1735). Показово, що на Слобожанщині всі двоярусні (на підкліті) храми належать до типу тридільних.

Покровський собор у Харкові – триверхий, двоярусний. Усі компартименти – гранчасті: восьмигранна нава, шестигранні (п'ятистінні) вівтар і бабінець. Тепла церква на честь Трьох Святителів у підкліті споруди – низька, висотою лише 6 м, перекрита зімкненими склепіннями з розпалубками над вікнами та широкими



Воскресенська церква в Сумах. 1702

попружними арками. Підкліт є постаментом для верхньої холодної церкви, якій властиві стрункість пропорцій і висотний характер композиції. Кожен верх – восьмигранний, двозаломний, із двома світловими восьмиками й великими вікнами в кожному з них, завдяки чому інтер'єр добре освітлений. Стіни мають незначний нахил до середини, чим створюється ілюзорне підвищення висоти храму в інтер'єрі. Реальна висота центрального верху становить 24 м, а розміри в плані – 8,5 x 10 м. Загальна висота собору від землі до хреста значна – 45 м. За визначенням С. Таранушенка, “контраст у характері художнього ефекту внутрішності верхнього й нижнього поверхів, діаметральна протилежність емоцій, що будять ці так тісно зв'язані між собою церкви, виявляють у особі майстра Покровського собору неабиякого митця”<sup>41</sup>. У зовнішніх формах собору підкреслено ярусність і висотний характер композиції. Підкліті відповідає аркада, яка несе гульбище з опасанням. На гульбищі проти чолових граней центрального восьмика влаштовано виступні приміщення на зразок бічних криласів. Їхні поперечні стіни слугують контрфорсами для погашення розпору склепінь центрального верху. Яруси основного об'єму та верхів підкреслено масивними карнизами зі смугами поребрика. Ребра граней акцентовано наріжними висячими напівколонами з перехватами. Вікна видовжених пропорцій з лучковими перемичками облямовано пишними наличниками, до яких входять фланкувальні напівколонки, підвіконна полицка, антаблемент і фігурний багатолопатевиий сандрик. Загалом оздобу інтер'єру взято з московської архітектури кінця XVII ст. Елементи фасадного декору набрано з лекальної цегли, сортамент якої в цій споруді дуже різноманітний.

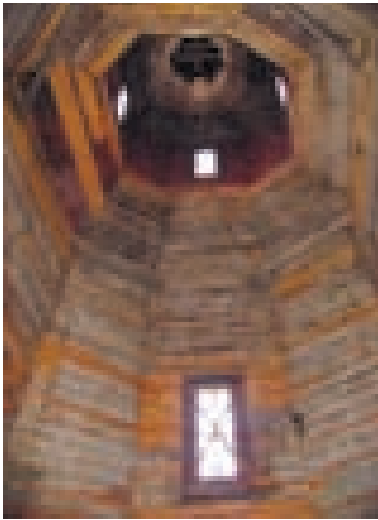
**Троїцький собор у Новомосковську Дніпропетровської обл. 1775–1780. Рисунок О. Сластьона**



Конструкції заломів та форми верхів відповідають традиціям дерев'яного храмубудування.

У Сумах муровану церкву Воскресіння Христа почали будувати наприкінці XVII ст., а завершили в 1702 році. Вона триверха, двоповерхова, з верхнім холодним храмом Воскресіння Христа й нижнім теплим Святого Андрія Первозванного. З трьох боків перед входами влаштовано прямокутні в плані ганки-притвори. У середині XIX ст. над північним і південним з них надбудовано другі поверхи, а головний вхід перенесено із західного на північний фасад з прибудовою критих сходів Г-подібного плану, що ведуть у верхню церкву. Унаслідок цього композиція споруди набула хрещатого характеру.

Церкву вирішено в стильових формах бароко із застосуванням деталей московської архітектури кінця XVII ст. Такі контамінації характерні для архітектури Слобожанщини кінця XVII–XVIII ст. На українські корені об'ємно-просторової композиції храму вказують такі риси, як тридільність, триверхність і ярусність побудови верхів. Квадратні в плані вівтар, нава та прямокутний бабинєць згруповано вздовж осі схід – захід



**Конструкція верху церкви Святого Юрія в Седневі Чернігівської обл. 1747**



**Конструкції підпружних арок, склепінь і бань Георгіївського собору Видубицького монастиря в Києві. 1696–1701**

і увінчано верхами. В об'ємно-просторовій композиції підкреслено панівну роль центрального верху, що має висоту до хреста 35 м. Верхи над вівтарем і бабинцем значно нижчі. Це у поєднанні з пониженими об'ємами двоповерхових притворів створює розвинену пірамідальну центричну композицію з чітко вираженими поздовжньою та поперечною осями, головною вертикальною віссю центрального верху й двома підпорядкованими осями бічних верхів. Усі фасади загалом симетричні. Кожен з трьох основних компартиментів – це баштоподібний об'єм типу “восьмерик на четверику”. Масивні восьмерики увінчано витонченими бароковими ліхтариками з грушоподібними маківками, що мають глибокі перехвати. Дуже пластичні абриса дахів трьох восьмериків. Особливістю цієї пам'ятки є підвищений, порівняно з бічними, середній четверик, причому восьмерики бабинця й вівтаря впритул прилягають до нього, утворюючи монолітну конструкцію. У цьому дослідник пам'ятки С. Таранушенко вбачав вплив архаїчних типів народного монументального будівництва<sup>42</sup>.

Двоповерховість будівлі підкреслена на фасадах широким антаблементом з профільованими тягами на рівні міжповерхового перекриття. Нижня тепла церква перекрита низькими коробовими склепіннями з розпалубками та попружними арками, що підкреслюють глибинно-просторову перспективу, спрямовану в бік вівтаря. Масштаб цього інтер'єру суто камерний. У верхній холодній церкві простір кожного об'єму висотно розкритий до зеніту купола. Перехід від четвериків до восьмериків здійснено за допомогою конічних тромпів. Середня баня двічі вища за бічні та має два заломи й світловий ліхтар. Восьмерики вівтаря та бабинця несуть восьмилопатові зімкнуті склепіння. Тут барокова драматургія внутрішнього простору побудована на контрасті приземкуватих затемнених об'ємів притвору, переходу й сходової клітки зі щедро освітленими, висотно розкритими компартиментами, що поєднані широкими арками. Завдяки вертикальній спрямованості підкупольних просторів інтер'єр має героїзований характер. Він справляє і дещо містичне враження через високий рівень освітленості та наявність сильних рефлексів, унаслідок чого відсутні світлотіньові контрасти, а грані форм розмиті, що створює особливий ефект невагомості й нереальності.

Принципи декорування фасадів і низка пластичних мотивів тут такі ж, як і в перших мурованих храмах Слобожанщини (Покровський собор у Харкові). Вони генетич-

но пов'язані з тогочасною московською архітектурою. Зовні грані всіх компартиментів підкреслено на рогах напівколонами або пілястрами. Вікна облямовані ордерними наличниками з розірваними сандриками. До унікальних особливостей екстер'єру належать наріжні пучки напівколон з перехватами та віконні прорізи шестикутних обрисів. Пілястри стін центрального четверика увінчано капітелями оригінального рисунка. На південному фасаді зберігся єдиний первісний портал, що облямовує вхідні двері до вітара теплої церкви. Дверний отвір з лучковою перемичкою фланкують напівколонки з капітелями простого профілю. Портал увінчано високим трикутним фронтоном зі зрізаною вершиною, завершеною шишкою. Усе це спрощено повторює схему двоколонного портика, поширену в Московії кінця XVII ст. Загалом споруда вирізняється стрункими пропорціями, незвичайною вишуканістю форм і деталей. Завдяки високим архітектурно-мистецьким якостям і органічному синтезу різних архітектурних традицій сумська церква належить до найвизначніших витворів Слобожанської школи доби Гетьманщини.

Підсумком розвитку монументальної дерев'яної архітектури України став Троїцький собор у Новоселиці (нині м. Новомосковськ Дніпропетровської області). Його спорудив майстер зі Слобожанщини (з Нової Водолаги) Я. Погребняк у 1773–1781 роках на замовлення старшин і всього козацького товариства Запорозької Січі. Ця грандіозна будівля близька за формами до монументальної дерев'яної архітектури Слобожанщини. Собор хрещатий, дев'ятизрубний, дев'ятиверхий. Усі компартименти гранчасті (нерівнобічні восьмикутники) і поєднані між собою високими багатоярусними арками-вирізами, завдяки чому створено єдиний висотно розкритий внутрішній простір. Тризальомні верхи сягають висоти 45 метрів.

Собор у Новомосковську, подібно до інших дерев'яних храмів XVIII–XIX ст., наочно демонструє, що національні форми монументальної архітектури на підросійській Україні до початку XIX ст. не вичерпали свої можливості подальшого розвитку. Цей розвиток було зупинено в неприродний, насильницький спосіб. У 1801 році Петербурзький синод заборонив будувати церкви “в малоросійском вкусе”. Після цього і муровані, і дерев'яні храми в підросійській Україні було дозволено споруджувати лише в загальноімперській стилістиці за офіційно схваленими в Петербурзі проектами.

Якщо в монументальній архітектурі регіональні школи в межах України виявлені дуже яскраво, то в католицькій архітектурі Поділля, Галичини та Волині регіональні відмінності якщо й були, то зовсім незначні.

**БУДІВЕЛЬНА ТЕХНІКА ТА КОНСТРУКЦІЇ.** У XVII–XVIII ст. значно збільшились об'єми та висота споруд, ускладнилися їхні об'ємно-просторові вирішення. Унаслідок цього відбулися зміни у сфері будівельних матеріалів і конструкцій.

У масовому дерев'яному будівництві основним конструктивним матеріалом був сосновий, дубовий і грабовий брус, зазвичай обтесаний на чотири канти. Використовували також кругляк та плениці, або плахи. Будову зводили, застосовуючи тиблі з твердих порід дерева, без цвяхів чи інших залізних елементів. Пояснюється це не браком заліза чи невмінням його використовувати, а конструктивно-технологічною доцільністю: залізні елементи, іржавіючи від вогкості, розідали деревину, послаблюючи міцність і жорсткість конструкцій. Як підмурки використовували вертикально вкопані дубові стояни; під кінець доби почастишало будівництво підмурків із цегли чи каменю.

Для конструкцій дерев'яних храмів характерні такі особливості: ускладнення просторових побудов з переважанням хрещатих багатодільних; розвиток висотних структур, середньою висотою 35–40 м; значна висота стін (до 18 м) і заломів; збільшення розмірів зрубів у плані; поступовий перехід від чотиригранних до восьмигранних зрубів і верхів та, у зв'язку із цим, широке застосування ригелів і брусів-затяжок для надання конструкції жорсткості та погашення сил горизонтального розпору. Загалом під кінець доби конструктивні рішення значно ускладнилися. При цьому

особливу увагу приділяли міцному в'язанню вінців зрубу та надійності підвалин. Як установив С. Таранушенко на основі спостережень за деформаціями дерев'яних церков<sup>43</sup>, їхні конструкції розраховувалися таким чином, щоб усадка навіть структурно найскладніших різновисоких споруд була рівномірною.

Найбільшим досягненням у царині дерев'яних конструкцій було вдосконалення верху із застосуванням так званого залому. В основі залому лежить призма (4-, 6- чи 8-гранна), увінчана зрізаною пірамідою, яка, у свою чергу, є переходом до меншої призми. Така конструкція дозволяла споруджувати багатоярусні верхи церков значної висоти (до 37 м). При цьому кількість заломів у верхах була від 1 до 5 (на Бойківщині – до 8).



М. Цапенко. Аксонометричний переріз конструкції Троїцького собору Троїцького монастиря в Чернігові



М. Цапенко. Аксонометричний переріз конструкції Катерининської церкви в Чернігові

Дуже поширився в цю добу конструктивний перехід від чотиригранного основного зрубу до восьмигранного верху за допомогою трикутних площин пандативів. Оскільки в архаїчному дерев'яному будівництві їх не застосовували, то можна зробити висновок, що ця конструкція проникла в монументальне дерев'яне будівництво з мурованого після того, як візантійські сферичні пандативи трансформувалися в Україні в плоскі трикутні. В архітектурі дерев'яних церков спостерігаються пандативи, розміщені попарно на різних висотах (Миколаївська церква в Новгороді-Сіверському).

У мурованій архітектурі основним матеріалом була цегла, яку клали на вапняно-піщаний розчин з різними системами перев'язки: ланцюговою, голландською, поперековою (тичковою), а подекуди в західних регіонах використовували ще й хрещату готичну систему. Брускова цегла попередньої доби поступово виходила з ужитку, її змінювала цегла розміром  $32 \times 16 \times 8$  см. В Україні розміри цегли не були стандартизовані, на відміну від сусідньої Московії. Існують відомості про використання великоформатних цегляних блоків (від  $34 \times 34 \times 8$  см до  $47 \times 47 \times 11$  см), жолобкової та фігурної цегли. При муруванні профілів і обломів застосовували лекальну цеглу. Найширший її сортament був на Слобожанщині наприкінці XVII ст.: при реставрації Покровського собору в Харкові виявлено використання 18 типів лекальної цегли. Наприкінці доби



**3. Горнунг. Аксонометричний переріз Домініканського костелу у Львові. 1749–1764**

використання великого класичного ордера викликало появу нових конструкцій і елементів для створення великих виносів карнизів, виготовлення баз, капітелей, тригліфів і метопів тощо. При спорудженні Великої лаврської дзвіниці в Києві виготовляли керамічні блоки розмірами до 80 см × 80 см × 10 см з металевими кріпленнями. Пошуки в цій галузі вели провідні архітектори доби, зокрема Й.-Г. Шедель.

Природний камінь використовували рідко, переважно на Поділлі, де його було вдосталь. Підмурки будівель, які заглиблювали до 3 м, теж мурували переважно із цегли й дуже рідко – з буттового каменю.

При муруванні будівлі неподалік засновували цегельню й завод для випалювання вапна. Після завершення будівництва такі виробництва, найчастіше, припиняли свою діяльність. Це пояснюється майже повсюдною наявністю сировини та примітивністю застосовуваних технологій. Лише у великих містах, де постійно провадилося муроване будівництво (Київ, Львів, Чернігів, Ніжин, Глухів), функціонували стаціонарні цегельні.

У галузі будівельної техніки важливим моментом стало поліпшення якості цегляного мурування: замість товстих стін із забутовкою почали мурувати тонші стіни всуціль із цегли з тоншим швом (це зменшило усадку стін і дало змогу звести до мінімуму застосування дерев'яних в'язів). Відтоді в одній будівлі застосовували цеглу різного випалу, та не завжди якісного; було поширене повторне використання цегли зі старих споруд, зруйнованих під час воєнних лихоліть середини XVII ст. Тому для досягнення естетичного ефекту та захисту поверхні мурування стіни тинькували тонким шаром вапняного розчину – близько 0,5 см. Масштаб і якість тинькувальних робіт значно зросли, починаючи з 1740-х років, що пов'язане із широким застосуванням штукатурного ліплення в оздобленні фасадів та інтер'єрів. Як у конструкціях, так і в декорі широко використовували будівельну кераміку, зокрема поліхромні полив'яні кахлі (вони збереглися на спорудах тієї доби в Києві, Переяславі, Путивлі, Чернігові, Ніжині та інших містах).

Період XVII – початку XVIII ст. характеризується розвитком і врзноманітненням систем мураних склепінь, застосуванням попружних арок різних обрисів (на Лівобережжі набули значного поширення стрілчасті арки), уживанням як перехідних елементів від четвериків до підбанників плоских і сферичних пандативів, конічних тропів, іноді багатоярусних (останнє було впливом тогочасної московської архітектури, в якій поширювались такі конструкції). Склепіння робили купольними й зімкненими 8-лотковими. Як установив С. Таранушенко, досліджуючи Покровський собор у Харкові, конструкції залому мурували поверх залому, викладеного з дерев'яних пластин<sup>44</sup>.

Цивільні будівлі свідчать про велику різноманітність безстовпових перекриттів (коробових, зімкнених, хрещатих) досить великих прогонів (до 15 м, як у Костянти-



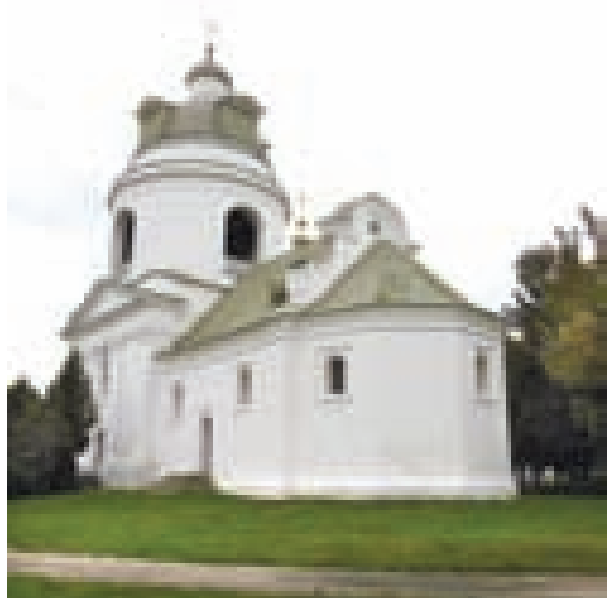
но-Єленинській трапезній у Києві). Для підвищення жорсткості склепінь і поліпшення освітлення інтер'єрів широко використовували розпалубки над вікнами, а для надійнішого погашення розпору влаштовували парні залізні затяжки, заанкерені в стіни.

У зодчестві західного регіону з 1740-х років з'явилися великопрогонні тонкостінні еліптичні склепіння (домініканський костел у Тернополі), зведення яких вимагало точних математичних розрахунків і дуже ретельного виконання робіт.

Великого значення надавали облаштуванню дахів. Їх робили високими, по дерев'яних кроквах чи кружалах, укривали дерев'яними покрівельними матеріалами (гонтом, дранкою, тертицями), черепицею та вкрай рідко – залізом. Через нестачу коштів навіть престижні муровані будівлі спершу могли укривати соломою чи очеретом.

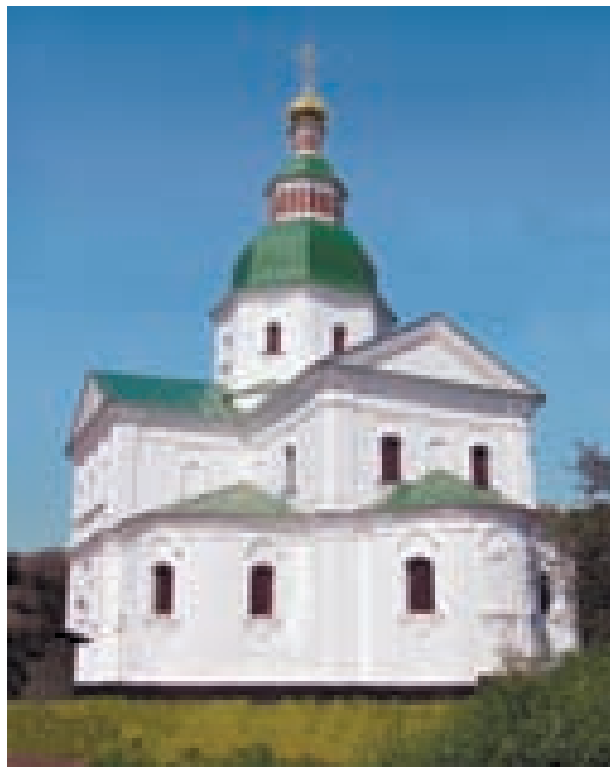
Накопичений будівельний досвід виявився достатнім для зведення у XVIII ст. в складних інженерно-геологічних умовах великих споруд, без яких неможливо уявити провідні архітектурні ансамблі доби – це Андріївська церква та Велика лаврська дзвіниця в Києві, тераси Почаївського монастиря та Святоюрського ансамблю у Львові. Зокрема, будівництво лаврської дзвіниці висотою 96,5 м на київських просадних ґрунтах було на той час складною інженерною проблемою. Тому глибина залягання її фундаменту становить 7 м, діаметр основи – 28,8 м, а товщина стін восьмигранника першого ярусу – 8 м. Система пілонів і склепінь кожного ярусу утворює надійну жорстку просторову структуру.

При зведенні таких споруд великого значення надавали забезпеченню стійкості фундаментів і несучих конструкцій, відведенню поверхневих і ґрунтових вод. Для цього споруджували (у Києві – кращі тогочасні інженери, зокрема Д. Дебоскет) підземні штольні, дренажні колодязі, оглядові галереї й камери, деякі з них функціонують і нині. На нестійких ґрунтах масивні



Фронти в композиції Миколаївської церкви в Прилуках Чернігівської обл. 1705–1720

Ордерне вирішення фасадів Миколаївської церкви в Козельці Чернігівської обл. 1784





Західний фасад Брами Заборовського в Києві. 1746



муровані конструкції розчленовували швами, що запобігали усадці, на окремі блоки (Андріївська церква в Києві). Широко застосовували контрфорси та навіть аркбутани, як правило – для укріплення конструкцій давніших будівель, які втрачали статичну стійкість. Такі контрфорси були зведені в Софійському та Успенському лаврському соборах у Києві після їх надбудов, що збільшили статичні навантаження.

Необхідність будівництва масивних контрфорсів чи аркбутанів, які нерідко спотворювали фасади визначних за архітектурою будівель (Софійський і Успенський лаврський собори в Києві, Троїцький монастирський собор у Чернігові), свідчить про досить слабку інженерну підготовку багатьох тогочасних зодчих, які припускалися серйозних конструктивних прорахунків. Яскравим прикладом цього є Михайлівський Золотоверхий собор у Києві. Коли в 1715 і 1731 роках до давньоруського храму прибудували бічні приділи, пробивши великі арки у давніх північній і південній стінах, уся будівля почала давати нерівномірну усадку, і нові приділи мало не розірвали навпіл старий собор. Це викликало необхідність прибудови 1746 року з трьох боків масивних аркбутанів з одноповерховими приміщеннями між ними, а також двох високих ризалітів на західному фасаді. Ці заходи допомогли стабілізувати роботу конструкцій.

Таким чином, новації в конструктивно-технічних особливостях зведення будівель і споруд були спричинені розвитком їхніх розпланувальних і об'ємно-просторових структур.

**МИСТЕЦЬКІ ЗАСОБИ ТА СТИЛІСТИКА.** Пластичні вирішення будівель визначалися насамперед естетичними вподобаннями епохи, а також типологією, розпланувальними, об'ємно-просторовими та конструктивними особливостями архітектури. Упродовж XVII – 70-х років XVIII ст.

**Фасадний декор Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Полтавської обл. 1732**

пластичні вирішення споруд зазнали значної еволюції, про що свідчить порівняння архітектурних витворів початку та кінця доби. Проте стилістичний аналіз дозволяє виділити в архітектурній пластиці й стилістиці риси, спільні для архітектури саме тієї доби, які відрізняють її від зодчества попереднього й наступного періодів. Найґрунтовніше ці питання дослідили у своїх монографіях М. Цапенко<sup>45</sup> та Д. Яблонський<sup>46</sup>.

Тогочасні писемні джерела засвідчують, що в розумінні архітектури домінували суто мистецькі категорії. У зодчестві красу цінували чи не більше, ніж утилітарні якості. Часто трапляються вислови на кшталт “будівля прикрашена архітектурою”. Отже, архітектурні споруди були окрасою довкілля. Ця тенденція особливо увиразнилася з 1730-х років, коли численні будівлі княжих часів чи доби готики почали набувати пишного новочасного декору в стилістиці, наближеній до барокової (з 1760-х років – рококо). Тому зрозуміло, що пластичному вирішенню споруд надавали великого значення, і саме цим пояснюється безпрецедентна увага, яку приділяли декору фасадів та інтер’єрів.

Аналіз збережених пам’яток дає змогу з’ясувати основні композиційні принципи та засоби виразності. Серед споруд того часу ми майже не знаходимо асиметричних. Проте в композиціях окремих частин будівель спостерігаємо дисиметрію при строгому дотриманні візуальної врівноваженості об’ємів і пластичних елементів. При формуванні архітектурного образу будівлі великого значення надавали силуетним характеристикам, виразності яких досягали активним застосуванням елементів увінчування – фронтонів, дахів і бань. Композиційно важливі місця завжди акцентували фронтонами з трикутним завершенням і обов’язковими волотами, які робили пластичний перехід від однієї геометричної форми до іншої. Інколи використовували так звані розірвані фронтони, уперше застосовані Мікеланджело Буонаротті в римській брамі Порта Піа в 1561 році. У житлових і громадських будівлях застосовували високі щипцеві, вальмові та мансардові дахи з переломами. Невід’ємним атрибутом храмової архітектури стала так звана грушоподібна форма бань з ковнірами чи перехватами в нижній третині, що є проявом західного барокового впливу. Проте в Україні, незважаючи на різноманітність форм



Ліплений декор центрального прясла західного фасаду Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря. Полтавщина. Середина XVIII ст.

Ліплений декор бічного прясла західного фасаду Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря. Полтавщина. Середина XVIII ст.





**Иконостас Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря. Полтавщина. 1762–1765. Світлина початку XX ст.**

грецькою архітектурою, а з римською, ордер якої включав п'єдестал, колону й антаблемент. У римській ордерній системі відомо п'ять ордерів: тосканський, римо-доричний, іонічний, коринфський і композитний. Усіх їх тією чи іншою мірою застосовували і в Україні, проте в межах барокової стилістики найуживанішими були іонічний, коринфський і композитний ордери. У великих монументальних будівлях іноді застосовували такий колосальний ордер, як на фасаді домініканського костелу у Львові. Частіше ж трапляються багатоярусні ордерні композиції, строго підпорядковані класичному принципу суперпозиції: у нижніх ярусах – візуально “найважчі” ордери – римо-доричний чи тосканський; над ними – “легший” іонічний ордер, а ще вище – “найлегші” – коринфський чи композитний. Класичні пропорції ордерів у редакції “Правила п'яти ордерів” Віньйоли найчастіше не витримували, як і канонічні, математично вивірені ентазиси колон. Особливо це характерно для творчості київських архітекторів І. Григоровича-Барського та Й.-Г. Шеделя, які фахово володіли мовою класичних ордерних форм, проте задля досягнення виразних пластичних ефектів нерідко свідомо утрирували пропорції та форми колон, п'єдесталів, баз, капітелей, антаблементів, деформували арки та фронти.

Специфікою формування фасадного декору на початковому етапі розвитку архітектури тієї доби було широке використання можливостей комбінування на базі цегляних обломів, що дозволяло максимально розкрити творчі потенції та винахідливість кожного майстра-муляра. Найвиразнішим прикладом цього може бути Катерининська церква в Чернігові, де за принципової єдності композиційної будови всіх фасадів конкретне пластичне вирішення кожного порталу, наличника, санд-

рих бань, завжди дотримувалися правила: баня в найширшій своїй частині не могла бути ширшою за підбанник.

У монументальних будівлях тектоніка була ордерною. Ордер, який у XVII–XVIII ст. був універсальною міжнародною мовою архітектури, приваблював українських майстрів насамперед своїми декоративними й образно-символічними можливостями. На цих засадах вони створили своєрідний “місцевий професійний діалект”, видозмінюючи ордерний канон і використовуючи ордер для артикуляції об'ємних блоків, ризалітів, ярусів: пілястрами, лопатками, тричетвертними колонами та напівколонами, нерідко спареними, потроєними, зібраними в пучки. Також підкреслювали кути об'ємів і місця прилягання внутрішніх стін до фасадних. У декорі ордер відігравав організуючу роль: вікна з арковими та лучковими перемичками часто мали облямування у вигляді ордерних композицій наличників із сандриками найвигадливіших форм, джерела яких знаходимо в тогочасній західній і російській архітектурі.

Класичні архітектурні ордери, які в той час застосовували в Україні, належали до категорії повних ордерів і були генетично пов'язані не з античною



Інтер'єр Успенського собору Почаївського монастиря. Тернопільщина. 1771–1783



Інтер'єр костелу Святої Софії у Львові. 1763

засоби стали розмаїтішими. Дуже характерними є мотиви повтору (подвоєння, потроєння) форм: пілястр, напівколон, фронтонів, сандриків, гуртів. Одинарні архітектурні форми й деталі частково втратили свою композиційну роль. Таким чином розвиваються контури будівлі й створюється ілюзія динамічної форми, яка шукає свого сталого втілення, але ще не знайшла його. Найхарактернішим проявом був поширений тоді мотив пучка пілястр, коли кожна пілястра фланкується напівпілястрою, що відступає на задній план, а за нею, на третьому плані – чвертьпілястра. Усе це досить легко й органічно створювали в цегляному муруванні, а енергійно розкріповані на цих пучках пілястр карнизи значного виносу можна було виконувати точно й ретельно завдяки високій якості мулярських і штукатурних робіт.

У той час з'явилося декоративне штукатурне ліплення, яке майстри виконували на місці за рисунками архітекторів по каркасу з дроту, закріпленому на мурі кованими цвяхами. При цьому майстер, зберігаючи загальну композицію декору, задану архітектором, моделював кожен елемент індивідуально. Орнаментальні мотиви рослинного характеру в техніці барельєфу та горельєфу з масками, раковинами, гербами, купідонами утворювали фризи, облямовували вікна, заповнювали тимпани сандриків, фронтонів і порталів, накладалися на лопатки, пілястри й фризи антаблементів. До них давали кольорове тло – бірюзове, синє, жовтої та червоної вохри. Кольорову палітру збагачували

рика дещо відмінне, оскільки кожен з мулярів на своїй ділянці виявляв індивідуальну майстерність.

На першому етапі ми ще не спостерігаємо того насичення фасадних площин декором, що стало притаманним архітектурі наступного періоду. Великі майстри часів гетьманства І. Мазепа, передусім О. Старцев, Д. Аксамитов, Й.-Б. Зауер, М. Єфімов, робили свої будівлі монументальними, можливо, уперше в Україні продемонструвавши, якою великою може бути сила естетичного впливу лапідарної білої площини стіни, облямованої напівколоннами або пілястрами й увінчаної карнизом (Микільський Військовий та Братський Богоявленський собори в Києві). Водночас на цьому етапі трапляються й насиченіші архітектурно-пластичні композиції (фасад Троїцького монастирського собору в Чернігові). Тут декор не містить жодних орнаментальних чи скульптурних мотивів і є вільною композицією ордерних у своїй основі архітектурних форм.

На другому етапі, починаючи з 1730-х років, пластичні

позолочені деталі – капітелі, імперські орли тощо. Єдності та чіткості композиційної побудови досягали завдяки використанню ордера. Визначальним на цьому етапі стало застосування багатоярусних ордерних композицій.

Дверні й віконні отвори робили півциркульних, лучкових або трицентрових обрисів, з обов'язковим облямуванням профільованим архівольтом чи наличником і фіксацією рельєфного замкового каменя. На цьому етапі (у середині XVIII ст.) з'являються так звані вухасті наличники, які стали характерною прикметою мурованої архітектури другої половини XVIII ст.

В інтер'єрах, як і на першому етапі, застосовували тяги (гурти) різних профілів, штукатурне ліплення, кахлі, поліхромію. У церковних інтер'єрах основою пластичного вирішення було функціонально й мистецьки необхідне об'єднання висотного розкритих, щедро освітлених просторів кожної ділянки за допомогою високих арок-вирізів (у дерев'яних спорудах) та попружних арок (у мурованих). У дерев'яних церквах арки-вирізи мали найвигадливіші обриси й нерідко сягали верхньої позначки центрального зрубу. Часто у високих церквах арки-вирізи вишуканих контурів розміщували в три яруси, що створювало враження взаємопроникнення просторів. Якщо при цьому вони були досить широкими, то в результаті центральний зруб як конструкція практично зникав, а його верх візуально ніби зависав у повітрі, спираючись на роги бічних ramen (Вознесенська церква в Березні на Чернігівщині).

Пріоритетного значення надавали освітленню церковних інтер'єрів, улаштуванню великих, різноманітних за формою вікон у кілька ярусів. Ще важливішою в цьому плані була роль світлових куполів – одного чи кількох. Саме вони відкривали церковні інтер'єри для потоків верхнього світла, які надавали урочистості внутрішньому простору. Цю світлоносну роль купола контрастно підкреслювали затемнені бічні частини церковної будівлі – притвори, бабинці, бічні вівтарі, каплиці тощо. Загалом же драматургія світла була спрямована на створення в храмі відчуття піднесеності. Цьому сприяли й головні мистецькі домінанти церковного інтер'єру – різнобарвні різьблені та позолочені іконостаси.

У кожному храмі іконостас був передусім духовною домінантою. Він розвинувся в пізньому середньовіччі з візантійського одноярусного передвівтарного темпона й став завісою, що відділила “святую святих”. Старовинні іконостаси

**Тріумфальна брама Петропавлівського кафедрального костелу в Кам'янці-Подільському Хмельницької обл. 1781**



збереглися дотепер переважно в дерев'яних храмах Західної України. Особливу цінність становить знаменитий Рогатинський іконостас XVII ст.

У другій половині XVII ст. з'явилися найрозвиненіші типи іконостасів – багатоарусні, тридільні, що займали всю ширину храмів і сягали замків попружних арок (наприклад, Сорочинський іконостас 1732 року має висоту 17 м). Вирішення іконостасів базувалося на принципах ордерної архітектури: вертикальними структурними елементами були різьблені колонки чи напівколонки з капітелями, нерідко поставлені на консолі; горизонтальним членуванням іконостаса виступали антаблементи, які здебільшого розкріповували на колонках. Найпоширенішим мотивом декоративного різьблення іконостасів була виноградна лоза, у яку місцеві майстри вплітали мотиви соняшників чи інших квітів і рослин, а з другої половини XVII ст. – листя аканта, мушлі, пугі та інші мотиви з арсеналу декоративних форм бароко й рококо. Поліхромне вирішення іконостаса як архітектурної композиції базувалося на контрасті позолочених елементів (колонок з капітелями, карнизів, іконних рам, різьблених декоративних елементів) і тла глибокого синього чи червоного кольору. Увінчувався кожен іконостас Розп'яттям або розвиненішою пластичною композицією, яка включала, крім Розп'яття, ще й постаті Святого Іоанна Хрестителя, Діви Марії, Марії Магдалини та янголів.

Найвидатніші українські іконостаси стилю бароко були створені для Успенського собору Києво-Печерської лаври, Софії Київської, Михайлівського Золотоверхого собору, Георгіївської церкви Видубицького монастиря в Києві, соборів Густинського, Гамаліївського та чернігівських Троїцького та Єлецького монастирів, Мгарського монастиря, церкви в Сорочинцях, Миколаївського собору в Ніжині, собору Різдва Богородиці в Козельці.

У розглядувану добу використовували також круглу скульптуру на фасадах і в інтер'єрах, але переважно в західних регіонах у католицькій та уніатській церковній архітектурі. На Сході класичним зразком застосування круглої скульптури є Покровська церква в Ромнах. Її інтер'єр був підкреслено аскетичним, розрахованим на різкий контраст з пишним чотириарусним різьбленим позолоченим іконостасом рокайлевого характеру, виконаним у 1770 році осташівським різьбярем С. Шалматовим. За визначенням М. Драгана, це один із найцікавіших іконостасів часів рококо<sup>47</sup>. У його складі – унікальні Царські врата з барельєфом “Благовіщення”, облямованим дуже багатими та різноманітними архітектурними мотивами, а внизу – три великі медальйони з мальованими композиціями. До цього іконостаса входила й кругла дерев'яна поліхромна скульптура барокового характеру, дуже динамічна за формою: чотири постаті розміщені на різьблених консолях вище намісних ікон. За Л. Падалкою, це були чотири євангелісти, за М. Макаренком – первосвященники Захарія й Аарон, Іоанн Хреститель та Іоанн Богослов<sup>48</sup>.

П'ятиарусний іконостас Успенського собору Єлецького монастиря (1669–1670) займав усю ширину трьох нав давнього мурованого собору XII ст. й сягав попружних арок центрального барабана. Мав чітку побудову, де ікони розділені різьбленими колонками на п'єдесталах і консолях, яруси – розкріпованими антаблементами та горизонтальними гуртами. Композиційно виділено тільки середнє прясло із Царськими вратами. Різьблення позолочене, тло – синє. Форми різьблення густі, з мотивами мушель, виноградної лози з кетягами й фантастичними чотирипелюстковими квітами. Для стилістики цього різьблення характерне запозичення деяких мотивів італійського та французького ренесансу, проте з радикальним переосмисленням. Ікони, як і іконостас, були написані на різьбленому позолоченому тлі в стилістиці, близькій до барокової.

Іконостас Георгіївської церкви Видубицького монастиря (1701) займав усю ширину храму й за висотою сягав центрального підбанника. Чотириарусний, з примхливо вигнутими рядами ікон, які по горизонталі розділено антаблементами різноманітних профілів, а по вертикалі – різьбленими тричетвертними колонками з мотивами виноградної лози (деякі з колонок, особливо в центральному пряслі, установлені на консолях). Цікавою є трилопатева форма арок Царських врат, повторена елементами, що розташовані вище.



У соборі Гамаліївського монастиря величний бароковий чотирирусний іконостас 1730-х років також по ширині займав усі три нави. Ряди ікон розміщувалися вигадливою ламаною лінією. Цоколь іконостаса прикрашали герби гетьмана І. Скоропадського. Над цоколем підносилися різьблені позолочені колонки, обвиті виноградною лозою. Святкове враження від іконостаса підкреслювало інтенсивне темно-червоне тло. Серед різьбленого мережива яскраво вирізнялися великі ікони у важких срібних ризах.

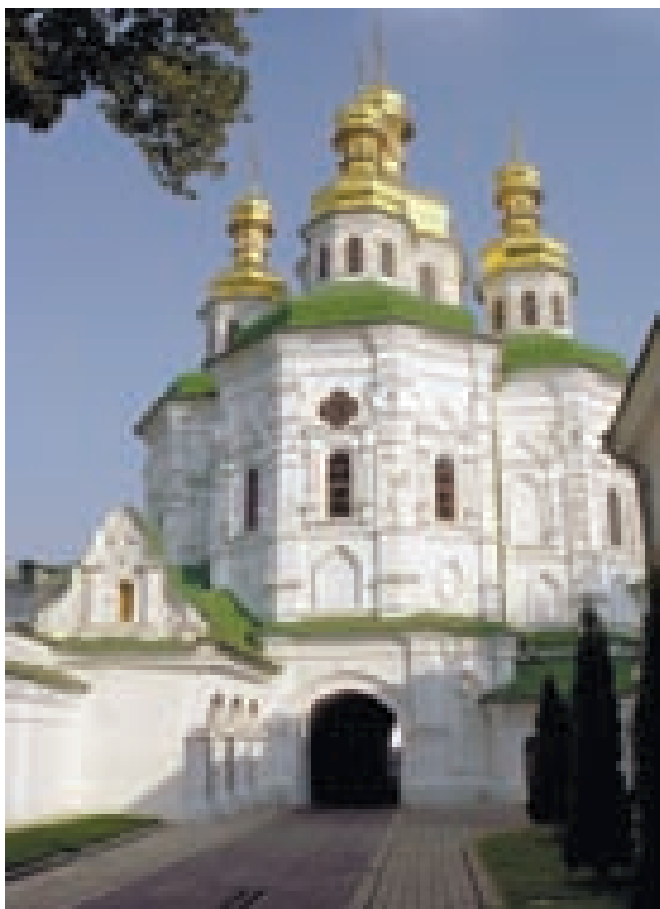
Семирусний іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці створений орієнтовно в 1732 році майстернею В. Реклінського. Він складається з головного іконостаса та двох іконостасів у бічних вівтарях. Загальна композиція містить понад 100 ікон. У кожному з трьох іконостасів, що мають симетричну структуру, є Царські врати та дияконські двері обабіч них. Іконостас вирізняється багатством орнаментального різьблення й декоративною насиченістю малярства. Найвищою майстерністю відзначаються ікони намісного ряду, а також “Св. Уляна” і “Пророк Даниїл” – святі покровителі фундатора гетьмана Д. Апостола та його дружини. Іконостас добре зберігся, протягом 1980–1990-х років він зазнав наукової реставрації та нині є однією з видатних пам’яток монументального мистецтва України.

Іконостас Миколаївського собору в Ніжині (1730-ті рр., за іншими відомостями – після пожежі 1754 р.) був п’ятирусним, займав усю ширину нави й двох рамен дев’ятидільного собору й за висотою сягав попружної арки барабана. Для нього характерні об’ємне різьблення колонок, консолей і поля між іконами, а також трилопатеве завершення отвору Царських врат, повторене вище, та форми верхняків зі скошеними верхніми кутами. Коринфські колонки намісного й апостольського рядів, поставлені на виступні консолях, несуть енергійно розкріповані антаблементи. Пластичної виразності загальній композиції додають карбовані металеві шати ікон намісного ярусу. Усі ікони були мальовані у стримано бароковій стилістиці, характерній для Лівобережжя першої половини XVIII ст.

Іконостас Троїцького собору Густинського монастиря (перша половина XVIII ст.) був відносно невисоким, чотирирусним, мав дещо ускладнену, але симетричну композицію, властиву українським бароковим храмам. Ряди ікон вище намісного закомпоновані дугоподібно. Центр – тридільний, скомпонований на основі трилопатевих кривих, причому в середньому пряслі по висоті від навершя Царських врат до верхняка трилопатева крива тричі повторюється. Дерев’яні різьблені колонки композитного ордеру, що розділяють ікони, поставлені на консолях й прикрашені крупним і пластичним бароковим різьбленням з рослинними мотивами на основі виноградної лози. Таким же різьбленням оздоблено площини між іконами.

В інтер’єрі Козелецького собору панує великий, на всю ширину собору, чотирирусний іконостас у стилістиці пізнього етапу бароко, так званого рококо, виконаний за проектом архітектора Ф. Б. Растреллі. Основне тло темно-синє, на ньому вирізняється позолочений різьблений орнамент, розкріповані антаблементи та кручені колонки.

Для собору Мгарського монастиря в 1762–1765 роках було зроблено новий чотирирусний іконостас. Різьбярську роботу виконав славетний майстер С. Шалматов з Осташкова, ікони писав київський лаврський іконописець І. Косачинський. Відповідно до структурування внутрішнього простору собору, іконостас займав усю ширину трьох нав, підносячись на 17 м і сягаючи низу пандативів центрального барабана. Іконостас членовано колонками композитного ордеру й горизонтальними розкріпованими антаблементами. У середньому пряслі горизонтальні тяги трансформувалися в архівольти, що облямовували отвір Царських врат та ікону Спасителя над ними. Царські врати були виготовлені з міді й позолочені, мали накладні срібні прикраси загальною вагою понад 17 кг. Композицію витвору увінчувала скульптурна група “Створення світу”, розташована над центральною частиною. Іконостас вирізнявся оригінальною колірною гамою: тло зелене, а всі різьблені елементи – позолочені. Ікони написані в пізньобароковій стилістиці, а різьблення витримано в стилістиці рококо, проте без пластичних надмірностей.



**Всіхсвятська надбрамна церква Києво-Печерської лаври.  
1696–1698**

На третьому етапі розвитку архітектури в 1750–1780-х роках спостерігаються уніфікація мови архітектурних форм і найширше застосування скульптурного декору та поліхромії як на фасадах, так і в інтер'єрах. Якщо в попередні часи архітектурні форми були дещо важкими, масивними й тектонічними, то на цьому етапі вони стали значно легшими, їх масивність ніби “розчиняється” в повітрі аж до розмивання тектонічних форм, характерного для грайливого рококо. Найвиразніше ця тенденція проявилася в Андріївській церкві в Києві (1747–1753), соборі Святого Юра у Львові (1744–1770) та Успенському соборі Почаївського монастиря (1771–1783), тобто і в західному регіоні, і в Наддніпрянщині. Пишним декором продовжують оздоблювати давні храми. Цегельне декорування, у якому профілі й елементи набирали з лекальної цегли, витісняється штукатурним ліпленням.

У католицькій сакральній архітектурі та в орієнтованих на неї уніатських храмах установився тип композиції головного фасаду, уперше в закінченому вигляді представлений римським костелом Іль Дезеу. Цей фасад двоярусний: висота нижнього ярусу дорівнює висоті бічних нав чи капел; верхній ярус за шириною в цілому відповідає середній наві, яка увінчується трикутним фронтоном з бічними волютами. Фасад членується пілястрами таким чином, щоб унизу утворилося п'ять прясел, а вгорі – три. Середнє прясло, призначене для порталу головного входу та для головного горішнього вікна, – ширше, ніж решта. Портал є чи не головним елементом композиції такого фасаду. Його фланкують колони, напівколони, пілястри, нерідко –

У цьому плані Мгарський іконостас дуже відрізняється від інших витворів майстра С. Шалматова – іконостасів Хрестовоздвиженського собору в Полтаві, Покровської церкви в Ромнах та ін. Імовірно, стилістика рококо й непритаманні творчій манері митця загальна строгість композиції та певна скупість пластичних засобів були зумовлені смаками замовника цього іконостаса – принца Л. Гессен-Гомбурзького.

З усіх розглянутих вище іконостасів збереглися лише Сорочинський і Козелецький. Мгарський нині відтворюють на підставі іконографічних матеріалів.

Своєрідним мистецьким підсумком пластичних пошуків середини XVIII ст. є брама Заборовського (парадний в'їзд до Софійського монастиря в Києві), споруджена архітектором Й.-Г. Шеделем у 1746 році. Ця однопрогонна аркова композиція, фланкована лопатками й спареними колонами, увінчана фронтоном з митрополичими інсигніями та пишним рослинним орнаментом, увібрала найхарактерніші форми, композиційні прийоми й орнаментальні мотиви, властиві архітектурі України середини XVIII ст.

спарені; над ним – антаблемент з фронтоном, іноді подвійним, у вигляді накладених один на одного трикутника й сегмента. Бічні прясла розчленовано нішами. Згідно з естетичними канонами бароко, ніша не повинна бути порожньою западиною, тому вона обов'язково містить статую.

У XVIII ст. ширше використовували округлі, еліптичні та інші криволінійні форми, що додатково збагачувало архітектурну палітру світлотіньовими ефектами. Плоскі площини й прямі лінії майже зникали. Головні фасади костелів нерідко хвилеподібно “викривляються”: краї відступають назад, а центральна частина фасаду плавно виступає вперед. Це супроводжується наростанням пластичної експресії від країв фасаду до його центру, по осі симетрії якого сконцентровано основні пластичні акценти: фронтони, портали, ніші зі скульптурою тощо. Площини стали значно розчленованішими, що підкреслюється ще й скульптурним декором, у якому переважають зображення путті та постатей католицьких святих. При цьому статуї, як правило, установлювали у відповідних нішах-екседрах<sup>49</sup>, глибина й форма яких сприяли активному світлотіньовому моделюванню пластичних форм. Як дотепно висловився Г. Вольфлін, “згідно з ідеєю бароко, статуя позбавлена будь-якої чарівності, якщо вона не загрожує зруйнувати нішу, у якій її розташовано”<sup>50</sup>.

Як показує дослідження віцілих пам'яток, основну увагу зодчі приділяли не так фасадам костелів, як створенню пишних інтер'єрів, для яких характерні розвинений рельєф стін із широким застосуванням розкріпованих ордерних членувань, використання мармуру, кольорових тинків, багатство ліплених прикрас, фігурна скульптура, а також грандіозні ілюзіоністичні малярські композиції на склепіннях. Ефекти освітлення барокових костелів були спрямовані на створення ілюзорно нескінченного внутрішнього простору, глибинно направлено по поздовжній осі інтер'єру до архітектурно-скульптурної композиції вівтаря, стираючи межі реальності й збуджуючи фантазію. Нерідко вплив світла й монументального живопису набували чи не більшого значення, ніж власне архітектурна форма. Найпоширенішим зображенням на костельних склепіннях стали сине небо з хмарами, янголами, святими й путті. Походження цих мотивів у післяконтрреформаційній сакральній архітектурі є цілком зрозумілим: засновник ордену єзуїтів Ігнатій Лойола в книзі “Духовні вправи”<sup>51</sup> рекомендує свій “метод” медитації – налаштовуватися на молитву, уявляючи нескінченний небесний простір і незчисленні хори святих. Відтак саме ці зображення й розміщувалися на склепіннях католицьких святинь для створення відповідного молитовного настрою в інтер'єрі.

Отже, загалом для пластичних вирішень споруд розглядуваної доби характерні такі ознаки: переважання об'ємних композицій над фронтально-площинними; центричність та ієрархічність композиції архітектурних форм; поєднання мальовничості силуетів і форм з регулярністю розпланувальної побудови, що забезпечує логічність архітектурної форми і ясність її візуального сприйняття; тектоніка на основі неканонічно (декоративно й символічно) трактованого ордера; використання однакових пластичних засобів для будівель усіх функціональних типів (кількість застосованої пластики залежала від рівня репрезентативності будівлі).

Усе вищезазначене стосується витворів елітарної архітектури, створених фаховими зодчими. У народній дерев'яній архітектурі тієї доби застосовували такі ж засоби досягнення архітектурної виразності: пропорціонування, масштаб і масштабність, симетрію, декор і поліхромію. Проте цими засобами українські теслі користувалися дещо інакше. У народній архітектурі застосовували здебільшого ірраціональні пропорції на основі співвідношення сторони квадрата та його діагоналі. В. Чепелик довів, що застосовували також пропорції так званого золотого перетину, які легко побудувати геометричним способом (метод засічок)<sup>52</sup>.

Масштаб будівлі – житлової чи громадської – та масштабність її членувань були пов'язані з розміром людини, до якого пристосовано величину дверного прорізу, що визначало масштаб усієї будівлі. В організації архітектурної форми застосовували симетрію, дисиметрію та значно рідше, асиметрію.

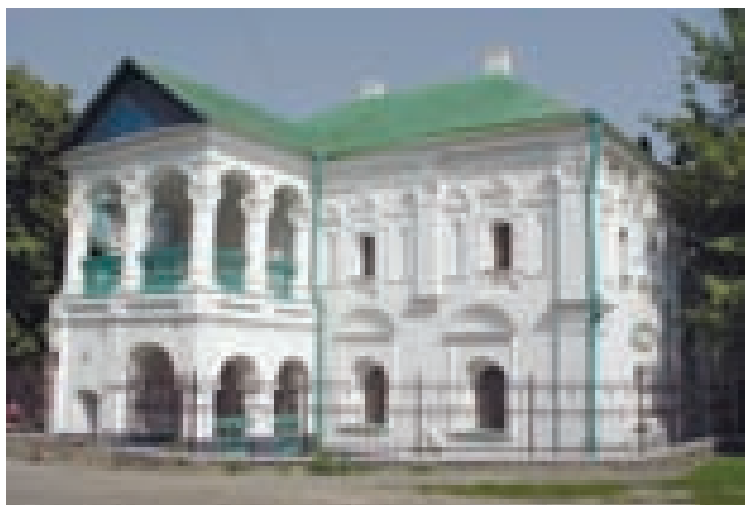
Використання кольору в архітектурному вирішенні житла характерне для всіх історико-етнографічних регіонів України. Фасад хати, як правило, білили вапном. На Поділлі стіни хат мали синій колір. Тильні стіни в усіх регіонах фарбували глиною (кольору жовтої або червоної вохри). Призьби також обмазували глиною жовтого кольору.

Загалом декор у народній архітектурі був дуже різноманітним і вишуканим (розписи, різьблення), проте заснованим на суто раціоналістичних засадах: прикрашали тільки ті частини будівлі, які завжди були на видноті; застосовували принцип художнього контрасту (контраст кольору, форми, матеріалу, фактури), який при мінімумі використаних засобів дає максимальний мистецький ефект.

Фасади будівель прикрашали різьбленням одвірків порталів і стовпчиків на галерейках, активною поліхромією віконниць, настінними розписами. Більшою мірою декорували інтер'єр житла. Піч здебільшого мала вишуканий і різноманітний декор (рельєфні та поліхромні кахлі, розписи). Головна балка, на яку спиралася стеля, називалася сволоком, її завжди прикрашали різьбленням, християнською символікою, пам'ятними напи-

сами. Унаслідок цього сволок нерідко ставав своєрідним "історичним паспортом" житлового будинку – і селянської хати, і житла представника суспільної верхівки, яскравим прикладом чого є будинок лебединського сотника І. Красовського (1737).

Особливого значення завжди надавали декоруванню дерев'яних церковних будівель. Плоским різьбленням прикрашали елементи житлових і господарських споруд; об'ємним – храмові одвірки, що на Східній Україні та в Наддніпрянщині мали здебільшого шестикутну форму, а також карнизи,



**Житловий будинок у Києві на Подолі. Кінець XVII – середина XVIII ст.**

ригелі-затяжки, поруччя сходів і хорів. Серед орнаментальних мотивів переважали зубчики, нігті, орнамент типу крученого шнура, бочечки. З класичною архітектурою пов'язані мотиви іонік, намиста та сухариків. Певні орнаментальні мотиви пов'язували з окремими архітектурними профілями. Так, іоніками прикрашали четвертий вал, намистинками – тонкий напіввал.

Поліхромними розписами оздоблювали стіни багатьох дерев'яних церков Західної України. На жаль, вони збереглися лише в храмах Дрогобича й с. Потелич, а також у деяких церквах Закарпаття. У Наддніпрянщині, на Лівобережжі й Слобожанщині стіни храмів у інтер'єрі або лишали нефарбованими, кольору дерева, або білили вапном. На такому тлі особливо урочисто виглядали поліхромні, різьблені й позолочені іконостаси та кіоти з іконами.

Зазначені засоби виразності, удосконалені багатьма поколіннями народних майстрів, формують національну мистецьку традицію в народній дерев'яній архітектурі, що розвивалася до початку XX ст.

Від XIX ст. й донині дискусійним є питання про суть, походження, оригінальність, стильову належність і точне термінологічне визначення того "національного архітектурного стилю", який характерний для архітектури України XVII – 70-х років XVIII ст. Одні дослідники (М. Макаренко)<sup>53</sup> вважали його українським Відродженням, другі (І. Грабар,

Г. Павлуцький)<sup>54</sup> – українським бароко, треті (М. Шумицький, М. Цапенко) – просто “національним”, або українським національним стилем<sup>55</sup>.

Якщо стиль розглядати не як сукупність зовнішніх рис, а як цілісність функціональних, типологічних, конструктивних, пластичних аспектів архітектури, то стає очевидним, що архітектура України тієї доби чітко розпадається на два стильових явища: відгалуження центральноєвропейського бароко в західних регіонах та суттєво відмінну від бароко стилістику, що розвивалась у Наддніпрянщині, на Лівобережжі й Слобожанщині.

Суто барокові стильові феномени в ті часи спостерігалися в елітарній мурованій архітектурі Поділля, Волині й Галичини, пов’язаній з католицьким і уніатським культурним колом. Це українські витвори зодчих-іноземців Я. Годного, Дж. Бріано, Дж. Джізеліні, А. Колара, Я. Покори, П. Гіжицького, Б. Меретина, Я. де Вітте, Г. Гофмана та інших – католицькі й уніатські монастирі, колегіуми, костели, цивільні будівлі: колегіум у Кременці (1735), ансамбль Почаївського монастиря (1771–1791), домініканський костел у Львові (1749–1764), ратуша в Бучачі (1751), будинок Шимоновича (палац Любомирських) на площі Ринок у Львові (1763) тощо.

Образне вирішення домініканського костелу у Львові характеризується домінуванням масивної бані майже ренесансного характеру та колосальним іонічним ордером головного фасаду. На противагу цьому, інтер’єру будівлі властиві об’ємна, лінійна та світлова динаміка, пишнота й бароковий ілюзіонізм. На архітектурному вирішенні собору Святого Юра у Львові виразно позначився дух рококо: стіни, ризаліти, сходи, балюстради й парапети майже не мають плоских чи прямолінійних форм, прямих кутів. Динаміку ліній доведено до максимуму. Особливо це властиво головному східному фасаду з порталом, балконом і вигнутим фронтоном, увінчаним кінною скульптурою Юрія Змієборця. Попри такий динамізм архітектурних форм, ордер витримано за класичними взірцями Вільйоли, без надмірностей.

Архітектура собору Святого Юра вплинула на образ собору Почаївського монастиря, завершеного в 1770-х роках, особливо на його пластичне вирішення, яке дещо стриманіше, що свідчить про вплив нової естетики класицизму. Ратуша в Бучачі є спорудою пізнього етапу бароко з виразно рокайлевим декором, у якому застосовано горельєф і круглу скульптуру. Така ж стилістика властива й фасадам деяких львівських кам’яниць середини XVIII ст.

У цілому для такої стилістики, особливо в культових будівлях, характерні поєднання протилежностей, дисонансність, принципова розімкненість архітектурної форми, ілюзіонізм, де конструктивну логіку й тектоніку підпорядковано ідеологічно-клерикальним завданням. Таким чином, архітектура бароко в Правобережній та Західній Україні XVII–XVIII ст. була синхронним місцевим відгалуженням єдиного європейського стилю.

Розуміючи стиль як закон, принцип формування архітектурного твору, маємо визнати суттєву стилістичну відмінність будівель, зведених протягом другої половини XVII – 70-х років XVIII ст. у Наддніпрянщині, Лівобережжі й Слобожанщині, від суто барокових споруд західного регіону, що з’явилися одночасно з ними. Різняться як об’ємно-просторові структури, так і композиційні побудови, способи формування простору, пластичні вирішення. Спостерігаємо тенденції перенесення в монументальне муроване зодчество композиційних структур з традиційної дерев’яної архітектури, а також відродження композиційних структур монументального зодчества Київської Русі. Це дає підстави провести певні паралелі з архітектурою відродження в Європі.

За класифікацією Г. Вольфліна<sup>56</sup> існує протилежність між класичними (ренесанс) і некласичними (бароко, маньєризм) культурними феноменами, що проявляється передусім у формальних аспектах. Класичність виявляється в тенденції до цілісності, внутрішній і зовнішній завершеності, чітко виявлених мірі, порядку, чіткості структури. Натомість для некласичного (барокового) світовідчуття й відповідних мистецьких творів характерні відсутність єдності, зближення полярних, різнопланових явищ, внутрішня суперечливість, принципова відкритість форми. Класичним (ренесансним)



**Глухівсько-Петропавлівський монастир. Сумщина. Світлина кінця XIX ст.**

культурним явищам притаманні строге слідування канону, прагнення навіть новий зміст укласти в традиційну форму. Натомість некласична (барокова) тенденція – це не лише пошук принципово нових форм, а й прагнення підірвати зсередини канонічні схеми й форми, що згодом переходить у принципову відмову від канону.

Збережені донині пам'ятки другої половини XVII – першої третини XVIII ст. показують небароковість тогочасної монументальної архітектури Наддніпрянщини, Лівобережжя й Слобожанщини. У цій архітектурі домінують гуманістичні тенденції: співмірність з людиною, сподівання на оптимальне візуальне сприйняття, ясність структури, чіткий геометризм архітектурних форм, відсутність барокового ілюзійнізму. Усе це дозволяє ставити питання не про барокові, а радше про ренесансні риси в архітектурі тієї доби. Адже в цих архітектурних творах жодним чином не йдеться про барокове перетікання мас і просторів. Тут декор не маскує, а навпаки, підкреслює структуру архітектурної форми. Геометризм об'ємних побудов виявляє тенденцію до ідеальних центричних форм (таких форм набувають храми хрещатої структури та, особливо, тетраконхи в середині XVIII ст.). Навіть трактування ордеру витримане в дусі ренесансу, тобто є образно-символічним.

Відродження, чи ренесанс, є стадіальним явищем, етапом, через який пройшла майже кожна національна культура на шляху від середньовіччя до Нового часу. Це супроводжувалося послабленням універсалістських тенденцій і аскетичних ідеалів, пробудженням національної свідомості, формуванням національних держав. І якщо в Італії все це проявилось у відкритті й відродженні спадщини античного Риму, то для України XVII ст. такою “власною античністю” була Давня Русь. Саме із цим пов'язані “репарації” київських і чернігівських храмів домонгольської доби, а також відродження їхніх об'ємно-просторових структур у новому храмовому будівництві гетьманів І. Самойловича, І. Мазепи, І. Скоропадського<sup>57</sup>. Отже, завдяки розвитку національної державності та гуманістичних тенденцій у культурі, архітектура України розглядуваної доби виявляється типологічно ближчою до явищ ренесансу, ніж до синхронних барокових стилевих течій. Це був сплав автохтонних тенденцій до відродження здобутків давніх епох в об'ємно-просторових побудовах з ордерними композиціями ренесансного характеру, бароковим західним декором і декоративними елементами московського “узорочья”. Певне хронологічне запізнення цих сти-

льових явищ, порівняно з типологічно подібними європейськими явищами, пояснюється бездержавністю України до середини XVII ст. та тривалими війнами. Таке ж запізнення спостерігається і в Центрально-Східній Європі як наслідок Тридцятилітньої війни: про повноцінне бароко XVII ст. можна говорити тільки щодо Італії та Фландрії; на схід від р. Рейн, у Центральній і Східній Європі, бароко з'явилося не раніше 1680-х років<sup>58</sup>.

У стильовому відношенні архітектурні засоби зазнали суттєвої хронологічної еволюції, увібрали багато різноманітних стильових елементів. Це дозволяє вести мову, користуючись терміном академіка Д. Лихачова, про “контрапункт стилів”<sup>59</sup> у тогочасній архітектурі України. Аналіз архітектурної пластики збережених будівель виявляє прямі впливи бароко, рококо (здебільшого в декорі) і раннього класицизму, “інфільтрація” якого стає помітною з 1770-х років, яскравими прикладами чого є будинок Другої малоросійської колегії та Київська брама в Глухові.

Етапність розвитку архітектури доби відобразилася в етапах стильового розвитку. На перший етап припадає формування стилістики. Для нього характерні певний архаїзм і строга тектонічність архітектурної пластики. Другому етапу властиві перехід від засадничої тектонічності до декоративності, розвиток у бік більшої мальовничості й вибагливості. На третьому етапі, починаючи від середини XVIII ст., завдяки працям Й.-Г. Шеделя, І. Мічуріна, Б. Меретина та інших архітекторів, практично нівелюється явище хронологічної ретардації (запізнення) стилістики української мурованої архітектури щодо європейської, вона набуває виразних стилістичних рис пізнього бароко та (на західних землях) рококо. Причому на Заході України яскравіше виявлені загальноєвропейські аспекти стилю, а на Сході – автохтонні риси. Таким чином, стилістично архітектура України XVII – 70-х років XVIII ст. визначається як ренесансно-бароковий синтез в умовах хронологічної ретардації. І лише наприкінці тієї доби панівною архітектурною стилістикою стало бароко.

\* \* \*

Соціально-культурні зміни в Україні, що сталися внаслідок переможної Визвольної війни українського народу 1648–1654 років, визначально вплинули на бурхливий розвиток архітектури й містобудування. Найвизначнішими суспільними досягненнями українців після Хмельниччини стали здобуття автономії та розширення власної етнічної території на схід і південь з містобудівним освоєнням великих, надзвичайно багатих і майже знелюднених теренів колишнього Дикого Поля та Слобідської України. Ці два потужні суспільні процеси стимулювали розвиток архітектури.

Основою розвитку архітектури в той час стала спадщина попередньої доби (XVI – початку XVII ст.) у системі розселення, фортифікації, типології споруд та організації будівельної справи. Містобудівна й архітектурна спадщина Давньої Русі, опосередкована литовсько-польською добою та збагачена надбаннями західноєвропейського ренесансу, справила великий вплив на формування новітніх тенденцій, що розвивалися після Хмельниччини.

У розглядувану добу архітектурній діяльності властиві такі основні риси:

- значний її розвиток у Наддніпрянщині, на Лівобережжі та Слобожанщині водночас із занепадом в інших регіонах; центром архітектурної діяльності стає та лишається до кінця періоду Київ;
- безпрецедентний, порівняно з попередніми епохами, розвиток мурованого будівництва;
- домінуюча суспільна роль державних замовлень у становленні нової типології та стилістики; головна роль замовника у визначенні архітектурної програми;
- часткове збереження артільних методів професійної праці за повної юридичної й фінансової відповідальності майстра – голови артілі;
- поєднання в одній особі архітектора-художника й підприємця-підрядника, виробника й постачальника будівельних матеріалів;

– поступовий перехід від середньовічних методів професійної праці (за вказаними замовником зразками) до розроблення й апробації проектних креслеників і ведення згідно з ними будівельних робіт;

– значне зростання наприкінці доби ролі індивідуальної творчості – вихід на перший план у мурованому елітарному будівництві постаті дипломованого архітектора; формування професії зодчого в сучасному розумінні.

Результатом архітектурно-містобудівних процесів того часу стало формування каркаса й основних рис архітектурного середовища міст з притаманною їм семантичною повнотою, ієрархічністю композиції, гармонійним зв'язком з природним ландшафтом, естетичною виразністю. Просторовий устрій міст, сформований у той період, значною мірою зумовив їх розвиток у наступні сторіччя. Нині він є невід'ємним складником національної містобудівної спадщини.

У просторовому устрої та розплануванні всіх комплексів – оборонних, монастирських і палацових – простежуються спільні особливості, а саме: опанування ландшафтних зон високої композиційної активності; ізолюваність від довкілля; чітка ієрархічна структура; тенденція до регулярності. Ця доба ознаменувалася розвитком розпланувальних і об'ємно-просторових структур будівель різних функціональних типів: житлових, громадських (культових, адміністративних, навчальних), оборонних, виробничих та ін., особливо дзвіниць, трапезних, нових типів репрезентативних мурованих навчальних, житлових, адміністративних і господарчих споруд. Однак провідним функціональним типом були церковні будівлі, які уособлювали найважливіші суспільні функції.

У стильовому відношенні в архітектурі України тієї доби чітко розрізняють два напрями: місцеве відгалуження бароко в західних регіонах і розвиток суттєво відмінної стилістики в Наддніпрянщині, на Лівобережжі й Слобожанщині. Стиль архітектури того періоду, який досі звичайно називали “українським бароко”, має глибокі феноменологічні відмінності від європейського бароко. Незважаючи на проникнення барокової стилістики й навіть рококо (наприкінці доби), українська архітектура розвивала власні засади як у типології, так і в пластичних вирішеннях. Тому архітектура періоду демонструє своєрідний синтез в умовах хронологічної ретардації обох європейських стилів (ренесансу та бароко) на українських теренах.

Архітектурна спадщина доби в межах регіонів України розподілена дуже неоднаково, що відображає реальну нерівномірність процесів їхнього розвитку. Найбільше об'єктів зосереджено в Середній Наддніпрянщині, Північному Лівобережжі та в Галичині, а найменше – на Півдні України. Упродовж того часу наявні різкі відмінності в містобудуванні Заходу й Сходу України. Головною відмінністю містобудування Східної України від містобудування Правобережжя та західних регіонів є відсутність так званих магдебурзьких регулярних розпланувальних структур центрів міст.

У народній монументальній, передусім храмовій, архітектурі регіональні відмінності дуже яскраві й виразні, вони посилюються наприкінці доби. Та незважаючи на це, риси спільності в цих регіональних школах є суттєвішими, ніж відмінності, особливо у сфері типології. Про це свідчить єдність української архітектури в межах усієї української етнічної території. На Наддніпрянщині, Лівобережжі й Слобожанщині народна монументальна архітектура визначальною мірою впливала на формування регіональної специфіки мурованої елітарної. На відміну від цих регіонів, на Правобережжі й у Західній Україні елітарна мурована архітектура, пов'язана з католицьким культурним колом, демонструє універсальніші, загальноєвропейські форми.

Загалом в архітектурних і містобудівних пам'ятках розглядуваної доби яскраво відбився мистецький геній українського народу. Засвоєння європейської архітектурної спадщини та подальший розвиток автохтонних об'ємно-просторових композицій дали змогу синтезувати неповторний національний стиль, який став вагомим внеском України в скарбницю світового зодчества.



## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

### СКУЛЬПТУРА

Друга половина XVII–XVIII ст. ознаменована якнайактивнішим розвитком скульптури: ніколи раніше вона не відігравала такої важливої ролі в мистецькому процесі, ніколи згодом не набувала такого поширення в Україні. Українське пластичне мистецтво, попри давні корені, у визначальній для епохи сфері – різьблених обрамленнях ікон передвітарних огорож – на середину XVII ст. мало лише піввіковий досвід власної історії. Такі здобутки майстрів першої половини XVIII ст., як іконостас Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях на Лівобережжі та ансамблі майстрів жовківської школи на західноукраїнських землях, стали найяскравішим утіленням відповідного напряму національної традиції. Що ж до мистецької течії західноєвропейської орієнтації на Правобережжі в середині – другій половині XVIII ст., то там зусиллями поодиноких прибулих з Європи митців скульптура вийшла на першопланові позиції серед явищ тогочасного мистецького життя. Завдяки визначним майстрам центральноєвропейського походження, у середині XVIII ст. вона подекуди навіть піднялася до абсолютних вершин мистецької творчості. З'ясувалося, що джерелом активного поширення скульптури була діяльність не лише учнів прибулих митців. Тільки тепер відкривається мало пов'язаний із цим нуртом та його прямими спадкоємцями розбудований пласт “автохтонної” традиції, твореної майстрами різного походження в тих регіонах, які в історії скульптури досі здебільшого не фігурували.

В українській мистецькій культурі скульптура надалі розвивалася насамперед як орнаментальне декоративне різьблення. Фігури виступали хіба що спорадично. Спроби ввести їх у другій половині XVIII ст. до церковних інтер'єрів як на Правобережжі, так і на підросійських територіях, залишилися відособленими епізодами. Так само скромні вияви мали й українські звернення до неї як елемента архітектурного оздоблення. У мистецтві латинської традиції вона, навпаки, домінувала, ставши фактично найважливішим напрямом образотворчої традиції. Утім, вона надалі залишалася релігійною. Світські вияви були пов'язані майже виключно з оздобленням резиденцій еліт – інтер'єрів, парків – і відігравали значно скромнішу роль у загальній картині мистецького процесу.

Головною сферою докладання зусиль майстрів української скульптури зоставалася вироблена від початку XVII ст. система оздоблення передвітарної огорожі, основу іконографічного репертуару якої становила виноградна лоза при залученні декоративних орнаментальних форм європейського походження та стилізованих рослинних мотивів, які у XVIII ст. поступово відтіснили її на дальший план. Пам'ятки середини XVII ст. ще стосували орнаменту пізньоманьєристичного зразка, наприклад, у церквах собору Архангела Михаїла у Волі-Висоцькій поблизу Жовкви (1655), у храмі Святого Юра в Дрогобичі (1659) чи Архангела Михаїла в Перегримці поблизу Ясла (1660). Це загалом характерно для провінційних середовищ, що підтверджують, зокрема, приклади з храмів Перемишльської єпархії на території нинішньої Польщі.



Іконостас Миколаївської церкви Крехівського монастиря (фрагмент). Львівщина. 1658

Царські врата першого з названих ансамблів продовжують іконографію наскрізно різьблених врат львівської П'ятицької церкви. Цю традицію перед кінцем століття порушило звернення до теми "Дерева Єсевого", найраніший зразок якої дають врата Стрітенського приділу київського Софійського собору (1689), а на західно-українських землях – каплиці Трьох святих львівської Успенської церкви (1698). Останні вийшли з-під різця одного з майстрів європейського культурного кола, продовжуючи знану львівську модель: як і в першій половині століття, українські майстри на місцевому ґрунті писемними джерелами надалі майже не фіксуються. До знаного з епітафії 1657 року Григорія нині вдається додати ще тільки Матвія, зайнятого 1658 року при роботах над обрамленням невеликого комплексу ікон передвітарної огорожі Миколаївської церкви Крехівського монастиря <sup>1</sup>; інших відомостей про нього відшукати не вдалося. Згодом ікони було продано до Преображенської церкви в с. Зарудці поблизу Львова <sup>2</sup>. Це рідкісний авторський зразок українського декоративного різьблення XVII ст. Як і малярство, воно продовжує львівську традицію першої половини століття. Конструкція потрактована досить площинно з виразним наголошенням горизонтальних поділів за концепцією львівського п'ятицького ансамблю. Таке зіставлення певною мірою визначили також невеликі розміри самого комплексу. Проте водночас воно вказує і на істотнішу роль відповідного підходу в мистецькій культурі Львова, не відзначеного й належно не оціненого лише через не-

численність пам'яток та актуальний стан їх опрацювання. Найоб'ємнішим елементом різьблення є консолі під тонкими колонками “Моління” між композиціями циклу п'ятидесятиці. На зразок п'ятиницьких, активніше розроблено обрамлення монументальних ікон пророків, однак воно наділене скромнішими формами, витримане в цілісній концепції ансамблю, без підкресленого акцентування пластичного начала.

Тогочасні львівські пам'ятки декоративного різьблення досить нечисленні, хоча можливості їх виявлення, насамперед у сільських церквах Львівщини, далеко не вичерпані. Конкретним прикладом може бути майже не відомий комплекс Успенської церкви в Моранцях на Яворівщині, який однозначно виводиться зі львівського осередку, а також згаданий крехівський.

Роль сницарства в другій половині століття неухильно зростала. Відсутність ширших відомостей і відповідно уявлень щодо його розвитку спричинена передусім актуальним станом збереження тогочасних львівських пам'яток. Слід мати на увазі й те, що в останній третині століття на тлі як наслідків військової розрухи середини століття, так і постійної татарсько-турецької загрози, українське мистецьке середовище переживало не кращі часи, зокрема, помітно зменшилася кількість малярів. Це був вияв ширшої тенденції, що не могла не позначитися й на різьбленні – навіть поза контекстом його безпосередньої залежності від малярства. Нові ансамблі поставали навіть у важчі для міста часи. Доказом цього є виконання впродовж 1673–1674 років нового комплексу ікон монастирської церкви Святого Іоанна Богослова, очевидно, на місці давнішого, знищеного під час турецької облоги 1672 року.

Аналіз доступних фактів переконує, що в історичному перемишльсько-львівському регіоні декоративне різьблення активно утверджувалося в менших осередках та провінційних центрах. Воно набуло подальшого розвитку від середини століття, про що відомо із джерел, які зберегли імена майстрів з провінційних містечок. Скажімо, у Риботичах, де функціонував чималий осередок церковного малярства перемишльської традиції, документально зафіксовано двох майстрів – Івана Ілляшевича (†1673) й столярчика Гриця (1690)<sup>3</sup>. У Сяноку 1691 року перебував майстер з Нижанковичів на Львівщині Іван Сидорський, званий також Нижанковським<sup>4</sup>. Він міг бути учнем згаданого, зафіксованого в Нижанковичах під 1649 роком, А. Абрагамовича. Іван Семенович, названий 1695 року Яворовичем, одружився в Сяноку. У 1702 році він не виконав на домовлений термін якоїсь роботи для місцевої Святодухівської церкви й востаннє відзначений в актах міського архіву наступного року<sup>5</sup>. Перелік митців останніх десятиліть століття поповнює віднотований під 1688 роком у Немирові, неподалік Яворова, сницар Федір<sup>6</sup>. До найрідкісніших серед відповідних матеріалів належить згадка про сницаря з монастиря в Щеплотах на Львівщині (лаконічна джерельна нотатка конкретних відомостей не зберегла), зайнятого в 1658–1659 роках оздобленням будованої тоді Преображенської церкви Крехівського монастиря<sup>7</sup>. Її винятковість визначає статус загалом найранішого документального повідомлення про монастирського митця на західноукраїнських землях. Отже, на той час уже склалася розгалужена мережа осередків українського декоративного різьблення, формована діяльністю поодиноких ремісників у містечках, де працювали малярі. Вона ніби дублювала мережу містечок з майстрами малярства. Найважливішим підтвердженням такого висновку є згадки про двох сницарів у знаному осередку малярства перемишльського родоводу – Риботичах. Це вказує на ширший розвиток декоративного різьблення не лише в задокументованому зібраними відомостями регіоні. Із цього випливає закономірність функціонування на місцевому ґрунті мережі осередків українського декоративного різьблення та формується уявлення про загальні тенденції його еволюції на всіх українських землях. Водночас за наведеними фактами стоять глибші закономірності національної мистецької творчості Нової доби, окреслені розростанням регіональних середовищ та низових пластів творчої активності.

Нечисленні відомості з інших регіонів так само доводять, що це було не лише перемисьльське явище. На Волині відзначений 1665 роком ковельський сницар Йосип Яхимович<sup>8</sup>. У 1709 році там працював сницар Михайло, званий також копійником та столярем (1718)<sup>9</sup>. З огляду на виявлене за матеріалами міського архіву чимале українське малярське середовище в другій половині XVII ст. у Бродях на Львівщині, які теж належать до історичної Волині, до українських майстрів слід, мабуть, віднести згаданого там під 1694 роком сницаря Олександра<sup>10</sup>. В Дубно 1702 року віднотовано “сницарчика” – челядника місцевого маляра Миколая<sup>11</sup>. Дубенська нотатка, безперечно, теж відображає ширшу практику професійного середовища, яка дозволяла майстрам у разі потреби винаймати челядників суміжних фахів, необхідних для ведення конкретних робіт. Зазначені факти, хоча й стосуються лише Західної Волині, документують функціонування мережі сницарських осередків у всьому волинському регіоні.

З утвердженням декоративного різьблення професійне середовище сницарів розвивалося досить активно, проте про нього вдалося віднайти лише поодинокі свідчення, і всі зібрані документальні матеріали стосуються здебільшого окремих митців, що працювали в різних місцевостях. За писемними джерелами досі локалізовано тільки одне професійне середовище українських різьбарів, яке на тлі піднесення місцевого малярського осередку в останніх десятиліттях XVII ст. склалося в Жовкві поблизу Львова. Показово, що при чималій кількості українських майстрів, митці західноєвропейського культурно-історичного родоvodu, які працювали в місті перед серединою XVIII ст., окрім спроваджуваних за часів короля Яна III Собеського, не зафіксовані.

Першим віднотованим представником осередку є Юрій Михалович, діяльність якого вдається простежити від 1660 року, коли він зробив горне сідалище для ново-спорудженої Преображенської церкви Крехівського монастиря<sup>12</sup>. Це був один із рухливих майстрів, що мав, зокрема, інтереси на Волині, де 1677 року вписався до пом'яника братської Хрестовоздвиженської церкви в Луцьку<sup>13</sup>. Уже на початку професійної діяльності, 1671 року, за заслуги перед власником міста він отримав ґрунт з дозволом будуватися<sup>14</sup>. Ю. Михалович чимало працював на потреби Жовківського замку та інших підльвівських резиденцій короля Яна III. Так, у 1668–1669 та 1672 роках він виконував сницарські роботи в новоспорудженому палаці в Яворові, виїжджав туди також 1684 року<sup>15</sup>. Йому належали різьблені рами встановлених 1679 року в жовківському парафіяльному костелі батальних картин, а наступного року він робив рами до двох зал замку, у 1686 році знову різьбив рами та виконував інші роботи для замку, працював для нього і в 1689–1690 роках<sup>16</sup>. Митцеві перепали також не зовсім звичні роботи, наприклад, форми для цегли та черепиці й підставки для годинника вежі міської ратуші (1688)<sup>17</sup>. Востаннє його згадано 1695 року у видатках на оздоблення алькову палацу в Кукізові поблизу Львова та на інші роботи, за які, окрім збіжжя, виплачено 727 золотих<sup>18</sup>.

Джерельні матеріали замкового архіву не дають змоги ідентифікувати доробок митця. Незважаючи на це, Ю. Михалович посідає цілком виняткові позиції в історії жовківського осередку, адже саме в ньому слід убачати основоположника єдиної ідентифікованої досі на західноукраїнських землях школи українського декоративного різьблення. Активніший розвиток середовища забезпечило наступне покоління майстрів, нотоване тільки від кінця століття. Вони продовжували працювати і в першій половині XVIII ст., тому для осередку злам століть пройшов непомітно.

Ю. Михалович не був єдиним фахівцем у цій галузі. Є підстави вважати, що його сучасником був Василь Сакович, знаний упродовж 1667–1678 років, проте здебільшого тільки як член міського самоврядування<sup>19</sup>. Він не лише поповнює середовище, але й спричиняється до його активнішого розвитку, принаймні від 1660-х років. Однак виразніша активізація осередку за пам'ятками вловлюється тільки від 1680-х років, а за джерелами – від початку нового століття.

Майстром першої чверті XVIII ст. був Семен Путятицький, життєвий шлях якого вдається простежити від 1702 року, відколи походить реєстр його робіт у замку, і до смерті 21 травня 1728 року<sup>20</sup>. У 1702 році він уклав з львівським Успенським братством контракт на різьблене обрамлення ікон для новоспородженої каплиці Святої Трійці Онуфріївської монастирської церкви у Львові<sup>21</sup>, отже, на той час уже мав бути знаним майстром. За документальними джерелами 1713 та 1715 років, він послуговувався титулом “сницаря його милості королевича” Костянтина Собеського<sup>22</sup>.

До пом'яника монастиря у Волиці-Деревлянській унесено родину сницаря Костянтина Залуського<sup>23</sup>, проте інших відомостей про нього не зафіксовано. Григорій Охватович віднотований під 1709 роком у міських актах як автор декоративного різьблення у церкві Різдва Богородиці в Завадові на Яворівщині<sup>24</sup>. Активним майстром другої чверті XVIII ст. був Олександр Кулявський, знаний досі насамперед з участі в роботах над катафалком королевича Якуба Собеського (1743) та за матеріалами міського архіву, серед яких зберігся, зокрема, запис про процес із батьками його учня Іневича (1726)<sup>25</sup>. О. Кулявський помер 19 квітня 1776 року<sup>26</sup>.

Його сучасником був згадуваний від 1717 року (помер 1742 р.) Гнат Стобенський<sup>27</sup>. Важливим свідченням про поширення різьблення на місцевому ґрунті є те, що прийнятий 1738 року новиком до Почаївського монастиря Паїсій Грибовський із Жовкви охарактеризований у візитації як “спосібний до різьблення”<sup>28</sup>. Красномовним відображенням ролі сницарства в Жовкві є також назва однієї з міських вулиць у XVIII ст. – Сницарська<sup>29</sup>.

Опрацьовані відомості до історії жовківського осередку декоративного різьблення мало відображають активність його майстрів поза межами міста. Один із таких прикладів стосується Загорівського монастиря поблизу Луцька, де працював сницар Іван Карпович із Жовкви, у самому місті, зрештою, не відзначений – автор іконостаса місцевої церкви (1722) (НМЛ)<sup>30</sup>. Діяльність І. Карповича в Загорівському монастирі – важливий епізод мистецьких взаємозв'язків жовківського осередку. Оскільки, як зазначалося, існують підстави здогадуватися про можливі волинські інтереси Ю. Михаловича, зарисовується ймовірність ширших контактів майстрів жовківського осередку на Волині. Цілком очевидно, що найважливішим свідченням їхньої активності поза містом є насамперед мало досі осмислені під таким кутом зору пам'ятки.

Поряд зі сницарями в Жовкві працювала чимала група столярів. Уже сама кількість їх вказує на важливу роль столярства в місцевому середовищі. Архівні матеріали жовківського походження дають нові докази істотного внеску столярів до історії українського декоративного різьблення, адже вони нерідко також виконували скульптурні роботи. Так, наприклад, зять Ю. Михаловича Андрій 1690 року робив вітгар до костелу Святого Лазаря в Жовкві, наступного року, зокрема, “італійські” рами, а 1704 року – сім рам до картин замкової галереї, у 1709–1710 роках – двері та меблі<sup>31</sup>. У 1706 році цехові столярі оскаржили його в міському суді в тому, що він ігнорує цех, прикриваючись замковою протекцією<sup>32</sup>. Матвій 1686 року робив рами до замкових картин<sup>33</sup>. Столяр Дмитро працював у Золочівському (1687) та Олеському замках<sup>34</sup>. Писемні джерела замкових архівів фіксували насамперед різноманітні поточні роботи на повсякденні потреби обширного господарства, мистецький бік яких здебільшого залишається невідомим.

Ранню спадщину жовківської школи різьблення 60–70-х років XVII ст. досі не ідентифіковано. Очевидно, її відкривають царські врата 1677 (?) року із церкви Архангела Михаїла в Старій Скваряві (ЛМІР). Певними її зразками є обрамлення комплексів ікон Івана Рутковича царських врат та ряду пророків Вознесенської церкви у Волиці-Деревлянській (основна частина різьблення цього ансамблю, як і малярства, іншого походження). Врата мають пару з околиць Жовкви з давньої збірки Жовківського монастиря василіан (Червоноградський музей історії релігії)<sup>35</sup>. Той самий, очевидно, майстер у 1688–1690 роках виконав об-



**Царські врата. 1680-і роки. Червоноградський музей історії релігії**

тиря (фрагменти – Вербів, Успенська церква <sup>36</sup>), церкви Святого Миколая в Бучачі. Вони виводяться від нового стилю початку століття, проте водночас відзначені подальшим наростанням пластичного начала й появою ажурного різьблення в колонах, насамперед – в обрамленні ікон намісного ряду, яке стало найпоказовішим

рамлення “Моління”, пророчого ряду та завершення роботи І. Рутковича в церкві собору Архангела Михаїла у Волі-Висоцькій біля Жовкви. На тлі цих скромніших пам’яток виділяється монументальний цілісний комплекс ікон жовківської міської церкви Різдва Христового (1697–1699) з малярством І. Рутковича, насамперед традиційно розбудований верхній ярус із багатими картушами навколо пророків та “Розп’яття” в завершенні. Щодо різьблення перераховані ансамблі утворюють стилістично цілісну групу виразно індивідуальної манери зі сталим репертуаром декоративних мотивів і належать одному майстрові, ідентифікувати якого, однак, не вдається.

Подальший розвиток школи вже в наступному столітті засвідчують ансамблі різьблення місцевих церков Різдва Богородиці (з ікон 1710–1750 рр.), Троїцької (1720), Благівщенської церкви у Великих Мостах (1713), церкви Різдва Богородиці в Завадові на Яворівщині (1709), де документально підтверджено авторство згаданого Г. Охватовича. Їх відзначає відмова від стосованих у попередніх роботах орнаментальних форм європейського походження і принципово нова іконографія різьбленої структури. Її основою стали запроваджені до практики українського декоративного різьблення перед кінцем XVII ст. кручені колони, які набрали під різцями жовківських майстрів підкреслено пластичних форм, стосована орнаментика засновувалася на ширшому використанні стилізованих рослинних мотивів.

Обширний комплекс спадщини жовківських сницарів зберегли малярські ансамблі нової Миколаївської церкви Крехівського монастиря (бл. 1742–1744, утрачений, царські врата – Крехів, церква Святої великомучениці Параскеви), церкви Іоанна Предтечі Краснопуцанського монастиря

здобутком відповідного етапу еволюції жовківської школи. Паралельно з'явилися нові іконографічні мотиви, як, наприклад, вінок троянд на одвірках царських врат. Квіти активно вводяться й до конструктивних елементів різьблення. Джерела цього підкреслено пластичного стилю вимагають спеціального вивчення.

Своєрідним відображенням нового напрямку декоративного різьблення місцевої школи стала спадщина загорівського епізоду діяльності І. Карповича. Збережені різьблені частини характеризують митця як своєрідну особистість на тлі ранішої спадщини жовківського осередку. Він не продовжив стилістики місцевого різьблення кінця попереднього століття і навіть має з ним небагато спільного. Не без очевидного протиріччя з притаманним епосі бароковим багатством форм І. Карпович стосує стилізовані рослинні мотиви з прямими довгими стеблами, позбавленими властивого епосі підкресленого багатства ускладнених декоративних форм. Найяскравішим прикладом його манери є царські врата, де мальовані медальйони вміщено на тлі простих довгих стебел і таких самих листків. Серед тогочасної української спадщини цей майстер найближчий до виконаного після 1718 року невибагливого за іконографією різьблення Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври й, очевидно, виходить від спільної з ним традиції. Утім, порівняно з анонімним лаврським майстром, І. Карпович пропонує ще послідовнішу стилізацію, яка не має прямих аналогів серед стосованої в тогочасній мистецькій практиці орнаментики. Як можна здогадуватися на підставі досить обмеженого доступного матеріалу, його пропозиція виявилася винятковою для свого часу, не зовсім уписуючись у головну лінію еволюції, яка пішла шляхом розроблення звичних мотивів багатшої лінії репертуару. Із жовківських пам'яток її випереджує поодинокий приклад скромного різьблення невеликого напрестольного вітварика церкви собору Архангела Михаїла у Волі-Висоцькій (єдиний слід ранішої жовківської активності митця).

Вершиною цього напрямку стало різьблення втрачених пізніх малярських ансамблів В. Петрановича, передусім виконаних для монастирських церков у Краснопуші та Крехові. Їх підкреслено пластичне ажурне різьблення ще послідовно відтворювало ордерне членування констук-



**Різьблення іконостаса (фрагмент) Троїцької церкви в Жовкві Львівської обл. 1720.**

**Вітварик із церкви собору Архангела Михаїла в с. Воля-Висоцька Львівської обл.**



цій, проте вже повністю підпорядковувало собі його чітку архітектоніку, певною мірою применшуючи навіть значення малярства в так потрактованих ансамблях. Ця своєрідна стилістика не була винаходом майстрів жовківського осередку, а, як переконує зіставлення з пам'ятками Києва та Лівобережжя, відображала загальні тенденції національної традиції відповідного напрямку мистецької культури в одному з її регіональних варіантів. Водночас близькість стосованих вирішень вказує на очевидну обізнаність майстрів жовківської школи з творчою практикою різьбарів Києва та Лівобережжя й дає підстави саме в ній шукати вірогідне джерело вершинних досягнень майстрів єдиного розбудованого осередку українського декоративного різьблення на західноукраїнських землях. Оскільки замовниками були парафіяльні громади невеликих міст та монастирі, а самі замовлення призначалися зазвичай для невеликих церков, ці ансамблі, вочевидь, поступаються перед грандіозними комплексами монументальних храмів Києва та Лівобережжя кінця XVII–XVIII ст. У цьому знайшли відображення історичні особливості еволюції української мистецької культури західноукраїнських земель, яка, із втратою найвищого прошарку суспільних еліт, функціонувала на скромнішому суспільному рівні. Природно накладаючи певні обмеження на потенційні можливості професійного середовища, зазначена загальна особливість еволюції національної традиції, як переконує спадщина жовківського осередку, не стала перешкодою для її органічного внутрішнього розвитку й досягнення помітної позиції в мистецькій культурі свого часу.

Однією з прикметних особливостей іконографії жовківського різьблення є поширення в царських вратах теми “Дерева Єсеєвого”. Вона ще відсутня на початку 80-х років XVII ст. у Волиці-Деревлянській, а врата жовківської міської церкви 1697–1699 років (НМЛ) фіксують її як звичну норму. З'явилася вона й у вратах Вознесенської церкви Скиту Манявського (НМЛ). Своєрідну редакцію пропонують врата бучацької Миколаївської церкви, де замість постаті Єсея в основі обох стулок використано мотив чаші. Зрештою, в історії українського мистецтва то була зовсім не “жовківська” тема, адже вона мала поширення й на території нинішньої Волинської області, що доводять відзначені винятково пластичним різьбленням високопрофесійного виконання втрачені врата XVII ст. із Введенської церкви в Ковелі<sup>37</sup>. Іконографію “Дерева Єсеєвого” підхопили місцеві майстри скромнішого обдарування, діяльність яких засвідчують зразки з церкви Архангела Михаїла в Пісочному поблизу Ковеля та Хрестовоздвиженської церкви в Заболотті поблизу Ратного (ВКМ).

З огляду на чимале професійне середовище жовківський осередок різьблення охоплював своїм впливом значний регіон. І якщо відомості до біографії Ю. Михаловича та І. Карповича дозволяють вбачати виразні інтереси на Волині, то самі пам'ятки вказують на проникнення його продукції й на інших напрямках. Вони охоплювали не лише ближчі околиці міста та місцевості, які належали до обширних маєтків Собеських, але й задокументований Бучач. Серед пам'яток з-поза звично сприйманого нині жовківського кола одному із жовківських різьбарів слід приписати, очевидно, також врата церкви Святого Дмитрія в Тенятиськах (тепер – на території Польщі; Музей люблінського села – церква Святого Йосафата)<sup>38</sup>.

Жовква стала єдиним розбудованим осередком українського декоративного різьблення у всьому західноукраїнському регіоні з широкою географією інтересів її майстрів. Тривале функціонування місцевого осередку та його чималий склад, високий професіоналізм, визначений на початках традиції орієнтацією на львівське різьблення європейського культурного кола, а в період найбільшого розквіту – на визначні в тогочасній Україні зразки, що поставали на київському ґрунті, окреслили цілком своєрідне місце Жовкви в історії цього напрямку національної традиції. На західноукраїнському ґрунті жовківська школа розвинулася на тлі відсутності виразніших слідів середовища українських різьбарів у Львові за умов поступового



ослаблення від останньої третини XVII ст. української складової його мистецького життя. В українській мистецькій культурі першої половини XVIII ст. Жовкві загалом випало замінити Львів, який занепадав, і склалося так, що мало розвинуте в ньому декоративне різьблення стало чи не найяскравішим свідченням тієї винятково високої позиції, на яку піднявся жовківський осередок. Ніде більше на західноукраїнських землях відповідний напрям не виступає таким цілісним і монолітним, позначеним здобутками справді загальнонаціонального значення. Інші осередки, як переконує збережений і доступний нині матеріал, здебільшого були скромнішими, орієнтувалися насамперед на місцеві потреби, тому їм не судилося вийти поза регіональні межі.

Інші центри так само мало відображені в джерелах. Утім, різьблення, утвердившись як невід'ємна складова традиції, набуло повсюдного поширення в барвистій гамі регіональних різновидностей. Один з показових прикладів цього дають матеріали про майстрів середини – другої половини XVIII ст. в Лукові (тоді – Матіїв) Волинської області. Там упродовж 1737–1745 років згадується сницар Іван, під 1737 та 1740 роками – його син Савка (Савелій), очевидно, ідентичний із вписаним до вічної книги 1776 року столяром Савкою. Разом з ним при продажу ґрунту фігурує також Савка сницирук<sup>39</sup>. Ці джерельні відомості про майстрів із провінційного середовища вказують на їхню чималу активність у незауважених дотепер центрах. Спадщину цих майстрів досі не ідентифіковано. Безперечно, вони працювали найперше з місцевими малярами польського походження з родини Михальських, інтереси яких сягали Дивина за Прип'яттю на території нинішньої Білорусі. Вірогідно, її зразком є унікальний для регіону ансамбль вівтарів другої чверті XVIII ст. в лувківській церкві Святої великомучениці Параскеви. Різьблення там досить скромне, воно лише певною мірою нагадує європейські іконографічні мотиви, трактовані з явним спрощенням. Лувківські вівтарі є типовими для широкого пласта культури, віддаленої від визначальних центрів творення національної традиції декоративного різьблення. Водночас вони засвідчують притаманне регіональним осередкам, у яких співіснували українська та європейська традиції, зближення та затирання граней.

Важливі аргументи на підтвердження такого висновку дають також нововіднайдені матеріали до історії так само не знаного досі як осередку українського декоративного різьблення Станіслава (нині – Івано-Франківськ). Вони засвідчують продовження на ґрунті регіонального середовища процесу перейняття досвіду від майстра західноєвропейського культурного кола. Під 1745 роком у джерельних матеріалах згадується учень місцевого скульптора німецького походження Каспера Коллерта Григорій Соболевський<sup>40</sup>. Надалі він неодноразово згадується в міських актах як сницар, зокрема, під 1754 роком<sup>41</sup>, коли процесувався із цехом, що звинувачував його в неналежному виконанні столярних робіт, серед яких окремо вказано вівтар для місцевого костелу тринітаріїв<sup>42</sup>. Найважливішими є матеріали судового процесу 1755–1756 років із цехмайстром столярів Григорієм Майбродичем, який виступив посередником між Г. Соболевським та ігуменом Угорницького монастиря поблизу Отинії при виконанні вівтарів для монастирської церкви. Серед них зберігся унікальний, яскравий опис обставин та деталей ходу робіт, що не має аналогів поміж віднайдених досі джерел до історії українського мистецтва. Зі свідчень самого майстра видно, що він виконував як столярські, так і скульптурні роботи, у тому числі для костелів, і водночас винаймав скульпторів для певних робіт. Цікавими є згадки проектних рисунків вівтарів, які робив Г. Соболевський (уночі!), забракувавши зразки вівтарів, складені з різнорідних фрагментів<sup>43</sup>. Віднайдені записи не дають докладнішого уявлення про саме різьблення, проте, зважаючи на поодинокі вказівки, найімовірніше, йшлося про звичні конструкції зі стилізованими орнаментальними мотивами. Міські акти нотують майстра за різних обставин до 1772 року<sup>44</sup>. Крім нього, під 1754 роком зафіксований також сницар Лемішка<sup>45</sup>.

Отже, івано-франківські документи дають виняткові джерельні матеріали до історії українського декоративного різьблення в одному із зовсім невідомих дотепер регіональних осередків, за яким стоїть чималий пласт місцевої традиції.

Загалом опрацьовані досі документальні матеріали фіксують на широкому просторі Правобережжя лише поодиноких майстрів українського різьблення. До вже наведених варто додати згадку 1719 року про сницаря в Тернополі, де через одинадцять років відзначений сницар Миколай<sup>46</sup>. Кам'янець-подільський сницар Симеон уписався до пом'яника Почаївського монастиря<sup>47</sup>. Перелік небагатьох віднайдених у писемних джерелах майстрів можна поповнити іменем уписаного до пом'яника Добромильського монастиря Григорія Облязького з Ліска (нині – на території Польщі)<sup>48</sup>. Він працював у важливому регіоні перемишльської традиції на теренах історичної Перемишльської єпархії, які тепер належать до Польщі. Зусилля цих майстрів здебільшого концентрувалися на оздобленні міських, монастирських та сільських храмів. На окраїнах української етнічної території, як уже зазначалося, простежується мистецька діяльність для церков майстрів європейського культурного кола. Її характерним прикладом може бути активність дрогобицького скульптора Лукаша Зайдакевича – як у ближчих околицях міста, так і на Лемківщині (про нього див. далі).

На значне поширення цього фаху вказують зафіксовані під 1765 роком майстри невеликих містечок неподалік Львова: Федір – у Миколаєві, Григорій – у Щирці, Ян-сницар – у Добротворі<sup>49</sup>, відзначений ще також за десять років до того<sup>50</sup>.

Зі значної частини західноукраїнського регіону, до якої належали Закарпаття, Буковина, Холмщина, відомостей про майстрів та осередки досі бракує. Проте там прозирають ті самі тенденції з регіональними нюансами та поступовим наростанням ролі майстрів європейського культурного кола.

Різьблення регіональних осередків наслідувало досвід та здобутки головних професійних центрів. Це яскраво засвідчують пам'ятки, скажімо, Закарпаття та території нинішньої Словаччини, де не було міських осередків української мистецької культури, тому потреби численних сільських парафій реалізували вихідці з історичного перемишльсько-львівського регіону. Таке явище добре відоме в історії малярства, проте є всі підстави вважати, що аналогічний процес розвивався й у декоративному різьбленні. У цьому, зокрема, переконує іконографія деяких царських врат, які виразно йдуть за зразком львівської П'ятницької церкви. Прикладами можуть бути врата 1658 року в церкві Святого Миколая в Бистрій<sup>51</sup> та ін. Аналогічного характеру пам'яткою з теренів Словаччини є врата 1654 року з церкви Святого Луки в Курові (Бардіїв, Шаришський музей, Словаччина). Ця спадщина виділяється низкою сталих особливостей, визначених насамперед найзагальнішими закономірностями еволюції мистецької культури відповідного середовища. Вона завжди була віддаленою від високих зразків професійного мистецтва і через те, зокрема, не відтворювала або дуже скромно відтворювала європейську орнаментальну іконографію.

Іншою характерною особливістю скульптурної творчості відповідного кола стало слабко розвинуте акцентування елементів третього виміру, загалом об'єму. Унаслідок цього скульптурна продукція відзначена своєрідною пластикою, нерідко заснованою не на вченому каноні європейської культури з його виведеними з античних зразків симетрією та ордерним порядком, а на глибинних пластах народної образотворчої традиції й послуговується опрацьованими в ній законами співвідношення та поєднання поодиноких елементів.

Чи не найвиразніше ці особливості творчого почерку майстрів різних регіонів західноукраїнських земель виявило різьблення царських врат. Так, наприклад, врата з церкви Архангела Михаїла у Хрєвті (НМЛ) ніби відтворюють на обох стулках симетричну композицію, але насправді в обох випадках майстер розташовує ті самі елементи невідповідно до закону симетрії, тому кожна половинка дає не докладне

відтворення, а досить вільно трактує ті самі елементи при збереженні визначальної спільності єдиного зразка.

Не менш виразно такий підхід виявляється у волинських вратах другої половини XVIII ст. з церкви Покрови Богородиці в Боблах (НМЛ). Це приклад пізнього звернення до теми “Дерева Єсеевого”. Відтворені на обох стулках кошики з квітами, галузка з півфігурами пророків, що виростають із квіткових пуп’янків, і навіть рокайльний орнамент у завершенні мають виразно асиметричне вирішення, підкреслене розташуванням головної фігури. Таку тенденцію засвідчують сучасні їм врата з Вознесенської церкви в Чернівцях<sup>52</sup>. На тлі збережених пам’яток оригінальними є врата із церкви Різдва Богородиці в Сирвирах на Тернопільщині (Тернопіль, збірка Тернопільсько-Зборівської єпархії). Полотнища виконані в дощці як прорізний орнамент з дуже невисоким рельєфом, іконографія застосованих орнаментальних мотивів не виказує виразніших слідів залежності від європейських зразків, хоча генетично виводиться саме від них. Обидві стулки демонструють досить своєрідний стосунок до симетрії, не менш послідовно проведений і в кожній із них. Такий зовсім вільний підхід найповніше виявили численні деталі, які повністю нівелюють враження симетрії. Тут врата є одним із класичних зразків глибоко закоріненого в традиції народної образотворчої культури напряму декоративного різьблення, який репрезентує якнайширші пласти місцевого культурного життя.

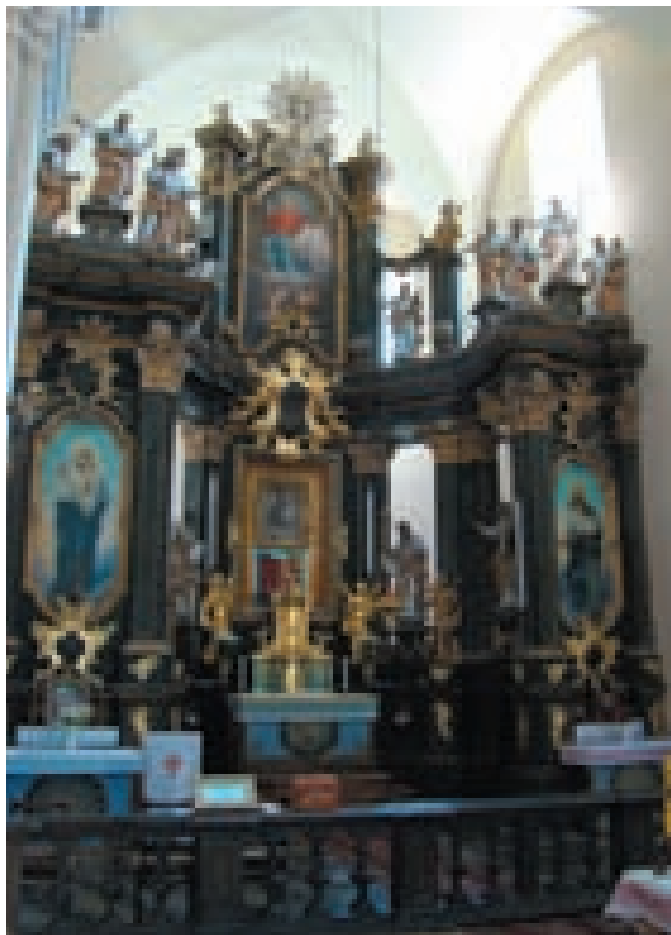
Церковний напрям у тогочасній професійній практиці запанував неподільно, а головним об’єктом залишалося різьблення передвітарної огорожі. В іконографії другої половини XVII ст. поширився додатковий ряд із циклом п’ятидесятниці, проте з першої половини наступного століття відомі й ансамблі без празників. Їх не було, зокрема, у Троїцькій соборній церкві Густинського монастиря, а на західноукраїнських землях – у Миколаївській церкві в Бучачі. Оскільки ікони циклу великих празників рідко трапляються серед пам’яток Волині, така версія, очевидно, мала значне поширення й на місцевому ґрунті.

Друга половина XVIII ст. на західноукраїнських землях принесла новий варіант іконостаса з круглою скульптурою, взорований на європейській мистецькій традиції. Найпоказніший серед таких іконостасів зроблено для новозбудованого львівського собору Святого Юра. У ньому домінують могутні колони з царськими вратами та дияконськими дверима, намісні ікони встановлено обабіч арки вівтаря на пілонах арок бокових каплиць; апостолів, пророків та празники зображено на стінах вівтарної частини храму. Ідея, безперечно, належала будівничому храму – Б. Меретину, у чому легко переконатися, зіставивши вирішення цього ансамблю з головним вівтарем костелу в Городенці, виконаним за проектом цього архітектора. Через смерть Б. Меретина конкретна реалізація проекту випала його наступникові – Клеменсу Фесінгеру, а також його батькові – Себастьяну Фесінгеру та Михайлові Філевичу. Святоюрська передвітарна огорожа, у якій повністю відступлено від історичних коренів, радше – виняток, що знаменує крайній поступ латинізації греко-католицького церковного обряду у XVIII ст. Проголошений тут цілковитий розрив із традицією не набув поширення в парафіяльних храмах (окрім скромної репліки в Юріївській церкві в Бродях), а втілювався насамперед у латинізованих василіанських монастирях. Одним з його концептуальних наслідувань був втрачений іконостас Миколаївської церкви Крехівського монастиря з унікальними царськими вратами із “Преображенням” (НМЛ) роботи львівського скульптора Івана Щуровського (1777)<sup>53</sup>. Самі врата мають відповідник у вратах з різьбленим святим-змієборцем церкви Святого Георгія у Гриневі поблизу Львова (НМЛ). До ранніх прикладів зазначеного нового варіанта ансамблю належало знане лише за інвентарем 1755 року новозроблене “Моління на шести стовпах” у Троїцькій церкві Почаївського монастиря<sup>54</sup>. Характерно, що навіть нове оздоблення інтер’єру львівської Успенської церкви непослідовно йшло за юрським взірцем, включаючи “звичну” одноярусну огорожу. Щоправда, вона має

рельєфні дияконські двері та образ в обрамленні – типовому для латинського вітваря – із завершенням на взір запрестольного вітваря собору Святого Юра. Аналогічну огорожу встановлено й у бучацькій Покровській церкві, де в ансамблі з нею виступають запрестольний та два бічних вітварі костельного зразка. Близький, але ще більш латинізований приклад дає оздоблення інтер'єру соборної церкви в Городенці роботи спадкоємців Й.-Г. Пінзеля. Низька рельєфна огорожа збереглася також у Юріївській церкві в Батятичах на Львівщині. Скромну з професійного погляду репліку виконано для церкви Різдва Богородиці у Ворончині поблизу Луцька, хоча на тлі збережених пам'яток для волинського регіону це, найімовірніше, виняткове явище.

Зазначені передвітварні огорожі у складі одного лиш намісного ряду спиралися на мало вже нині відому місцеву традицію, яку замінив панівний у мистецькій культурі XVII–XVIII ст. розбудований за вертикальною віссю багаторядний ансамбль. Проте поряд з очевидною перевагою таких комплексів зберігалися й інші варіанти, утім, також лише з намісним рядом. Саме така конструкція зображена на неопублікованій іконі Покрову Богородиці XVIII ст., очевидно, вишенської школи, із церкви Різдва Богородиці в Дидятичах поблизу Судової Вишні на Львівщині (НМЛ), де над намісним рядом зображено тільки різьблені орнаментовані картуші. Приклад

**Майстер Стефан (за проектом П. Гіжицького). Головний вітвар Онуфріївської церкви Підгорецького монастиря. Львівщина. 1756–1767.**



такої конструкції з теренів Волині зберегла згадана огорожа в каплиці, колишній церкві Святої великомучениці Параскеви в Секуні поблизу Луцька, де в другому ярусі встановлено декілька ікон у різьблених рамах (“Тайна вечеря”, “Невірний Хома”).

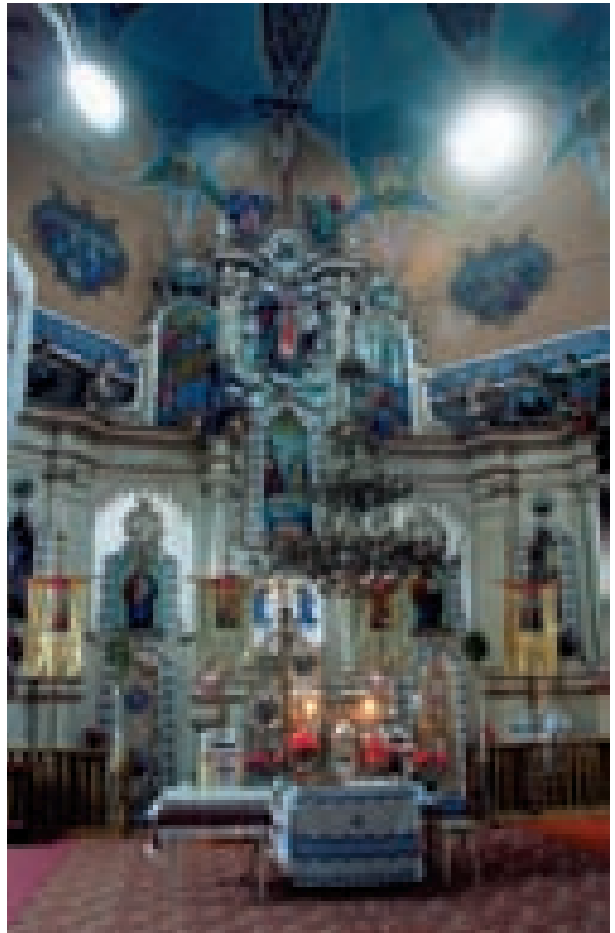
Поряд із варіантом царських врат у середині століття з'являється, зворована на костельних зразках, версія вітваря “римського звичаю” – без царських врат, найраніший приклад якої дає проект 1754 року (Вроцлав, Бібліотека Оссолінських)<sup>55</sup> кременецького єзуїта Павла Гіжицького для Пліснесько-Підгорецького монастиря на Львівщині. Як зазначається в авторському коментарі, його виконано “новою формою”. Очевидно, ідеться про започаткування зовсім нової лінії розвитку. Ідею кременецького єзуїта реалізував зі змінами в 1756–1757 роках майстер Стефан із Крем'янця<sup>56</sup>. Як його наслідування, не раніше 1773 року виконано вітвар церкви Святого Дмитрія в Олеську з різьбленою постаттю Христа – Великого архієрея (Тур'я, церква Святих Кузьми і Дем'яна)<sup>57</sup>. У 1766–1775 роках ансамбль вітварів у церкві Різдва Богородиці Загорівського монастиря, згідно зі збереженими контрактами та рахунками, виконав штукатор

з Острога Людвик Брандель (Прандель)<sup>58</sup>. Утім, докладна візитація 1799 року описує також передвітарну огорожу з царськими вратами, які мають скульптури в завершенні і, очевидно, не мають звичної малярської програми<sup>59</sup>. Ще далі в цьому напрямі пішли почаївські василіани: протягом 1781–1783 років для монастирської церкви львівський скульптор Матвій Полейовський зробив комплекс вітарів костельного зразка (не збереглися), що відомі нині за гравюрами та рисунком Т. Шевченка 1846 року.

Однак спроби повної латинізації оздоблення інтер'єру не переросли в стійку тенденцію, і традиційний варіант багаторядної передвітарної огорожі зберіг свої позиції. Лише на початок 1770-х років в різьбі з'явилися рокайлеві мотиви, а конструкція огорожі набула вигляду плоского розфарбованого каркаса з накладеним різьбленням, нерідко з “Молінням” на арці, та з напіввідкритою вітарною частиною. Ця тенденція простежується від частково збереженого комплексу семінарської Святодухівської церкви у Львові (НМЛ), над яким працював скульптор Іван Щуровський<sup>60</sup>. Там за давньою традицією різьблення детальніше розроблене тільки в обрамленнях пророків. Наступним прикладом є львівський (утрачений нині) ансамбль Миколаївської церкви (1771)<sup>61</sup>, частково зібраний з давніших фрагментів Онуфріївського монастиря, названий у контракті 1776 року “новомодним”<sup>62</sup>. Такий підхід фактично означав відмову від традиційного для другої половини XVII – середини XVIII ст. багатого репертуару декоративних форм на догоду “ощадному” класицизму. На Волині цю тенденцію відображають фрагменти апостольського ряду із церкви Різдва Богородиці в Мізочі на Рівненщині (РОКМ).

Наведені приклади засвідчують, що латинізаційна тенденція виявлялася нерівномірно. Зазвичай вона була ініційована правлячим ієрархом та його найближчим оточенням. Показово, що її виразніших слідів бракує на українських мистецьких окраїнах – на території Закарпаття та Словаччини. Проте в цих регіонах помічаємо інше явище. Відсутність власних кадрів обернулася активним залученням до виконання робіт майстрів європейського культурного кола. Для Закарпаття прикладом може слугувати анонімний “пряшівський різьбар”, який 1764 року виконав опрацювання ікон для церкви Малоберезнянського монастиря (Перехресний, Вознесенська церква), чи Франциск Тек – автор передвітарної огорожі та іншого облаштування ужгородського Хрестовоздвиженського греко-католицького собору<sup>63</sup>. Лише наприкінці століття тут з'явилися власні майстри, такі, як Мартин Духнович, Юрій Плебанович та Франц Тирон, що продовжили цю найновішу європейовану традицію, заклавши основи використання рокайлевих мотивів у місцевому середовищі аж до

**Вітар церкви Святих Кузьми і Дем'яна в с. Тур'я Львівської обл. Після 1773 року**



початку ХХ ст. На території Словаччини діяльність майстрів західного культурного кола засвідчують царські врата з церкви Святого Дмитрія в Буковцях та ансамбль різьблення церкви Трьох святителів у Збої (Бардиїв, Шаришський музей, Словаччина) <sup>64</sup>.

Серед нових явищ у різьбленні Правобережжя слід виділити поширення перед кінцем ХVІІ ст. вівтарів. Вони виходили з давнішої, нині уже мало доступної традиції. Крім розпису в церкві Святої великомучениці Параскеви в Радружі та київського рисунка А. ван Вестерфельда 1651 року, на неї вказує ще одна оригінальна пам'ятка другої половини ХVІІ ст., а також давно опублікований, але забутий факт. Очевидно, найдавнішим серед віднайдених дотепер вівтарів є образ Богородиці перемишльської школи другої половини ХVІІ ст., на перспективній плоскорізьбленні рамі якого в тонкому, ажурному, відзначеному своєрідною пластикою обрамленні вміщено сцени Акафіста (НМЛ) <sup>65</sup>. Тут рама розбудована як вівтарик. Не підлягає сумніву, що ця рідкісна для свого часу пам'ятка мала саме таке призначення й походження. Вона є одним із конкретних прикладів утвердження вівтарів в українській церковній практиці, найраніше ідентифікованим, оригінальним, який був підхоплений і розвинутий майстрами, що працювали для сільських церков Перемишльської єпархії. Судячи зі збережених пам'яток ХVІІІ ст., такі вівтарі з мальованим образом в обрамленні скромних, ажурних різьблених крил набули чималого поширення в мистецькій практиці насамперед регіональних осередків перемишльського кола та Волині. Можливо, один зі шляхів їх складення зберіг наявний серед матеріалів архіву Успенського братства запис про передання "давнього" напрестольного кіота Успенської церкви до місцевої монастирської церкви Святого Онуфрія (1665). При цьому столяр доробляв до нього "побічні образи", які малював маляр Миколай <sup>66</sup>. Тут випадє вбачати об'єкт періоду завершення храму (1630). Відсутність давніших пам'яток не дає змоги конкретизувати уявлення про найраніший етап відповідної лінії розвитку. За нею вловлюється передусім грецький родовід, оскільки мініатюрні триптихи мали чимале поширення в пізньовізантійському світі. Проте запис про дороблення до переданого кіота "побічних образів" однозначно вказує на їх розташування в обрамленні центральної частини утвореної в такий спосіб конструкції. Хоч конкретний характер доданих образів не відомий, вони можуть мати зв'язок з укладом згаданого перемишльського образу Богоматері зі сценами Акафіста та з крилами знаних від кінця століття вівтарів.

Ця мало доступна для нас нині львівська традиція взорованих на західній схемі невеликих напрестольних вівтариків активніше виявилася наприкінці століття в жовківському осередку. Оригінальними є два об'єкти зі спадщини І. Рутковича: вівтарик з "Молінням" та архангелами на крилах з Вознесенської церкви Волиці-Деревлянської початку 1680-х років (НМЛ) <sup>67</sup> та невідомого походження крило "Святий Феодосій Печерський" з околиць Жовкви (Львів, Музей сакрального мистецтва Львівської духовної семінарії Святого Духа, депозит) <sup>68</sup>. Зважаючи на пропорції, крило належить до вівтарика напрестольного призначення дещо іншого укладу, ніж згаданий вівтарик роботи І. Рутковича. Послідовно акцентовані горизонталі вказують, що він мав бути розбудований не за вертикальною віссю, а в ширину. Цей здогад підтверджує виконаний уже в наступному столітті вівтарик "Собор Архангела Михаїла" (Воля-Висоцька, церква собору Архангела Михаїла). Наближений до квадрата центральний образ визначив горизонтальний уклад, посилений так само горизонтально зорієнтованим обрамленням медальйона з воскреслим Христом. Використані у скромно розбудованому різьбленому золоченому обрамленні стилізовані рослинні мотиви не мають нічого спільного з орнаментальною іконографією жовківського різьблення попередніх десятиліть і належать до нового варіанта місцевої традиції ХVІІІ ст., вочевидь, попереджуючи загорівське різьблення І. Карповича. Найпізнішим зразком таких мініатюрних напрестольних вівтариків є майже позбавлений

різьблення вітварик 1728 року з “Молінням”, незафіксованого походження, неопублікований (Ланьцут, Музей-замок).

Своєрідним свідченням поширення подібних вітварів може бути також приписана Никодимові Зубрицькому гравюра кінця XVII ст., на якій зображено вітвар без крил (як і на київському рисунку), з центральним “Молінням” та “Розп'яттям із предстоячими” в завершенні (НМЛ)<sup>69</sup>. Проте за нею, очевидно, простежується й інше явище. Описи церков переконують у значному поширенні практики встановлення над намісним рядом передвітарної огорожі лише центрального елемента “Моління-Триморфону”. Так, мабуть, було в жовківській церкві Різдва Богородиці, де до “Моління” 1710 року апостолів додано тільки 1750 року. Немало таких прикладів зафіксовано у візитації володимирської частини Володимирської і Берестейської єпархії кінця XVII ст.<sup>70</sup> Імовірно пам'яткою саме такого призначення може бути незафіксованого походження “Моління з Нерукотворним образом” другої половини XVII ст. (Київ, Міський музей “Духовна скарбниця України”), на що вказує, зокрема, виконане в низькому рельєфі винятково пластичне сріблене обрамлення.

З кінця століття походять окремі вітварі звичного згодом зразка, взоровані – у контексті загального спрямування української мистецької культури XVII ст. – на західноєвропейській іконографічній схемі. Початки їх побутування так само не простежуються, а перші зафіксовані зразки теж є витвором жовківського мистецького осередку. Від вітваря церкви Святої Трійці в Білому Камені на Львівщині – збереглися тільки крила з пророком Іллею та Іоанном Предтечею, одне з яких датоване 20 липня 1689 року (ЛНГМ)<sup>71</sup>. Існують підстави обидва зображення приписати жовківському майстру І. Рутковичу<sup>72</sup>. Уціліли ще одні, не опубліковані дотепер, крила вітваря з архангелами з церкви Воскресіння Христового в Липнику поблизу Жовкви (НМЛ)<sup>73</sup>. Збережений у церкві Апостолів Петра і Павла у Воцятині орнаментальний фрагмент правого крила (ВКМ) доводить, що єдиний зафіксований донині подібний вітвар, виконаний у традиціях різьблення ансамблів малярства І. Рутковича, міг належати церкві Різдва Богородиці Загорівського монастиря. Утім, збережена деталь не гарантує саме такого її родоводу: невелика ширина вцілілої частини може походити і з обрамлення якогось образу, хоча таких зразків досі не зафіксовано. Зважаючи на стилістичні ознаки загорівський фрагмент є, очевидно, пізніший від згаданого крила зі святим Феодосієм Печерським.

Найдавніші, повністю збережені вітварі, походять тільки з 1696 року й через особу виконавця малярства так само пов'язуються із Жовквою, хоча стилістика самого різьблення не вкладається у звичні уявлення про тогочасну жовківську школу й, безперечно, належить майстрові, вихованому на якійсь іншій традиції. Це вітварі Богоматері (1696, НМЛ) та св. Миколая (Хорів, церква Святого Онуфрія) із Загорівського монастиря, які малював Йов Кондзелевич. Особливістю їхнього різьблення є малорозвинений елемент третього виміру, який визначив своєрідну пластику обох ранніх волинських зразків. Зважаючи на протокол візитації 1752 року<sup>74</sup>, у якому згадано різьблення “у виноградні грона”, аналогічним (так само роботи Й. Кондзелевича) був вітвар, що



Вітварик. 1680-і роки. Національний музей у Львові

згорів у пожежі Хрестовоздвиженської церкви в Луцьку 1761 року. Обидва вітари, очевидно, розвивають давнішу місцеву традицію, єдиним автентичним свідченням якої є згаданий перемишльський вітарик Богородиці зі сценами Акафіста. На це вказує застосований тип вітаря з центральним образом – в обох загорівських це були чудотворні ікони, – що вказує сталу традицію західноукраїнського регіону. На близькості реалізованих схем наголошують також мініатюрні мальовані сцени навколо ікон в обох вітарях. Помітно відділяють їх від попередника лише розбудовані різьблені бокові елементи обрамлення та завершення. Зіставлені пам'ятки перемишльського й волинського походження можуть уважатися ланками єдиної традиції в її історичному розвитку, що демонструє єдність мистецького процесу різних регіонів України. З огляду на характер спорідненості вони можуть виводитися від спільного джерела. До цієї лінії органічно вписуються згадані жовківські вітаріки, які також є місцевими варіантами спільної схеми.

Описані мистецькі витвори з різних регіонів західноукраїнських земель переконують, що зазвичай пов'язувані з процесом латинізації в уніатській церкві після Замойського синоду 1720 року вітари насправді не були “уніатським винаходом” й не з'явилися в уніатському середовищі<sup>75</sup>. Вони побутували ще в православному середовищі задовго до кінця XVII ст. і були як вияв нових тенденцій внутрішньої еволюції національної релігійної мистецької культури XVII ст., її чергового “повернення обличчям до Заходу”. Без цього, зрештою, неможливо уявити їх побутування в мистецтві православного Києва та Лівобережжя XVIII ст. Тому їхнє поширення перед кінцем століття і масове утвердження вже в наступному столітті стало насамперед продовженням власного досвіду, хоча й цілком очевидно розвинутого в бік наростання латинізаційних тенденцій, визначених особливостями церковного життя тогочасного українського Правобережжя.

Спеціальної уваги заслуговує практика використання вітарів як кіотів шанованих ікон, оскільки саме таким було найпоширеніше їхнє призначення. Наступним зразком волинського походження є збережене на Львівщині суцільне плоскорізьблене обрамлення мініатюрної ікони Богородиці – вкладу луцького уніатського єпископа Йосифа Виговського (1715–1730), яке так само малював Й. Кондзелевич (Махнівці, церква Святих Кузьми і Дем'яна)<sup>76</sup>. Аналогічне призначення мав виготовлений 1719 року втрачений вітар для Теревовельської чудотворної ікони Богородиці в соборі Святого Юра у Львові<sup>77</sup>.

Проте якщо всі попередні приклади вказують на використання виробленої в латинському світі формули вітаря для потреб православного середовища, то обрамлення львівського чудотворного образу, безперечно, набуло іншого значення. З одного боку, воно ніби підсумувало майже забутий нині тривалий період поширення вітарів у православному середовищі за умов прийняття унії. З другого, як статус головного храму єпархії (а в недалекому майбутньому – усієї Київської унійної митрополії), так і подальший розвиток відповідного явища дають підстави вбачати тут якщо не своєрідний початок, то принаймні заповідь поширення вітарів у церквах уніатської доби у звичній уже для цього періоду ролі. До такого висновку схиляє факт виконання для собору вітарів Покрову Богородиці та святого Василя Великого, які на місцевому ґрунті є першим прикладом комплексу латинського зразка вітарів у церковному середовищі. Тоді ж у трапезній церкві Святоюрського монастиря встановлено вітар св. Андрія<sup>78</sup>. Отже, у 20-х роках XVIII ст. вітари сприймалися як звична норма тими, від кого залежала їхня поява в соборі та монастирі. Комплекс вітарів собору в середині століття остаточно утвердило облаштування південної каплиці новобудованого храму, у якій відбувалося богослужіння перед викінченням споруди. Окрім виготовлених на середину 1720-х років, у каплиці поставили вітари свв. Юрія та Онуфрія<sup>79</sup>. Це був істотний крок, потенційно здатний привести до утвердження в інтер'єрах церков ансамблю вітарів латинського зразка. Однак історичний процес виявився набагато складнішим, і



зарисована тут тенденція не набрала розвитку, не переросла в норму. Урешті, на широкому тлі еволюції мистецького процесу в Україні вівтарі католицького родоvodu в храмах Правобережжя все-таки виявилися лише короткочасним епізодом без глибших наслідків для самої традиції.

Незалежно від картини, нині найдокладніше відображеної джерелами на львівському ґрунті, становлення вівтарів як окремого напрямку українського декоративного різьблення було явищем, так чи інакше притаманним усьому мистецтву українського Правобережжя. Тільки в Києві, а тим більше на Лівобережжі, де вплив європейського Заходу об'єктивно був слабшим, вівтар був поширений менше, хоч приклад узголів'я при мощах святого Макарія в Софійському соборі і пізніші пам'ятки та джерельні свідчення доводять побутування вівтарів у мистецтві також і київського регіону. Про ширший контекст історії вівтарів на Правобережжі свідчать не лише три волинські, але й деякі інші вівтарі провінційних середовищ Волині. Одним із них є прикрашений скромним різьбленням невеликий вівтар Святої Трійці ще кінця XVII ст. в церкві Іоанна Богослова в Острівцях на Рівненщині (РОКМ), який міг слугувати за престольним образом. Отже, вівтарі мусили мати якийсь раніший, сьогодні ще маловивчений на конкретних прикладах етап розвитку, що випереджував найдавніші знані зразки зі спадщини майстрів жовківського осередку кінця XVII ст. Слід також ще раз підкреслити, що конструктивно вівтарі є ніби виокремленими елементами сницарських ансамблів передвівтарної огорожі, тому їх поширення органічно вкладається до загального контексту головного спрямування українського декоративного різьблення.

На важливішу роль вівтарів свідчать також віднайдені ранні джерельні відомості щодо їх побутування у творчості майстрів регіональних осередків XVIII ст. Багато матеріалів зберіг унікальний особистий архів дрогобицького сницаря Лукаша Зайдакевича. У 1734 році він робив за 1000 золотих вівтар для церкви в Угерцях Заплатинських поблизу Самбора. Сума вказує на його чималі розміри. Якщо, зважаючи на збережені контракти, для 30-х років XVIII ст. це було одиноке замовлення, то в наступному десятилітті таких уже надійшло більше. У 1742 році майстер робив два вівтарі для церкви Покрову Богородиці в Новосільцях поблизу Сянока, один із них з образом "Стражденної Божої Матері з Ісусом, який умирає". З опису можна здогадуватися, що це мали бути невеликі бокові вівтарі з декоративним різьбленням, досить добре знані на території Перемишльської єпархії. Через два роки майстер уклав контракти на два вівтарі для церкви Святої Трійці в Дерезичах поблизу Дрогобича та вівтар для місцевого монастиря. Останній з контрактів стосується вівтаря "Христос-виноградар" для церкви Апостолів Петра і Павла в Комарному<sup>80</sup>. Оскільки образ "різано", очевидно, ідеться про різане тло з виноградною лозою, сама ж фігура традиційно мала бути мальованою. Крім того, до вівтарів Л. Зайдакевича слід віднести за престольний вівтар "дрогобицької роботи" (так його називає візитація 1761 року церкви Святого Миколая у Волі Вижній)<sup>81</sup>.

Наведені приклади з творчої біографії дрогобицького майстра засвідчують активне поширення вівтарів від другої чверті XVIII ст., особливо від 40-х років. На тлі дедалі більшої латинізації церковного обряду їх роль неухильно зростала, про що свідчить встановлення самих лише вівтарів у каплиці будованого собору Святого Юра. Як уже зазначалося, цей процес тривав до часу відродження в 70-х роках XVIII ст. історичного багаторядного ансамблю ікон передвівтарної огорожі. На тлі цього процесу заміна іконостасів вівтарями католицького зразка у львівському регіоні поступово припинилася, хоча утверджені церковною практикою XVII ст. вівтарі для окремих ікон залишилися.

Латинізаційні тенденції в церковному житті Правобережжя найактивніше поширювали василіанські монастирі, тому комплекси вівтарів впроваджувалися насамперед до монастирських церков. Важливі відомості до цього процесу зберегли здебіль-

шого монастирські візитації першої половини – середини 50-х років XVIII ст. Так, наприклад, візитація Білилівського монастиря вказує вівтарі свв. Онуфрія, Варвари та Миколая; у Гощі подано “недавно виставлений” вівтар Св. Кастаня (sic!) фундації крем’янецького старости Леонарда Спогорського Ленкевича та невеликий вівтар “святого Іоанна” в притворі; у Межирічі Корецькому “старий” вівтар св. Онуфрія (1756); у Мільчі Малій на Рівненщині – вівтар Преображення; у Тумінському монастирі поблизу Луцька – вівтарі Розп’яття та св. Василя Великого; у Підгірцях – Непорочного зачаття та ще не помальований св. Онуфрія (1751); у Загаєцькому монастирі – чудотворної ікони Богородиці та св. Онуфрія; у Кам’янець-Подільському монастирі були вівтарі Покрову та Успіння Богородиці, Стрітіння та св. Онуфрія; у церкві Любарського монастиря – невеликий вівтар св. Онуфрія. Цитована візитація Луцької монастирської Хрестовоздвиженської церкви 1752 року відзначає вівтарі свв. Онуфрія, Миколая й Варвари, а також Святої Трійці та Непорочного зачаття – з “різьбленими особами”<sup>82</sup>, тобто скульптурами, отже, назагал малопоширеного в церковній практиці західного зразка. У жодному іншому випадку описи вівтарів скульптури не зазначають – це один такий приклад серед цитованих візитацій. Однак використане джерело вказує не лише на поодинокі, ще зовсім недавно встановлені вівтарі, але й стверджує, що вони були новацією, оскільки переважна більшість монастирів, навіть найзначніші (як Почаївський), їх ще не знають зовсім. В останньому, нагадаймо, перед 1755 роком було встановлено “новомодного” “Деїсуса” на стовпах. Зрештою, у цьому зв’язку не можна не згадати, що для соборної церкви Крехівського монастиря ще в 1742–1744 роках виконали один з пізніх традиційних ансамблів жовківського декоративного різьблення, від якого донині збереглися тільки царські врата (Крехів, церква Святої великомучениці Параскеви)<sup>83</sup>. Зіставлення наведених фактів підказує, що в монастирському середовищі вівтарі поширилися саме від 40-х років XVIII ст. Їх систематичне впровадження випадає розглядати як один з виявів реформи василіанської спільноти, здійснюваної згідно з рішенням Дубенської капітули 1743 року. Зрештою, нечисленність відзначених у перелічених прикладах класичних вівтарів костельного зразка зі скульптурою переконує, що особливо на початках запровадження нової “моди” її прихильники виходили найперше від власної попередньої традиції вівтарів без скульптури з декоративним орнаментальним різьбленням. На загальному тлі церковної традиції українського Правобережжя вівтарі стали хоча й достатньо розбудованим, але все-таки радше епізодичним явищем. Чи не найхарактернішою їх прикметою є своєрідне роздвоєння власне традиції, заснованої перш за все на раніших власних зразках, проте за умов латинізації окремих сторін церковного життя в поодиноких осередках водночас скерованої й до сучасних костельних взірців.

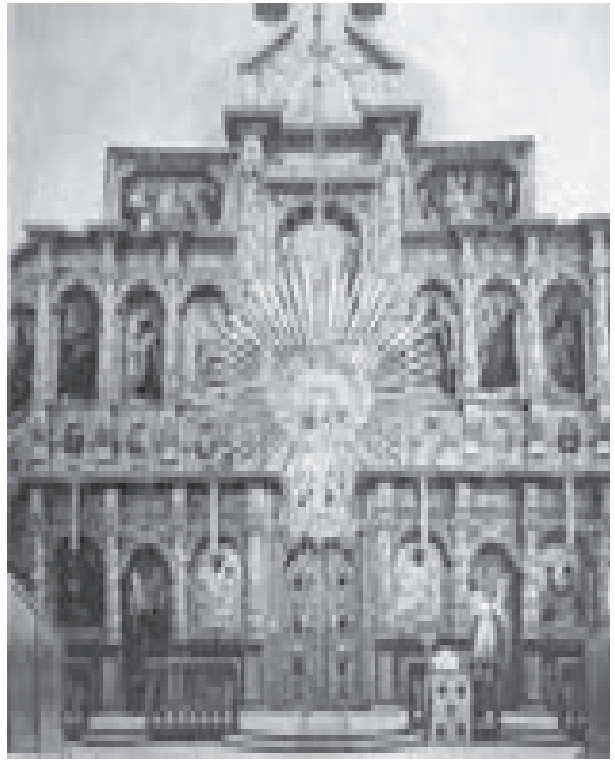
Розвиток значно менш відомого в його конкретних виявах декоративного різьблення Києва та Лівобережжя назагал проходив у тому ж напрямі, що й на Правобережжі. Наведений жовківський приклад доводить, що між обома відгалуженнями єдиної традиції нерідко існували досить тісні зв’язки. Утім, на теренах “України козацької” його еволюція мала істотні відмінності, визначені особливостями місцевого процесу в обширному історичному регіоні як у найважливіших центрах його культурного життя, так і на місцях.

Початки цієї традиції відомі нині вже насамперед за скупими свідченнями Павла Алеппського та згаданим рисунком А. ван Вестерфелда. Проте найважливіші повідомлення до її побутування на місцевому ґрунті зберегли московські джерела, які відзначили приїзд до Москви з Києва кількох старців-різьбарів. Це передусім відправлений за царським указом печерський старець Антоній Рщевський, який помер у 1653 році. Його наступниками стали старець Северіан Зінов’єв з помічником Прокопієм Остаповим<sup>84</sup>. Це унікальне свідчення доводить, що в київському середовищі, де віддавна функціонували монастирські малярські майстерні, з утвердженням декоративного

різьблення як окремого напрямку нової мистецької культури XVII ст. з'явилися монастирські різьбарі. Водночас мусили працювати й світські майстри. На них вказує згадка 1657 року про сницарів в об'єднаному київському цеху бондарів<sup>85</sup>. Відповідно до загальної тенденції тогочасного мистецького процесу в Україні, джерела професійної практики різьблення Києва та Лівобережжя слід вбачати насамперед на західноукраїнських землях і в тих тенденціях, які раніше зарисувалися в західноукраїнському регіоні. У цьому переконує як орнаментальна іконографія найдавніших збережених зразків, так і наведені поодинокі свідчення про експансію західноукраїнських майстрів європейської культурно-історичної орієнтації “на Україну”.

Найдавнішим зафіксованим оригінальним зразком декоративного різьблення Києва та Лівобережжя виявився втрачений комплекс ікон Успенської соборної церкви чернігівського Єлецького монастиря, створений, очевидно, між 1669–1676 роками. Чіткою структурою горизонтальних рядів він нагадує оригінал лаврської моделі, горизонталі підкреслює також об'єднання пророків у двох іконах такого формату. Водночас саме різьблення зовсім інше й стилістично значно пізніше. Воно відзначене пластичними соковитими формами, крім того, об'ємні колони чітко винесені перед площину стіни, а в апостольському ряді ще й встановлені на різьблених консолях, чим попереджують одну з важливих особливостей чернігівської школи кінця XVII – перших десятиліть XVIII ст. Цикл великих празників має розвинуті різьблені обрамлення, які частково заповнюють площини між консолями, нагадуючи відзначене вирішення ряду пророків розглянутої лаврської моделі. Найважливішою прикметою цього першого відомого нині зразка різьблення чернігівської школи є підкреслено “барокова” масивна конструкція, розвинуте пластичне начало, акцентування в різьбленні третього виміру, які попереджують найважливіші тенденції місцевої школи не лише найближчих десятиліть, але ще й першої половини наступного століття.

Це доводить насамперед зіставлення зі зраними нині вже тільки за фотографіями двома ансамблями кінця століття – Микільської (військової) церкви фундації гетьмана Івана Мазепи та Георгіївської церкви Видубицького монастиря, спорудженої коштом чернігівського полковника Михайла Миклашевського. Обидва комплекси мали складну підкреслено перспективну розбудовану конструкцію, наголошену винесеними на консолях перед площину стовпами, а обрамлення ікон молитовного ряду мали монументальні розміри, продиктовані величними інтер'єрами розвинутих за вертикальною віссю храмів. На відміну від послідовно витриманої лінійної структури успенського комплексу, вони відтворювали пізнішу за походженням, характерну для самого кінця століття, композицію з хвилястими лініями, тобто відображали розроблену в цей час нову версію конструкції ансамблю, відому й за пам'ятками західно-



**Іконостас Успенської церкви Єлецького монастиря в Чернігові. 1669–1676**

українського походження. У них різьблення однозначно поступається перед чітко організованою архітектурною конструкцією, відіграючи в ансамблі скромнішу роль. Щодо цього зазначені комплекси певним чином ніби стоять осторонь від головної лінії еволюції. Природно, що вони теж відображають окремі загальні закономірності відповідного напрямку мистецької культури Києва та Лівобережжя. Зокрема, у завершенні микільського ансамблю також використано відзначене килимове заповнення площин орнаментом, а притаманний цим комплексам відхід від підкресленої пишності форм барокового складу, вочевидь, попереджує засади різьблення Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври 1720-х років.

Оригінальним зразком царських врат чернігівського кола з кінця XVII ст. є права ступка з церкви у Вороньках (НХМ), відзначена як своєрідною м'якою пластикою форм, так і густим килимовим вивовненням площини.

Від другої половини XVII ст. за скупими писемними джерелами та фотографіями поодиноких пам'яток простежується розвиток декоративного різьблення в інших районах Лівобережжя. 1685 роком датований контракт зі Степаном Мутяницею на втрачений ще у XVIII ст. ансамбль Спасо-Преображенського собору Лубенського Мгарського монастиря<sup>86</sup>. Із майстрів Лівобережжя можна згадати Василя Андрійовича, якого гетьман І. Мазепа умовив на різьблення для надвратної Михайлівської церкви того-таки Лубенського Мгарського монастиря<sup>87</sup>. Обидва унікальні джерельні свідчення підказують, що на Лівобережжі на той час уже функціонувало своє середовище майстрів, а отже, і своя версія відповідного напрямку мистецької культури. Нині її репрезентують тільки кілька оригінальних ікон та фотографії поодиноких втрачених ансамблів різьблення.

Відповідний етап еволюції на Слобожанщині репрезентує іконостас Сумського монастиря з розбудованою верхньою частиною, зокрема, додатковими іконами Йоакима та Анни при "Архієреєві" та різьблення Преображенської соборної церкви в Ізюмі на Харківщині. Іконографія XVII ст. присутня також у пізнішому іконостасі Покровської церкви в Зінькові на Полтавщині, певні її елементи в пізньому трактуванні зберегло й різьблення Спаської соборної церкви в Путивлі.

Чи не найяскравішою пам'яткою Слобожанщини був втрачений ансамбль Михайлівської церкви в с. Бездрик. Пропорції самого храму в поєднанні з актуальними тенденціями еволюції таких ансамблів визначили виразне акцентування в композиції вертикалей, згідно з якими верхні яруси мають живописний ступінчастий уклад. Проте третій вимір акцентовано значно менше, зокрема, різьблені консолі застосовано лише в обрамленні "Моління". Щодо цього майстри йшли не за згаданими чернігівськими зразками, а найімовірніше, орієнтувалися на ранішу традицію. Розбудоване завершення включає лише шість пророків, проте має додаткові постаті: св. Марії Магдалини й сотника Корнилія та двох ангелів з ліліями. До особливостей конструкції належали також знані тільки в мистецтві Слобожанщини цілофігурні постаті свв. Йоакима та Анни над намісними іконами обабіч Нерукотворного образу. Близьким за укладом був також комплекс 1680–1685 років у церкві пустині Святого Іоанна Предтечі в Михайлівці поблизу Лебедина на Сумщині, три ікони з якого збереглися досі (НХМ).

Загальне піднесення, яке переживала мистецька культура "козацької" України на зламі XVII–XVIII ст., зробило зовсім непомітним часовий перехід, тим більше, що традиції останніх десятиліть XVII ст. певний час розвивалися надалі й зберігали своє значення. На жаль, перша половина XVIII ст. в Києві та на Лівобережжі задокументована дуже мало. Поодинокі встановлені факти, утім, послідовно відображають визначальні тенденції мистецького процесу. Варто нагадати, що іконостаси Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври та київської Михайлівської Золотоверхої соборної церкви виконав чернігівський майстер Григорій Петрович<sup>88</sup>. Іншою зафіксованою постаттю поміж митців Лівобережжя є Тимофій Богданович, якого запросили на аналогічну роботу для Святодухівської церкви Каташинського монастиря<sup>89</sup>.

Через брак писемних джерел залишається відкритим питання про мистецькі осередки. Їх, безперечно, доводиться вбачати насамперед в найбільших культурних центрах, з яких документальне підтвердження має лише Чернігів. Задокументовані факти творчої біографії деяких чернігівських майстрів та нечисленні вцілілі чи бодай зафіксовані у фотографіях пам'ятки дають підстави для висновку, що наприкінці XVII та в перших десятиліттях XVIII ст. в місті склався і функціонував розбудований осередок українського декоративного різьблення, який відіграв істотну роль у розвитку відповідного напрямку мистецької культури. Найкрасномовнішим доказом його ролі в історичному регіоні Києва та Лівобережжя є систематична діяльність представників цього середовища в Києві, де вони на рубежі століть зуміли перейняти найважливіші роботи. Їхні інтереси поширювалися також на Лівобережжя, однак цей аспект мало задокументований. Хоча, на відміну від Правобережжя, професійну мережу Лівобережжя реконструювати не вдається, не випадає сумніватися, що її розвиток відбувався за загальними закономірностями еволюції національної мистецької традиції і поодинокі майстри, як і на західноукраїнських землях, працювали також і в менших містах. У цьому, зокрема, переконує зайнятий на роботах “у різних панів” (1749) сницар Антон Баранецький з Ясногородки на Київщині<sup>90</sup>.

Найважливішою київською пам'яткою різьблення першої половини XVIII ст. є намісний ряд Софійського собору – підкреслено просторової, багатовимірної конструкції, у якій колони на цоколях винесені далеко наперед і утворюють не пов'язане безпосередньо з тлом обрамлення. Така композиція розвиває засади згаданих київських ансамблів чернігівського родоводу кінця XVII ст., водночас надаючи їм нового,

**Намісний ряд іконостаса Софійського собору в Києві. 1720-і роки**



відмінного спрямування. Софійська конструкція зробила дальший крок у подоланні притаманної попередньому періоду чіткої лінійної структури, намічений від самого кінця XVII ст. Іконографія різьблення відходить від актуальних західних зразків (мотив стрічки), проте дає їй цілковите переосмислення в контексті власної традиції, демонструючи схильність до щільного виповнення площини та ширшого використання квіткових мотивів. Цей напрям не менш послідовно відтворював також втрачений ансамбль Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври.

Інша лінія знайшла вираження в різьбленні лаврської Троїцької надбрамної церкви. Інтер'єр давнього невеликого храму унеможлилював застосування підкреслено просторових підходів, тому, поза ламаною лінією завершення, там загалом збережено чітку лінійну структуру, мало розвинуто просторові засади, ажурне різьблення послідовно підпорядковано і вписано в рамки конструкції. Основою різьблення є стилізована гілка аканта, завдяки чому воно має вигляд незрівнянно скромніший у зіставленні, наприклад, із софійським намісним рядом; роль аканта виразно обмежена, натомість акцентовано профільоване обрамлення. Троїцький комплекс, безперечно, репрезентує окремих стильовий напрям, ширшу тенденцію київського середовища. Очевидно, за нею стоять певні особливості київського різьблення першої третини століття: аналогічні підходи та мотиви є в чималій групі пам'яток різного походження. До такого висновку схиляє втрачене різьблення церков в Очеретні, Пекарях на Київщині, Полонному на Житомирщині, Мотронинського монастиря на Черкащині, намісний та цокольний ряди з церкви в Липовці (Краків, Національний музей)<sup>91</sup>. Мотиви аканта того самого походження опрацьовано й у пізнішій, вирішеній уже в зовсім іншому ключі, передвітарній огорожі церкви у Свіржі на Сумщині.

Поширення стилізованого аканта вказує на активне звернення до певних напрацювань європейської традиції у Києві та на територіях, які перебували в його мистецькій орбіті, що становить одну з особливостей еволюції відповідного мистецького середовища. Цей мотив з практики початку XVIII ст. надовго закріпився на місцевому ґрунті, ставши однією з прикмет різьблення. Такий висновок підтверджують пізніші пам'ятки зі стилізованим акантом аж до передвітарної огорожі Вознесенської церкви у Березні на Чернігівщині уже з початку 60-х років, де він за київською традицією ще попереднього століття густо заповнює тло між іконами. Показово при цьому, що акант майже відсутній у зразках декоративного різьблення Правобережжя. Таке зіставлення доводить, що сам мотив потрапив у поле зору майстрів киево-чернігівського середовища за якихось конкретних обставин. Його тривалу кар'єру визначила відсутність подальших контактів професійного середовища з можливими носіями новішого репертуару декоративної орнаментики європейського походження. Такий висновок співвідноситься із ширшим контекстом розвитку української мистецької культури відповідного часу та історичної ситуації в Україні загалом. Він підказує, що в скульптурі так само спрацював знаний у мистецтві Києва та Лівобережжя передусім з історії гравюри контакт із західним світом, насильно перерваний із посиленням московської присутності на теренах "України козацької" після невдалої спроби гетьмана Івана Мазепи вийти з-під московського панування.

Відзначене поодинокими зафіксованими ансамблями другої половини XVII ст. наростання ролі різьблення наочно демонструє спадщина Лівобережжя першої половини XVIII ст. Тут центральне місце належить єдиному вцілілому досі комплексові ікон – грандіозній за розмірами передвітарній огорожі фундації гетьмана Данила Апостола в Спасо-Преображенській церкві Великих Сорочинців на Полтавщині<sup>92</sup>. Зберігаючи принципи горизонтальної лінійної структури, збагаченої підняттям центральної частини над високою аркою царських врат, колони та багаті рами ікон не лише потрактовані ажурно, але й відзначені використанням нетрадиційних іконографічних мотивів. Популярний на той час акант доповнено виноградом і квітами. Виконані в техніці ажурного різьблення колонки та рами слугують легким, витонченим, винятково

делікатним прикриттям конструкції. Тут яскраво виявилися національні особливості розуміння орнаментики, найпоширеніше розвинуті саме на ґрунті Лівобережжя, де соковиті орнаментальні форми отримали найповніше вираження і найглибше втілення. Сорочинський іконостас є яскравим свідченням того, як різьблення входить у певне суперництво з малярством, частково заповнюючи його традиційні місця, що стало однією з прикмет мистецької культури Лівобережжя XVIII ст.

Сорочинський комплекс – одна з абсолютних вершин цього напрямку української мистецької культури. Сама течія, безперечно, мала ширше коло конкретних виявів, проте вони здебільшого загинули безслідно. Поміж небагатьох збережених витворів значно скромнішого характеру можна вказати ще закорінене в традиції попереднього століття різьблення Покровської церкви в Зінькові на Полтавщині.

Подальший розвиток особливостей цього напрямку вже за умов другої половини століття демонструє іконостас Вознесенської церкви в Березні на Чернігівщині, перетворений на суцільний “килим” квітів та орнаментів. У ньому виявилася одна з прикметних тенденцій декоративного різьблення того періоду – намагання подолати запозичену від Європи ордерну схему. Її замінює конструкція, заснована на тих самих засадах, але значно менш регульована, вільніша за способом поєднання поодиноких частин, що відповідало традиційному українському сприйняттю орнаментального оздоблення. Виразно відкликаючись до запозиченої схеми, різьблення прикриває конструктивний каркас суцільним декоративним плетивом з рослинних мотивів. Попри присутність виноградних грон, на перший план висувається суцільний квітковий клім. Показовим є вирішення арки над царськими вратами: тло невеликого Нерукотворного образу утворює чимале ажурне панно з вибагливим переплетенням гілок з квітами та виноградними гронами.

Послідовне розпрацювання такого підходу привело до повної відмови від конструктивних елементів ордерної схеми в згаданому ансамблі церкви у Свіржі. Там декоративне різьблення потрактоване як суцільна площина з мало зазначеним третім виміром, де вставлено окремі мальовані ікони. Ця нова версія ансамблю вказує на докорінне переосмислення привнесеної ще на початках самої традиції західної конструктивної системи, яскраво засвідчуючи її оригінальне сприйняття та самобутнє опрацювання на українському ґрунті. Проте водночас такий підхід відповідає і новітнім на той час тенденціям еволюції схеми передвітарної огорожі, привнесеним зі столичної петербурзької моди, позначеним перетворенням конструкції на суцільну стіну із вмонтованими в неї поодинокими малярськими композиціями в рамах.

Новий напрям у мистецькій культурі Києва та Лівобережжя започатковано від 50-х років з поширенням нових зовнішніх впливів і, зокрема, рокайлевої орнаментальної іконографії. На київському ґрунті її вперше продемонструвала спрваджена з Петербурга огорожа Андріївської церкви. Цей напрям на Лівобережжі активно розвивав уродженець Осташкова поблизу Твері Сисой Шалматов, який створив



**Різьблене обрамлення намісної ікони Богородиці Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Полтавської обл. Близько 1732 року**



**Іконостас Вознесенської церкви в м. Березні Чернігівської обл. (фрагмент). Близько 1762 року**

квіт. Тому діяльність С. Шалматова стала одним з факторів посилення зовнішнього впливу, яке до кінця століття призвело до занепаду національної традиції на відповідних теренах. Новий напрям, пропонуючи фактичне відмежування від утвердженого в мистецькій практиці від другої половини XVII ст. надзвичайного багатства форм і засобів декоративного різьблення, означав відмову від одного з найприкметніших самобутніх осягнень національного культурного доробку. Тому він став знаковим виявом глибших процесів не тільки в мистецькій культурі епохи. Очевидно, на середину століття, зі змінами серед місцевих еліт, професійне середовище майстрів Лівобережжя переживало занепад, що витворило своєрідну нішу для діяльності С. Шалматова. Лише березненський комплекс доводить продовження активності на місцевому ґрунті осередків чернігівського історичного родоvodu. Проте успіх ошашківського вихідця вказує, що сфера їхньої активності звузилися до власного історичного регіону. Аналіз практики середини – другої половини століття переконує, що за нових історичних умов вони повністю втратили замовлення в Києві та на значній частині Лівобережжя, де наприкінці XVII – на початку наступного століття постали найважливіші ансамблі цієї школи.

Про очевидний занепад традиції в її найприкметніших виявах свідчить і те, що в другій половині XVIII ст. як продовження загальних історичних тенденцій з'являлися передвітварні огорожі, у яких різьблення мало місце здебільшого в обрамленнях поодиноких ікон. Зразком може бути насамперед комплекс ікон Успенської соборної

серію комплексів для Лівобережжя, як, наприклад, Лубенського Мгарського монастиря, Соборної церкви в Полтаві, Покровської церкви в Ромнах, а також скульптуру для уніатської церкви Святої Трійці в Чоповичах на Житомирщині (1774, Житомирський краєзнавчий музей; НХМ України)<sup>93</sup>. Орієнтуючись на тогочасні європеїзовані російські зразки, він запровадив новий тип конструкції з гладким мальованим каркасом та різьбленим обрамленням поодиноких ікон. Характерною особливістю почерку митця стало використання скульптурних Розп'ять у завершенні та нечисленних круглих фігур, так само посталих у руслі провінційного наслідування європейських взірців. Винятково широка практика С. Шалматова на Лівобережжі вказує на сприйняття його професійних пропозицій серед численних замовників – він зумів потрапити в русло актуальних тенденцій та смаків. Однак не можна не відзначити, що насадження цього напрямку, взорованого на російських європеїзованих зразках, відсувало на дальший план історично складену національну систему декоративного різьблення Лівобережжя, де в другій половині XVII – першій половині XVIII ст. воно пережило найбільший в історії українського мистецтва роз-



церкви в Межирічі на Сумщині. Ще виразніше цю тенденцію відображає завершений уже в самому кінці століття побудований у неокласичних формах ансамбль Спаського собору в Чернігові, у якому цілковито домінує масивна конструкція класицистичного укладу, увінчана розбудованим фронтоном.

Різьблення малих форм виступало передусім в обрамленні деяких ікон, скажімо, вітваря св. Стефана (НКШКЗ), однак такі роботи в мистецтві Києва та Лівобережжя, як уже зазначалося, не набули значного поширення. Як і на Правобережжі, вони, очевидно, стали відгалуженням різьблених комплексів ікон передвітварної огорожі й так само не були рідкістю, хоч нині відомі вже тільки в поодиноких зразках. Мабуть, найранішим прикладом крила вітваря Богоматері першої половини XVIII ст. (незафіксованого походження) зі скромним різьбленням в обрамленні зображень свв. Антонія та Феодосія Печерських (НМЛ). Іконографія самого різьблення істотно відрізняється від того, що пропонували майстри, зайняті при найважливіших ансамблях епохи. Згадані крила належать до зовсім іншого напрямку традиції. Вони є свідченням того, що, як і на західноукраїнських землях, поряд з діяльністю професійних митців у провінційному середовищі існувала течія, значно менш залежна від зорієнтованого на європейські іконографічні зразки високого мистецтва. Її стосунок до панівної норми був віддаленішим. Водночас цей майже невідомий нині напрям наближався до народної традиції декоративного різьблення, примикаючи до широкого пласта народної образотворчої культури й відображаючи насамперед його внутрішні особливості. Паралельно з ним існували високопрофесійні зразки, які відображали провідні тенденції різьблення свого часу. Прикладом може бути ікона св. Варвари із церкви с. Житнє поблизу Ромен на Полтавщині (НХМ) <sup>94</sup>.

У мистецькій практиці XVIII ст. значного поширення набуло різьблення церковних виробів скромнішого призначення – аналоїв, свічників, патериць, напрестольних кіотів. Поза нечисленними ранішими зразками збережені їх приклади здебільшого відзначені рокайлевою орнаментикою і несуть виразні ознаки другої половини XVIII ст.

Скупі документальні згадки про майстрів та нечисленні вцілілі пам'ятки вказують на існування на Лівобережжі розбудованої системи осередків декоративного різьблення, відомої вже нині лише за поодинокими фактами своєї історії. Можна здогадуватися, що найбільшими серед них були передусім Київ та Чернігів, причому знані київські ансамблі декоративного різьблення кінця XVII та перших десятиліть XVIII ст. свідчать про очевидну творчу перевагу чернігівського професійного середовища над київським. Показово, що, попри істотні зміни впродовж півтора столітнього періоду, українська скульптура зберегла традиційний характер і виступала здебільшого як декоративне різьблення, а спроби запровадити фігури

**С. Шалматов. Іконостас Мгарського монастиря. Сумщина. 1762–1765**



були пов'язані з діяльністю майстрів, які спиралися на зовнішні – європейські або ж європеїзовані російські взірці.

Єдиним напрямом, у рамках якого національна традиція домінувала неподільно, було мініатюрне різьблення, зорієнтоване перш за все на виготовлення ручних хрестів. На їх лицевому боці було Розп'яття, іконографія другого боку включала ширше коло сюжетів з перевагою зображень Богородиці. Найчастіше хрести прикрашалися циклом виконаних у техніці мініатюрного різьблення новозавітних сюжетів. Збереглася група датованих і авторських хрестів, деякі з них виконували ченці<sup>95</sup>. Одним з активних осередків українського декоративного різьблення був Київ. Як можна здогадуватися, у ньому могли бути зайняті майстри, які водночас виготовляли дошки для гравюру. Документальних матеріалів про таких майстрів досі не віднайдено. Лише серед видатків львівського собору Святого Юра за 1727 рік віднайдено запис про виплату “крісторізови” п'ятдесяти золотих за різьблений кипарисовий хрест<sup>96</sup>.

Безслідно втраченою сторінкою декоративного різьблення є його світські напрями, відомі тільки за документальними записами. Значною мірою вони були пов'язані з будівництвом, зокрема, з поширеним тоді дерев'яним. Серед нечисленних зафіксованих прикладів можна навести згадку про “сходи з ганком, роблені сницарською роботою”, до другого поверху палацового корпусу Стрийського замку, зазначені в його цитованому інвентарі 1696 року<sup>97</sup>. Як уже зазначалося, документально засвідчено роботи жовківських сницарів Юрія Михаловича (1679, 1689, 1695) та Семена Путятицького (1702) для Жовківського й Кукізівського замків. Певне уявлення про оздоблення останнього дає інвентар 1744 року. Вхідні двері прикрашали “фруктури”, тобто поширені в іконографії тогочасного різьблення в'язанки плодів, між якими Мелюзини тримали щит (герб короля Яна III) та корону. В інтер'єрах згадуються різьблені капітелі та сницарська балюстрада в альковах і різьблення з мотивом щита як особистого герба короля<sup>98</sup>. Опис парадної зали львівської резиденції Радзівіллів 1755 року відзначає на стінах десять дерев'яних “орлових” світильників, тобто з радзівілівськими гербовими орлами. Оскільки попередній опис 1747 року відзначає при стінах “*essów w orłach białych sześć*”, такі світильники з емблематикою Радзівіллів, безперечно, належали до сталого репертуару оздоблення резиденції. У центрі зали висіли три дерев'яні посріблені світильники<sup>99</sup>. Аналогічні дерев'яні мальовані білою фарбою ліхтарі на стінах згадуються в описі 1773 року і в резиденції Радзівіллів у Цумані поблизу Луцька<sup>100</sup>.

Із поширених напрямів декоративного різьблення слід також згадати виготовлення меблів, з яких краще відомі зразки церковного призначення й набагато менше – світські, відзначені особливим багатством декоративних форм, насамперед у XVIII ст.

Поряд з декоративним різьбленням у дереві від останніх десятиліть XVII ст. набирало поширення ліплення з гіпсу. Нині ранні його приклади знані лише з писемних джерел завдяки відомостям з архівів підльвівських резиденцій короля Яна III Собеського.

Своєрідною сторінкою історії українського мистецтва розгляданого часу стало скульптурне оздоблення мурованих будівель Києва та Лівобережжя. Ранні взірці були суто орнаментальними (кам'яниця Лизогуба в Чернігові, фасади Покровського собору в Харкові). Далі воно вийшло поза геометричні мотиви, виступаючи також в інтер'єрах. Серед найраніших прикладів – дзвіниця київського Софійського собору, орнаментика нижнього ярусу якої є продовженням попереднього часу, проте у верхніх ярусах послідовно виявилось прикметне українське намагання уникнути вільних площин. Нерідко ліплення оздоблює верхні зони будівель (Кирилівська церква, брама Рафаїла Заборовського). Приклади з інтер'єрів дають соборна церква Лубенського Мгарського монастиря, Михайлівська церква в Переяславі, Успенська соборна церква Києво-Печерської лаври та її Троїцька надбрамна церква, Покровська

соборна церква в Охтирці. Зрідка фасади споруд прикрашають керамічні рельєфи. Серед них виступають герби, як наприклад, гетьмана І. Мазепи на фасаді колегіуму в Чернігові, чи сюжетні рельєфи, як на апсидах Михайлівської церкви у Вороніжі на Сумщині та воротах Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському.

Винятково для київського середовища характерна також скульптура в техніці металопластики, яку репрезентують передусім цілофігурні рельєфи архангела Михайла (бл. 1697 й XVIII ст.) та Феміди (усі – НІМУ) з фасаду київської ратуші. Крім скульптур, ратушу оздоблювали також унікальні рельєфи у формі вертикальних овалів роботи відомого київського золотаря Івана Равича, з яких збереглося лише зображення Петра I (НІМУ).

Українська скульптура другої половини XVII – першої половини XVIII ст. закономірно розвивалася в контактах із західноєвропейською мистецькою традицією, перш за все в її варіанті, поширеному на західноукраїнських землях, де працювало немало майстрів, прибулих із країн німецького культурного кола. Через особливості еволюції мистецького процесу в Україні західноєвропейські впливи зазначалися здебільшого в іконографічному репертуарі орнаментальних форм та конструкцій ансамблів, оскільки фігурна скульптура надалі залишалася поза сферою зацікавлень національної культури. Її впровадження в поодиноких церквах українського Правобережжя, найперше в середовищі латинізованих василіанських монастирів, у середині – другій половині XVIII ст. не переросло в норму і на тлі національної традиції не вийшло поза межі відособлених епізодів.

У мистецтві західноєвропейської орієнтації на Правобережжі декоративне різьблення, на відміну від національної традиції, навпаки, посідало скромніше місце, а домінувала кругла скульптура. Зорієнтована на європейський досвід у його центральноєвропейській версії, вона відображала найважливіші закономірності мистецького процесу в Центральній-Східній Європі, перенесені на місцевий ґрунт приїжджими майстрами, осілими від 1720-х років насамперед у львівському середовищі, іноді – розташованих у його ближчих та дальших околицях менших осередках, найперше при дворах магнатерії. Провідним центром скульптури надалі залишався Львів, хоча в середині XVIII ст. виразно вимальовується важлива роль майстрів на службі в магнатів, дещо краще сприйнята досі за діяльністю митців канівського старости Миколая Потоцького та віднесених до них скульптурних ансамблів. Новіші дослідження переконують, що насправді це було набагато ширше явище, сприйняте, та й то достатньо поверхово, лише в одному конкретному найвизначнішому факті, безпідставно звуженому до особи таємничого Й.-Г. Пінзеля.

Початки львівської скульптури європейського культурного кола другої половини XVII ст. визначили митці, виховані ще перед серединою століття. Центральною постаттю їхнього покоління нині видається Олександр Прохенкович, творча біографія якого розпочалася в 40-х роках. Він – єдиний з тогочасних львівських митців, відомий не лише за документами, але й за достовірними творами, які, правда, належать лише до прикінцевої смуги його життєвого шляху. У складний період середини століття він навіть брався за столярські роботи. Наприклад, 1653 року зробив “варстат” цирульника Яна Єльонка<sup>101</sup>. У 1669 році майстер працював над вітарем для монастиря бернардинів у Збаражі й не виставив його на умовлений термін, виправдовуючись, що “через небезпеки, які від коронного неприятеля на нас надходили, таку роботу трудно було в тому часі відправити”<sup>102</sup>. З робіт майстра збереглися виконані за контрактом 1670 року<sup>103</sup> фігура і два ангели надгробка львівського архієпископа Яна Тарновського (Львів, кафедральний костел) та унікальне для Львова свідчення зовсім несподіваного аспекту творчості – підписане “Розп’яття” 1677 року в костелі в Ломжі<sup>104</sup> на північний схід від Варшави, перенесене з костелу в Кодні – водночас також останній встановлений слід життєвої активності О. Прохенковича. В архіві збереглися згадки про його челядників без зазначення їхніх імен (1655, 1657), під



Герб гетьмана Івана Мазепи. Колегіум у Чернігові

1662 роком вказано учня Олександра Гозвальта <sup>105</sup>.

Львівські сучасники та наступники О. Прохенковича так само згадані лише уривчастими документальними матеріалами, їхній доробок досі не ідентифіковано. З них насамперед варто назвати відомих нам інших (які працювали до 70-х рр.) майстрів, що почали працювати ще перед серединою століття: П. Руту, С. Осовича та угорця С. Піяменса. У заповіті останнього 1667 року йдеться, зокрема, про частково зроблений надгробок для Сапег та якийсь неназване замовлення Сенявських <sup>106</sup>. Перед серединою століття розпочав діяльність і молодший від них Якуб Гжибовський, який одружився 1648 року й наступного року хрестив доньку <sup>107</sup>. У 1654 році скульптор жив у Свіржі поблизу Львова, де, очевидно, на той час працював; у 1663 році був зайнятий у Галичі й надалі мав виконати скульптуру вітваря та оздоблення органа кафедрального костелу у Львові, а 1667 року входив до комісії експертів, яка оцінювала роботу архітектора Яна

Годного в каплиці монастиря домініканців у Львові <sup>108</sup>. На останню третину століття припадає діяльність Яна Луговського, що працював над скульптурним оздобленням органа (1668) та вітварем для кафедрального костелу (1671) <sup>109</sup>, а в 1672 році – над вітварем для монастиря францисканців у Замості <sup>110</sup>. Майстер працював до кінця століття: востаннє він опосередковано згадується 1702 року <sup>111</sup>. До найцікавіших тогочасних митців належить зафіксований 1682 роком штукатор і скульптор Миколай Кейзер, знаний також на ґрунті Жовкви до 1688 року, а 1698 році – як “господар” львівського палацу белзького воєводи Адама Миколая Сенявського; востаннє відзначений під 1701 роком <sup>112</sup>.

Варто згадати також працю сина О. Прохенковича Войцеха <sup>113</sup> над оздобленням органа костелу в Кодні над Бугом <sup>114</sup>. Він знаний у Львові до 1703 року, коли, зокрема, судився зі столяром Степаном Кадилевичем <sup>115</sup>.

Попри брак відомостей про львівських майстрів другої половини XVII ст., осередок надалі відігравав роль провідного центру скульптури, до сфери інтересів якого входив чималий історичний регіон, окремі пункти його географії окреслили поодинокі факти діяльності названих митців. Водночас наприкінці століття в місті нотуються прибулі різьбарі, як, наприклад, Ян Вагельович з Бережан, який у 1688 році робив пам’ятний напис на мармуровій таблиці для шпиталю боніфратрів і тоді ж уклав з вірменином Богдановичем контракт на вітвар, проте не виконав угоди. У 1687 році з Варшави для виконання катафалка Марії Анни Яблоновської, дружини коронного гетьмана, у костелі єзуїтів, прибув зайнятий при королівській резиденції у Вілянові штукатор Антоніо Перуті. Як алюзію до гербового знака Казановських, катафалк було зроблено у вигляді фортеці з трьома вежами, яку захопили скелети, покликані символізувати триумф смерті над лицарем, що лежить зі зламаним мечем і змушений віддати фортецю. Крім того, до ансамблю входили чотирнадцять різної величини скульптур чеснот та ще дев’ять неназваних постатей <sup>117</sup>.

З Варшави <sup>118</sup> не пізніше 1679 року прибув також Міхал Щупакович <sup>119</sup>. У 1692 році він судився зі столяром Казимиром Корнелем за оплату якоїсь спільної роботи <sup>120</sup>. Майстер постійно жив у Львові, де від 1692 року впродовж наступного десятиліття регулярно фігурує в метричних книгах кафедрального костелу <sup>121</sup>. У 1693 році він різьбив попід з двома малими скульптурами до бібліотеки Жовківського замку <sup>122</sup>. Не пізніше 1712 року М. Щупакович за контрактом зробив десять фігур для скульптора Франциска Грушевського <sup>123</sup>. Хоча М. Щупакович осів у Львові, його спроваджено для робіт у резиденціях короля Яна III Собеського в околицях Львова. У Яворові він виконав скульптурний ансамбль паркового гроту з фігурами короля, королеви, Нептуна, королівськими гербами з двома носіями, двома постатями зі щитами <sup>124</sup>, опис яких дає унікальний для свого часу приклад паркової скульптури.

Імена ряду тогочасних митців згадуються в поодиноких джерелах лише побіжно. Одружений 1663 року Олександр може бути ідентичний з Олександром Волошиновичем, якому 1687 року столярі закидали, що, не будучи навіть визволеним, робить роботу сницарям <sup>125</sup>. У 1671 році хрестив доньку Ян Вількельович <sup>126</sup>, у 1672 та 1674 роках – Станіслав <sup>127</sup>, а 1674 року – Анджей Кучинський <sup>128</sup>. Скульптор Георгій 1675 року був хрещеним батьком, і, можливо, ідентичний з Георгієм Зелінським, який ще в середині 1650-х років судився зі столярами <sup>129</sup>. Мартин 1681 року робив жезл для братства Святих дарів при кафедральному костелі <sup>130</sup>. Під 1684 роком фігурує Симон Самборський <sup>131</sup>, очевидно, ідентичний із самбірським Симоном Лелею. У 1688 році хрестив доньку Казимир Корнель <sup>132</sup>, уже згаданий як столяр під 1692 роком. У 1700 році складено перелік речей померлого Яна Пісторіуса <sup>133</sup>. Цей огляд показує, що, попри малосприятливі зовнішні умови, спричинені військовою розрухою середини століття та турецькими війнами останньої його третини, Львів зберіг кадри майстрів і залишався найважливішим осередком скульптури для всього українського Правобережжя. Поодинокі його майстри, використовуючи історичні напрями контактів та, очевидно, якісь особисті зв'язки, працювали також на суміжних польських територіях.

Як окреме своєрідне явище, варто згадати також митців підльвівських резиденцій короля Яна III Собеського в околицях Львова. До них належали навіть постаті такого рангу, як один із найвидатніших європейських скульпторів епохи Андреас Шлютер. У 1680-х роках з'явилися надгробки Станіслава Даниловича, Якуба Собеського (Жовква, костел Святого Лаврентія), Теофілі Данилович та Марка Собеського в костелі домініканців (обидва втрачені) його роботи. Правда, майстер не працював над ними в Жовкві: роботи виконувалися в Данцігу (Гданьск); видатки на їх встановлення замкова каса сплатила впродовж 1682–1686 років <sup>134</sup>. Сам А. Шлютер був у Жовкві в лютому 1684 року: збереглися записи про виплати за роботу з його власним підписом під однією із сум <sup>135</sup>. Визначний німецький митець, зрештою, не був єдиним. Навесні 1696 року в Кукізівському палаці працював якийсь сницар-німець з Варшави <sup>136</sup>. Із майстрів, зайнятих у королівських резиденціях, крім уже згаданих М. Кайзера та М. Щупаковича, слід вказати також першого, зафіксованого в джерелах, Христіана, який ще в 1668–1669 роках працював над оздобленням новоспорудженого палацу в Яворівському замку та парку <sup>137</sup>. У Яворові він знову згадується в 1678 році <sup>138</sup> й того ж року при оплаті зроблених у Жовківському замку двох камінів записаний як “Христіан штукатор із Яворова”, куди повернувся після завершення робіт <sup>139</sup>. У 1685 році він працював над фонтаном у яворівському замковому парку <sup>140</sup>. Востаннє його відзначив підсумковий реєстр видатків за 1687–1689 роки <sup>141</sup>. У листопаді 1686 року з Ярослава (тепер – на території Польщі) до Жовкви прибула штукаторка <sup>142</sup>. Архівні матеріали неодноразово стверджують, що вона була не просто дружиною штукатора, а фахово працювала сама. На це вказують як видатки на матеріали та знаряддя для неї <sup>143</sup>, так і величина зарплати: такі відомості збереглися за 1690–1693 роки <sup>144</sup>. Її чоловік перебував на службі в штаті Жовківського замку від початку того ж місяця <sup>145</sup>. Від грудня 1690 до 1694 року в службі замку постійно вказувався прибулий з Яворова

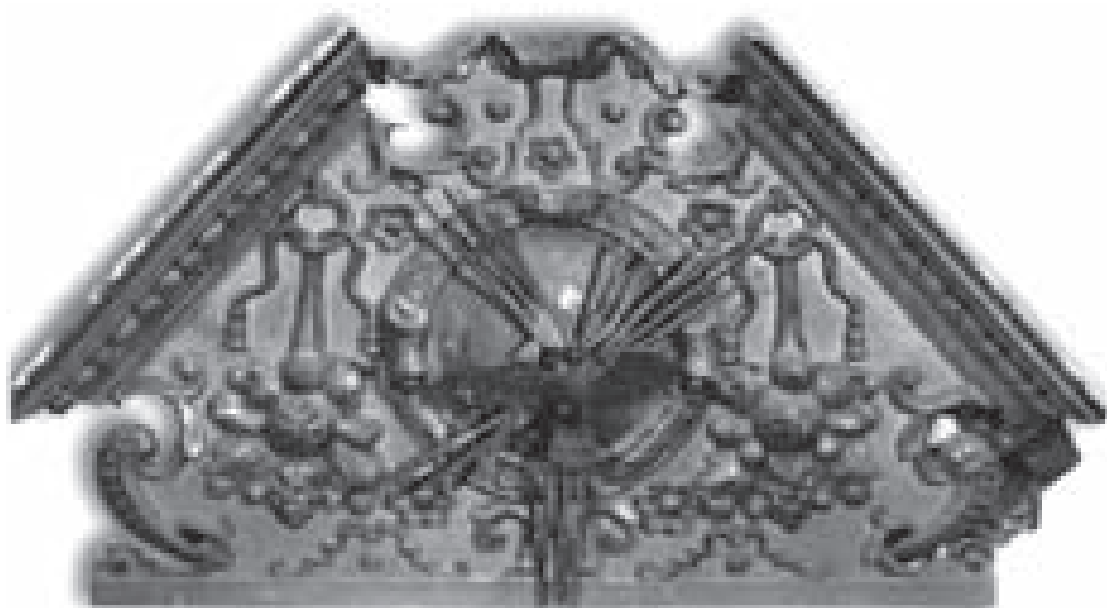
штукаторчик Миколай, названий сином скульптора <sup>146</sup>. Перед 1691 роком він був зайнятий також у Яворові <sup>147</sup>.

Назагал таких майстрів було небагато. Як показує приклад М. Щупаковича, їх запрошували для відповідальніших робіт. Поточні роботи здебільшого виконували місцеві кадри.

Недалеко Львова склався невеликий осередок у Самборі. Упродовж 1665–1678 років там працював Андрій Домбровський, який, зокрема, 1667 року робив вітар св. Катерини для місцевого парафіяльного костелу <sup>148</sup>. Від 1668 року в місті працює Симон Леля, іменований спочатку столяром <sup>149</sup>, а від 1678 року скульптором <sup>150</sup>, що є ще одним прикладом тісного зв'язку обох професій, особливо в провінційному середовищі. У 1699 році він робив новий головний вітар для місцевого костелу бернардинів, проте зник з міста, не завершивши його <sup>151</sup>. З-поміж нечисленних установлених фактів його біографії привертають увагу контакти з риботицькими малярами <sup>152</sup>, які можуть вказувати, що він виконував і церковне різьблення. Таке припущення видається тим імовірнішим, що під 1678 роком у нього фігурує челядник “Ілляш” <sup>153</sup>. Це давало б підтвердження відзначених за пам'ятками тісніших контактів майстрів обох традицій, документуючи вже для другої половини XVII ст. практику, знану дотепер лише з наступного століття. Важливими є два свідчення зовнішніх контактів митця – його перебування у Львові та Перемишлі <sup>154</sup>. Оскільки вперше акти самбірського міського архіву згадують його під 1685 роком, то, очевидно, він ідентичний зі згаданим попереднього року у Львові скульптором Симоном Самборським. У 1689 році його челядником був Петро <sup>155</sup>. Скульптором став також син С. Лелі Міхал – челядник (1686), відзначений також під 1699 роком <sup>156</sup>. Своєрідний штрих до історії скульпторів регіону додають згадки 1682 та 1683 років про сницаря Миколая в Підкамені на Львівщині <sup>157</sup>. Він мусив працювати для потреб домініканського монастиря й інших потенційних замовників як член діючого в місті мистецького осередку, серед представників якого джерела нотують також ще декількох малярів.

Єдине поза Львовом середовище майстрів західної орієнтації у другій половині століття документи, як і раніше, фіксують у Бережанах на Тернопільщині. Від

#### **Завершення вітаря. Кінець XVII ст. Волинський краєзнавчий музей**



середини століття там працювало кілька послідовників Й. Пфістера. Імовірним сучасником згаданого від 1620-х років В. Здрашовського був Якуб Вайгель <sup>158</sup>. У 1673–1674 роках бурмістром Бережан був його син Миколай <sup>159</sup>. До цієї бережанської родини, безперечно, належав і згаданий у Львові наприкінці 1680-х років Я. Вагельович. Окрім родини Вайгелів, під 1654 та 1668 роками відзначено також скульптора Яна <sup>160</sup>. Скромні джерела вказують, що традиції, які на місцевому ґрунті ще на початку століття прищепив Й. Пфістер, зберігалися до самого його кінця. Тогочасну спадщину осередку нині репрезентують лише пам'ятки з костелу в Біще, знані насамперед з фотографій. Це скромні різьблені конструкції вітварів, що їх свого часу опублікував Мечислав Гембарович <sup>161</sup>, а в оригіналі – три вже далекі від почерку Й. Пфістера дерев'яні фігури з вітварів (Бережани, Краєзнавчий музей).

Крім Бережан на Тернопільщині, скульптор Ян упродовж 1658–1671 років фіксується також у Золотому Потоці <sup>162</sup>. Сницар Ян фігурує серед жителів Язлівця 1672 року <sup>163</sup>. Це свідчить про можливість активності поодиноких майстрів і в інших більших містах, однак конкретних відомостей про них не виявлено.

Джерельні матеріали свідчать про розбудовану мережу якщо не осередків скульптури, то принаймні місцевостей, де працювали майстри. Разом з традиційною широкою експансією львівських митців вони вдовольняли потреби у відповідній продукції на обширних теренах Правобережжя.

Не підлягає сумніву, що така сама картина характерна й для тогочасної Волині, проте відомості про місцевих майстрів до нас не дійшли – тут досі відзначено лише діяльність поодиноких львів'ян. Нечисленними є також оригінальні пам'ятки. До найзначніших належать підкреслено реалістичні за трактуванням в'язанок плодів завершення й бокові крила вітваря з Миколаївської церкви в с. Борочиче (ВКМ) <sup>164</sup>. Інший напрям скульптурної традиції відтворює фігура євангеліста Іоанна (РОКМ) – виразний приклад дещо грубуватих форм і притаманного провінційному середовищу підходу до образної характеристики. У трактуванні лику скульптура не позбавлена рис, здатних зблизити її з явищем провінційного примітиву. Вона, безперечно, репрезентує значно ширшу течію, утім, інших її зразків до нас не дійшло.

Злам XVII–XVIII ст. – маловідомий період історії скульптури. Найдетальніше вона відображена писемними джерелами львівського осередку, хоча розвиток цього виду мистецтва не був пов'язаний винятково зі Львовом. Своєрідним епізодом початку століття стала діяльність у Вільхівцях (колишніх Цуцилівцях) на захід від Жидачева на Львівщині – резиденції коронного хорунжого Єжи Дзедушицького, зафіксованого тамт у 1707 та 1708 роках штукатора Филипа зі званої італійської родини Перті <sup>165</sup>, очевидно, зайнятого оздобленням місцевого палацу.

З початком нового століття продовжували працювати майстри попередньої епохи. Єдиним таким у Львові, як уже зазначалося, виявився М. Щупакович. Крім нього, у 1711 році побіжно згадується ще тільки Альберт Копінський <sup>166</sup>. Митцем, діяльність якого вдається простежити після смерті М. Щупаковича, є згаданий Ф. Грушевич. Він може бути ідентичний з тим Ф. Грушевичем, якого ще 1711 року без зазначення заняття віднотовано в Жидачеві <sup>167</sup>, що вказує на можливість робіт у недалекій резиденції Є. Дзедушицького. Правда, далі сліди митця віднайдено лише 1726 року; при цьому він іменується передміщанином <sup>168</sup>. У 1729 році Ф. Грушевич працював над оздобленням костелу реформатів у Боцьках на Підляшші, де виступає під титулом королівського скульптора <sup>169</sup>. У 1732 році він фігурує у Львові разом із челядником Християном <sup>170</sup>. Останній встановлений львівський слід скульптора належить до 1739 року, коли він виконав оздоблення гробниці Святого Яна з Дуклі у львівському костелі бернардинів <sup>171</sup>. Як дозволяє здогадуватися контекст підляського епізоду, Ф. Грушевич весь цей час міг провести у Львові, проте джерела надто скромно відображають його діяльність. Утім, нині це єдине ім'я з біографією, що випереджує активізацію скульптури в місті

від кінця 20-х років XVIII ст., пов'язуючи означений період з усе ще майже невідомою ситуацією початку століття.

Пошвавлення спостерігається лише від кінця 1720-х років, насамперед завдяки майстрам Заходу. Щоправда, віднайшлася згадка 1729 року про Францішека Ратинського, який із челядником працював у костелі Святого Мартина <sup>172</sup>. Разом із Ф. Грушевичем та А. Копінським він презентує на досі невідоме середовище майстрів скульптури першої третини XVIII ст., яке попередило її піднесення від 30-х років. Діяльність цих митців здатна привернути увагу ще й із того погляду, що вони репрезентували місцеву лінію. Дотеперішня література явно недооцінювала це явище, акцентуючи перш за все на діяльності вихідців з німецькомовної Європи, які звично визначали “передній край” осередку. Нововіднайдені відомості про майстрів першої третини століття засвідчують власне місцеву, львівську традицію.

До історії діяльності у Львові від 30-х років XVIII ст., майстрів німецького походження так само слід зробити істотне часове уточнення. За найновішими даними, їхній вплив насправді розпочався щонайпізніше в другій половині попереднього десятиліття; як і попередники, вони також працювали не лише в самому місті. Перелік майстрів розпочинає сницар Гетш, знаний з того, що 1727 року виконував якісь роботи в монастирі домініканців у Варшаві <sup>173</sup>. Першим майстром, діяльність якого повніше відображена львівськими джерелами, випадає назвати невідомого донедавна Каспера Коллерта, що 1736 року працював над вівтарем для костелу Кармелітів босих у Вишнівці <sup>174</sup>. Існують усі підстави ідентифікувати його з митцем, що, як ствердив за результатами аналізу збережених пам'яток Якуб Сіто, у Львові виконав вівтар св. Йосифа та амвон у костелі бернардинів, а після цього був зайнятий у Станіславі; дослідник відзначив віденські елементи його індивідуального почерку <sup>175</sup>. Скульптор зник зі Львова після 1736 року, коли востаннє згадується в документах міського архіву при вишневецьких інтересах і, як з'ясувалося, справді переїхав до Станіслава, нинішнього Івано-Франківська, де постійно жив щонайменше чверть століття.

На початку 30-х років у місті з'явився також Христіан Сейнер. При ньому не можна не пригадати зазначеного челядника Ф. Грушевича з таким ім'ям, однак для їх ототожнення немає ніяких підстав. Як і К. Коллерт, він так само записався найперше у Вишнівці, де 1732 року виконував штукаторські роботи в новоспорудженому палаці литовського канцлера, князя Міхала Сервація Вишневецького та два вівтарі для місцевого костелу Кармелітів босих <sup>176</sup>. З огляду на його працю для князя, мабуть, саме в ньому слід вбачати того сницаря, що захищався княжою протекцією, на якого скаржилися львівські цехові столярі 1732 року <sup>177</sup>. Надалі про майстра йдеться у Львові лише у зв'язку з одруженням 1752 року <sup>178</sup>.

Згадані митці німецького походження були перед кінцем 20-х років першими майстрами скульптури XVIII ст. з Центральної Європи, які принесли на місцевий ґрунт стилістичні норми пізнього бароко. Ці риси найяскравіше виявилися у вівтарі каплиці Вишневецьких, їх присутність виразно вловлюється й у пізніших фігурах К. Коллерта з часу його діяльності в Івано-Франківську. Процес проникнення представників відповідного напрямку в західноукраїнський регіон, очевидно, був дещо ширшим і досі встановлено лише декілька фактів з його перебігу. Він не обмежувався Львовом, але мав також не знані досі регіональні вияви. Наведений скромний перелік вдається істотно поповнити особою Юзефа Лебласа, знаного з діяльності в Підгірцях та Олеську на Львівщині в 40-х роках <sup>179</sup>. З'ясувалося, що він осів в Олеську не пізніше 1724 року, що дає важливу конкретну віху для уточнення часу появи нового покоління майстрів з Європи на західноукраїнських землях. Майстер прожив у містечку до смерті (1758) <sup>180</sup>. З його робіт до нас дійшли незадокументовані фігури Непорочного зачаття Богородиці, свв. Франциска Асизького та Онуфрія перед костелом капуцинів в Олеську, Богородиці й св. Йосифа з немовлям Христом на колонах перед парафіяльним костелом у Підгірцях, а також свв. Антонія та Онуфрія на подвір'ї



цього костелу, рами дзеркал із дзеркальної зали Підгорецького палацу <sup>181</sup>. У 1736 році Й. Леблас виконав скульптурне оздоблення новозбудованого Нового (згодом також Китайського) палацу в Золочівському замку <sup>182</sup>. Він, безперечно, працював також над інтер'єрами Олеського замку. Зокрема, йому можна приписати частково збережену (реконструйовану) ліпнину парадної зали північного корпусу та втрачений камін зі сценою “Суд Паріса” <sup>183</sup>. Й. Леблас не відзначався яскравою індивідуальністю, проте був достатньо різностороннім майстром, позаяк працював над кам'яною та, очевидно, також дерев'яною скульптурою (хоча така в його доробку джерелами не підтверджена), виконував ліпнину. Він є рідкісним, непогано задокументованим прикладом діяльності митця іноземного походження на службі в магнатерії у провінційному середовищі. Іншим майстром, зайнятим при магнатському дворі, був сницар Павло, 1734 року зафіксований у сусідньому Білому Камені <sup>184</sup> – резиденції краківського каштеляна, князя Януша Вишневецького. Як можна здогадуватися за поодинокими вловленими фактами, для тогочасного українського Правобережжя це була звична практика.

Зусиллями відомої нині лише за поодинокими фактами першої хвилі майстрів із Центральної Європи на західноукраїнських землях у XVIII ст., які прибували сюди наприкінці 20-х – упродовж 30-х років, забезпечено засноване ще значною мірою на досвіді пізнього XVII ст. маловідоме досі піднесення скульптури, яке стало першим важливим етапом розквіту скульптури XVIII ст. Воно заклало фундамент дальшої розбудови професійного середовища на місцевому ґрунті. Нині наголошувалося насамперед на носіях центральноєвропейської традиції пізнього бароко, починаючи від С. Фесінгера. Однак нововіднайдені архівні матеріали переконують, що найвартісніший з фахової точки зору європейський струмінь, вершину якого вбачають у діяльності Й.-Г. Пінзеля, насправді – лише одна з ліній розвитку скульптурної традиції. Окрім неї, необхідно вести мову й про не помічені поки інші, оскільки реальна історична картина насправді виявляється значно багатшою від запроєнтованої в дотеперішніх оглядах відповідної теми. Такого забарвлення їй надає не лише недооцінена, усе ще мало відома діяльність місцевих митців, проблему активності яких на львівському ґрунті порушують наведені скромні матеріали першої третини століття. Перегляду наявних поглядів вимагає й практично так само непобачений внесок до загальної картини майстрів із провінційних осередків: надто скромні донині матеріали про це середовище також не сприяли належному охопленню всіх складових розбудованого мистецького процесу.

Дотеперішні уявлення про львівську скульптуру 1730–1740-х років не враховували ні учнів зафіксованих майстрів кінця 20–30-х років, ані, тим більше, активності митців, не відзначених в опрацьованих джерелах та їхніх послідовників. Проте цілком очевидно, що встановлена діяльність уже в 40-х роках кількох скульпторів передбачала існування в місті середовища помічників та учнів. Ця проблема постала із нотатки про згаданого челядника Ф. Грушевича Христіяна. З 1732 року знайдено також запис про переслідування властями челядника Казимира <sup>185</sup>. Зрештою, збільшення кількості майстрів упродовж 30-х років послідовно засвідчує цитована цехова книга львівських столярів.

Найважливішим джерелом уявлень про львівських митців стали нововіднайдені матеріали щодо зовсім незваної досі своєрідної “школи” скульптора середини століття Мартина Ринського, котрий, як вдалося встановити, походив з Мостиської на Львівщині <sup>186</sup>. У 1743 році він судився зі своїм недавнім учнем Лаврентієм Соколовським, з яким конфліктував ще за часів його навчання і навіть не хотів надати акту про “визволення”. Л. Соколовський нахвалявся його застрелити і, врешті, поранив шаблею. Свідками у процесі виступили чотири челядники М. Ринського – Якуб Дудзінський, Георгій Крейс, Бенедикт Токарський та Ян Ромашовський <sup>187</sup>. Жоден з них досі не був відомий і в джерелах більше не значиться, тому, слід вважати, надалі вони

працювали поза Львовом. Сам М. Ринський жив до 1764 року<sup>188</sup>, однак відомостей про його діяльність не виявлено. Як засвідчують згадані матеріали, місцевий струм у скульптурі середини століття був відчутний. Цей приклад випадає сприймати як усе ще недобачену очевидну паралель до традиційно акцентованої діяльності прийдшлих майстрів.

Зрештою, М. Ринський не був єдиним представником зазначеного напрямку. До його сучасників слід віднести згадуваного від одруження 1740 року Єжи Маркварта (помер 1748 р.), з робіт якого нині можна назвати участь у спорудженні згаданого катафалка королевича Я. Собеського. Наступного року він виконав чотири вітари без скульптурних елементів для каплиці, у якій відправляли літургію весь тривалий період будівництва нового костелу домініканців<sup>189</sup>. Дещо пізніше у Львові оселився знаний тут від 1749 року, теж маловідомий жовків'янин з походження – Томаш Фершер, що фігурує до 1758 року<sup>190</sup>. У 1748 році єдиний раз відзначені Ян Місевич та Юзеф Лішка<sup>191</sup>. До майстрів середини століття слід зарахувати також відомого із записів 1752–1755 років Григорія Зелінського<sup>192</sup>. Хоча відомості про цих митців украй обмежені, вони переконливо показують, що Львів 30–50-х років XVIII ст. не був пустою, заповнюваною лише прибульцями з Європи. Насправді там існувало художнє середовище, завдяки якому новоприщеплювані тенденції вливалися до загальної картини одним зі струменів. Виявилося, що професійне середовище покоління послідовників Й.-Г. Пінзеля мало надзвичайно цікаву, утім, все ще не зауважену історію. Цей заснований на джерельних матеріалах висновок цілком підтверджує тогочасна скульптурна спадщина.

Центральною пам'яткою 1730-х років є унікальний ансамбль оздоблення інтер'єру костелу бернардинів. Його виконано після беатифікації місцевого ченця Яна з Дуклі. Показово, однак, що відповідальне замовлення не випало жодному зі львівських майстрів. До нього залучено насамперед ослілого в Ярославі (нині – територія Польщі) колишнього єзуїта родом з Баварії Томаса Гуттера разом з його ярославським помічником-столяром, так само німецького походження, Конрадом Кученрайтером<sup>193</sup>. Бернардинський ансамбль вітарів попереджує розквіт скульптури пізнього бароко на львівському ґрунті від 40-х років і в рамках цього процесу є лише коротким епізодом, як об'єкт мистецького імпорту безпосередньо не пов'язаний із наступним піднесенням. Це визначили найперше особливості творчості авторів – продовжувачів центральноєвропейської традиції попередньої епохи. Головний вітар львівських бернардинів встановлений у передній частині видовженого пресвітерію і є унікальним прикладом відкритої конструкції з глорією на стовпах та фігурами при їх основі із запрестольним образом у перспективі на східній стіні пресвітерію. До ансамблю входять також звичної конструкції бокові вітари Богоматері та св. Антонія Падуанського, розміщені на самому початку вітарної частини костелу. Цілість доповнює комплект вітарів при стовпах та в бокових навах частково іншого походження. Крім дерев'яної скульптури вітарів та амвона роботи К. Коллерта, до нього належать донедавна помилково датовані першою половиною XVII ст. фігури зі штучного мармуру в головній наві та над арками до бокових нав – так само роботи Т. Гуттера<sup>194</sup>.

Початок нового етапу львівської скульптури XVIII ст., як і скульптурної традиції західноєвропейського родоводу на Правобережжі загалом, припадає на 40-ві роки XVIII ст. й пов'язаний з появою окремих митців, мабуть, із Чехії, яких у Львові презентує С. Фесінгер, а центральною постаттю вважається Й.-Г. Пінзель. Вони принесли найновіший варіант центральноєвропейської традиції пізнього “екзальтованого” бароко й виховали місцевих учнів, що стало головною передумовою наступного розквіту скульптури львівського кола.

Першим був С. Фесінгер, творчий шлях якого простежується від мініатюрних рельєфів “Свята Маріанна” (1741, Варшава, Національний музей), “Ессе Номо” (1742), “Святий Петро” (1747) та “Святий Ігнатій Лойола” (усі – Дрогобич, Єпархіальна ку-

рія)<sup>195</sup>. З його львівських робіт зафіксовані: бокові вівтарі (збереглися лише конструкції) костелу Святого Миколая 1745–1747 років<sup>196</sup>; епітафії Дзедушицьких з наступного десятиліття (Львів, костел Єзуїтів); вісім (одна знищена) скульптур фасаду костелу в Підгірцях на Львівщині, виконаних за контрактом 1762 року<sup>197</sup>, і остання серед задокументованих робіт – згадані царські ворота та дияконські двері собору Святого Юра (1768). Скульптурні роботи майстра відзначені своєрідною індивідуальною пластикою драперій, послідовно стосованою від найраніших рельєфів до останніх робіт. Не менш яскраво вираженими авторськими особливостями наділене трактування ликів з виразними реалістичними тенденціями, переданими не лише через посилену ілюзійним розфарбуванням делікатну пластику ликів архангелів святоюрських дияконських дверей, але й засноване на тих самих засадах узагальнене трактування ликів кам'яних фігур підгорецького костелу. Типаж зберіг елементи традиції, званої з доробку попереднього покоління львівських скульпторів. Усі вони попереджують стилістичні прикмети Й.-Г. Пінзеля та його послідовників другої половини століття.

Діяльність С. Фесінгера поза Львовом відображає одну з прикметних особливостей місцевого мистецького середовища, яке після бернардинського ансамблю тривалий час не мало жодної справді великої скульптурної інвестиції. Навіть бездоганно кращі під фаховим оглядом втрачені скульптури з монастиря Босих кармелітів<sup>198</sup> – явище скромнішого рівня.

Найважливіші на західноукраїнському ґрунті ансамблі середини XVIII ст. постанали з фундації канівського старости М. Потоцького й пов'язані з майстрами, після яких збереглося лише ім'я Й.-Г. Пінзеля. Документально засвідчений відрізок його

**Й.-Г. Пінзель. Святий Лев і Афанасій. Собор Святого Юра у Львові. Близько 1759 року**



життєвого шляху припадає на 1751–1761 роки <sup>199</sup>. У 1756–1757 роках він працював для львівських тринітаріїв <sup>200</sup>, проте джерела не подають конкретних робіт. Упродовж 1759–1761 років майстер виконав монументальні постаті свв. Лева та Афанасія і скульптурну групу св. Юрія на фасаді греко-католицького собору <sup>201</sup>. Вони виявилися унікальною позицією в історії української скульптури XVIII ст. Скульптура ніколи більше не відігравала такої істотної ролі у формуванні цілісного образу фасаду. Знаний історичний “суперник” Святоюрського собору костел монастиря домініканців, фасад якого так само прикрашають кам’яні фігури святих, у цьому аспекті неспівмірний із задумом і реалізацією Б. Меретина та Й.-Г. Пінзеля. Проте винятковий скульптурний акцент святоюрського фасаду – не лише невід’ємна складова його внутрішньої структури, але й визначна самодостатня позиція скульптурної традиції.

Святоюрські фігури виділяються насамперед велетенським масштабом, вдало співвіднесеним з формами фасаду. Він набагато послідовніше виявлений у поставлених перед стіною фігурах святих, ніж у принципово інакше вирішеній групі на фронтоні. Виконані в камені, постаті отців церкви – небесних покровителів засновника собору, митрополита Афанасія Шептицького та його будівничого єпископа (пізнішого митрополита) Льва Шептицького мають заданий специфікою стилістичного вирішення будівлі компактний характер. Суворий ритм архітектурних форм та простота portalу, у завершенні якого встановлені фігури, визначили статичність і відсутність скерованої назовні патетики, властивої головній частині спадщини Й.-Г. Пінзеля. Вона применшена в постатях святих і свідомо приглушена в кінній групі на фронтоні, яка, у зіставленні з ними, відзначена дещо здібненими формами. Попри суцільну масу

**Й.-Г. Пінзель. Святий Юрій Змієборець. Собор Святого Юра у Львові. Близько 1759 року**



кам'яного блоку, що найдокладніше сприймається зі сторони бані, у зіставленні з підкресленими площинами стін, замкнутими суворими монолітами постатей святих, кінний святий змієборець, за рахунок багатства форм та численних дрібніших деталей і природно розірваного контуру, наділений значно детальніше опрацьованим легким силуетом. Завдяки цьому в традиціях епохи та стилю він сприймається витонченим, делікатним завершенням масивного, стрімко піднесеного величного фронтона. Зрештою, таке сприйняття групи, яка увінчує фасад, посилюють і декоративні форми вміщеного під нею герба в пишному обрамленні. При такому трактуванні група видається органічним елементом і головним акцентом декоративного оздоблення величного моноліту будівлі, що завершує вертикальні тяги вузького фасаду.

Задокументовано два львівські епізоди біографії таємничого майстра: у другій половині 50-х років він був зайнятий у місті на різних роботах, що відповідає іншим джерельно ствердженим фактам його біографії. Проте львівська діяльність майстра має важливе значення для реконструкції його творчого обличчя, оскільки саме там залишилася єдині документовані роботи – основа для пошуку творчої спадщини митця. Найважливішими прикметами стилю Пінзеля у них виступають монументальний характер величних фігур, духовна наповненість образів, активне моделювання тіл, узагальнена деталізація в обличчях, своєрідні “кристалізовані” складки вбрання. Зіставлення відомих фактів біографії свідчить, що “скульптором М. Потоцького” майстер реально міг бути лише до середини 50-х років і саме тим часом слід датувати його діяльність для протектора. Вона мала включати фрагментарно збережену скульптуру бучацької ратуші – унікальний для України ансамбль світської скульптури XVIII ст., значною мірою знищений пожежею 1865 року. Завдяки описові 1864 року відомо, що він відтворював цикл подвигів Геракла. Міфологічні сюжети, які наголошували на фізичній силі, протиборстві та торжестві сильної особистості, дозволяли розвивати одну з найважливіших сторін культурної традиції європейського бароко. Скульптури ратуші реалізували її через підкреслену експресію назовні, розірвані контури поодиноких груп, напружені пози, акцентування мускулатури та відповідний їм ритм драперій і нечисленних орнаментальних елементів. Усе це, як і у фасаді львівського собору, виконано з тією майстерністю та самовіддачею, завдяки яким обидва такі різні за характером скульптурні ансамблі виносять на одну з центральних позицій серед мистецьких здобутків епохи. Очевидно, після завершення святоюрського фасаду майстер повернувся до Бучача. У 1761 році йому оплачено два невеликих вітари для костелу в Монастириськах<sup>202</sup> (не збереглися), яким судилося стати останнім слідом творчої активності Й.-Г. Пінзеля. У жовтні наступного року його вдова вже була знову заміжною.

Лаконічність писемних джерел до біографії майстра, незначна кількість його задокументованих робіт та й надалі скромний стан осмислення тодішньої мистецької спадщини привели до того, що в літературі все ще висловлюються застарілі погляди на майстра та його доробок, як і загалом на скульптуру середини – другої половини XVIII ст. Під іменем Й.-Г. Пінзеля об'єднується чималий пласт широкого напрямку скульптурної традиції, неспівмірний з можливостями діяльності однієї особи, до того ж обмеженої десятилітнім проміжком часу. Ця проблема виразно постала з віднайденням відомостей про смерть майстра не пізніше середини 1762 року, оскільки раніше в ньому вбачали митця, який працював упродовж усього десятиліття. Історіографічний “курйоз” полягає в тому, що в основу пропонованих атрибуцій покладено не детально сформульовані, скрупульозно вивчені визначальні критерії індивідуального почерку митця, а уявлення про нього перших дослідників скульптури широко сприйманого “львівського кола”. Унаслідок цього майстра було перетворено на “збірне поняття”, у якому повністю розчинилася конкретна індивідуальність. Робота з віднайдення справжнього творчого обличчя таємничого митця ще попереду, проте вже нині є очевидним, що для канівського старости в той час працювали

й інші майстри. Одним з них був автор фігур свв. Франциска Борджа та Вікентія з вітвара Святого Тадея буцацького костелу. Його індивідуальна манера відзначена підкреслено реалістичним трактуванням форм, акцентованим натуралістичною поліхромією. Обидві фігури стоять дещо осторонь серед фундацій канівського старости й не мають аналогів на західноукраїнських землях, тому можуть належати до мистецького імпорту. Цілком інший почерк демонструють втрачені монументальні постаті архангела Михаїла та Ангела Хранителя костелу в Монастириськах, надлені своєрідним трактуванням форм з поданими узагальнено, без деталізації ликами, широкими площинами складок одягу. Їх так само відзначає підкреслено реалістичне трактування форм, але, на відміну від згаданих буцацьких скульптур, надлене явною ідеалізацією. Виразно оригінальними є втрачені невеликі фігури двох апостолів одного з бокових вітварів монастирського костелу і пророків Аарона (Тернопільський краєзнавчий музей) та Мойсея (утрачений). Різець цього майстра виказують також стилістичні особливості лівого ангела з глорії головного вітвара костелу в Городенці (ЛНГМ), його присутність, як видається, здатна підтвердити й втрачена фігура св. Яна Непомука з вітвара цього святого. Відсутність відомостей про митців М. Потоцького крім Й.-Г. Пінзеля (досі до літератури за буцацькими метричними книгами впроваджено ще тільки ім'я Михаїла<sup>203</sup>), не дозволяє ідентифікувати авторів обох груп фігур. Проте не підлягає сумніву, що за ними стоять високопрофесійні автори й певне їхнє оточення, а також не виключена можливість залучення привозних творів, які відрізняються від головного фонду спадщини місцевого художнього осередку.

**Вівтар костелу в Городенці Івано-Франківської обл. Перша половина 1750-х років**



Вершинним осягненням не лише Й.-Г. Пінзеля, але й скульптури західноєвропейської традиції XVIII ст. в Україні є не дооцінений досі ансамбль інтер'єру костелу Місіонерів у Городенці фундації М. Потоцького. Пам'ятки Городенки становлять грандіозний за задумом і довершений за виконанням комплекс, який зберігся частково і лише в понівеченому вигляді, в окремих фігурах (ЛНГМ; Івано-Франківський художній музей). Його стиль відзначений підкресленою патетикою "барочної готики", а специфічна особливість полягає в грандіозному масштабі й унікальній для мистецької практики українських земель того часу глибині життєво переконливих екзальтованих образів шести фігур головного вітвара. Вівтар, як і костел, безперечно, запроектував Б. Меретин: монументальні колони, які становлять основу його конструкції, видають ту саму руку, під якою постав проект ядра львівського святоюрського скульптурного ансамблю. Проект мусив визначити співвідношення постатей у цілісній конструкції, проте, звичайно, не входив у сферу конкретного вирішення фігур, яка мала належати до їх безпосереднього виконавця.

С. Фесінгер та Й.-Г. Пінзель – найвизначніші майстри скульптури європейського походження, які працювали в середині XVIII ст. на західноукраїнських землях. Утім, різноманітність доробку, приписуваного нині Й.-Г. Пінзелю, переконує в діяльності паралельно з ним інших, досі не ідентифікованих майстрів аналогічного родоходу. Слід мати на увазі й те, що магнатурія інколи могла запрошувати митців для конкретних робіт, як це було наприкінці XVII ст. з А. Шлютером. Напевне, саме такий приклад стоїть за принагідно зафіксованим 1755 року в Жидачеві на Львівщині Петром Гамманом, якого метричний запис у книзі хрещень місцевого парафіяльного костелу окреслює так: “Ex Germania Phidiae artis magister Excellens vulgo snycerz”<sup>204</sup>.

Хоча 40-і та 50-і роки XVIII ст. у львівській скульптурі відзначені активністю приїжджих майстрів в особі С. Фесінгера, Й.-Г. Пінзеля та ряду менш відомих, поряд з ними працювали як митці, згадані ще від 30-х років, так і, мабуть, не встановлені досі за джерелами їхні учні та помічники, а також перше покоління місцевих послідовників майстрів 40-х років. Тому картина професійного середовища була доволі строкатою. Серед його представників виділяється Антоній Осінський, визнаний майстер уже в 50-х роках, коли він створив два комплекси скульптури вітварів костелів бернардинів у Лежайську та Збаражі. У першому випадку документовано авторство трьох вітварів<sup>205</sup> і атрибуцію розширено на весь ансамбль. Збаразькі зразки, за монастирською хронікою, виконано в 1756–1759 роках.

Фігури А. Осінського, відзначені своєрідними обличчями та трактуванням одягу, виказують ремінісценції періоду, що передував появі майстрів пізнього бароко з Центральної Європи. Очевидно, він був учнем одного з митців 30-х років і засвоїв та своєрідно трансформував стилістичні особливості відповідного етапу еволюції скульптурної творчості. Принаймні відповідний напрям орієнтації його скульптура виказує чітко і послідовно. А. Осінський, вірогідно, здебільшого перебував і працював поза Львовом, оскільки в документах його ім'я трапляється досить рідко.

Актові матеріали львівського архіву переконують, що в третій чверті століття в місті співіснували місцеві та іноземні майстри, середовище останніх поповнювалося. Проте відсутність задокументованої спадщини й актуальний стан опрацювання писемних джерел призвели до того, що цей аспект історії львівської традиції залишається маловідомим. Не останню роль відіграла їхня орієнтація на скромніші роботи, які виявляються рідше задокументованими, а також на діяльність поза містом.

Із зазначеного кола майстрів слід насамперед згадати співпрацівника Й.-Г. Пінзеля Антона Штиля, разом з ним зайнятого при згаданих вітварях костелу в Монастирських. Упродовж 60-х років А. Штиль постійно працював у Львові, де помер 1769 року<sup>206</sup>. Працював він і поза містом, як, наприклад, за контрактом 1763 року ви-



Й.-Г. Пінзель. Свята Анна. Перша половина 1750-х років. Львівська національна галерея мистецтв

конував скульптуру бокових вітварів костелу Бернардинів у Заславі<sup>207</sup>. До майстрів іноземного походження можливо віднести маловідомого Альберта (Войцеха) Біна, знаного з 1766 по 1782 рік<sup>208</sup>. Імена кількох з них зберегли лише поодинокі джерельні нотатки. До таких належить прийнятий до міського права 1765 року Вацлав Макач з міста Дуброва в Моравії<sup>209</sup> та 1767 року – Ян Непомук Готард<sup>210</sup>. Під тим самим роком серед львівських майстрів один раз відзначений Юзеф Бекер<sup>211</sup>, а через десять років – челядник Михайло Вурцель<sup>212</sup>. Їхні імена вказують на не відзначене досі продовження напливу кадрів іноземних майстрів і в 60-х роках, проте відсутність будь-яких конкретних матеріалів не дозволяє окреслити жодних параметрів професійної активності цих митців. Тому важливим видається насамперед джерельне підтвердження появи на львівському ґрунті майстрів чеського походження, здатне зі свого боку підтримати прийнятий на підставі стилістики скульптури львівського кола її чеський історичний родовід.

Значно послідовніше писемні джерела обрисовують середовище місцевих скульпторів, що однозначно домінували на тлі поодиноких вихідців з Європи. Найвизначнішим їхнім представником був, напевне, учень Й.-Г. Пінзеля М. Полейовський. Можливо, його першою значною роботою стали скульптури головного вітваря парафіяльного костелу в Годовиці поблизу Львова, приписувані донині вчителю. Сам вітвар – надзвичайна пам'ятка середини XVIII ст. Він не мав дерев'яної конструкції, її замінило ілюзійне малювання стін, на тлі якого встановлено ансамбль у складі Розп'яття з предстоячими, двох ангелів та груп “Жертвоприношення Авраама” і “Самсон – переможець лева” (ЛНГМ). Останні трактувалися як старозавітні прообрази Розп'яття і творили трикутник з Розп'яттям у вершині й групами в основі. Манера М. Полейовського найповніше виявилася у фігурах ангелів. Його авторство підтверджує лист 1783 року до почаївських ченців з переліком виконаних на той час робіт від самого початку діяльності, де костел у Годовиці названий одним із перших<sup>213</sup>. У новішій літературі поширився погляд, нібито скульптурний ансамбль належить Й.-Г. Пінзелю. Однак документально підтверджена причетність до оздоблення храму М. Полейовського, невеликий обсяг ансамблю та відсутність у скульптурах яскравіше виражених ознак певних робіт старшого майстра змушують відмовитися від його авторства. Фігури Годовицького вітваря нічим не нагадують святоюрських, так само досить відмінні від скульптур бучацької ратуші та головного вітваря костелу в Городенці. Хоча “Самсон із левом” як тематично, так і стилістично може сприйматися продовженням бучацького ансамблю, насправді в ньому слід вбачати не рівноцінну версію, а скромніше наслідування. Такий взаємозв'язок найпослідовніше доводить зовсім не зрозумілі для Й.-Г. Пінзеля шаржоване трактування голови Самсона та очевидні деформації здрібненої постаті. Зазначені риси присутні навіть у голові Іоанна Богослова, хоча його фігура, як і парна “Богородиця”, вирізняється індивідуальною манерою. Вони характеризуються іншим підходом до трактування постатей та деталей одягу. Тут немає притаманного М. Полейовському кристалізування форм, складки плавно облягають форми, не геометризуючи їх. З огляду на формальну відмінність фігур Богородиці та Іоанна Богослова, можливо припустити участь у створенні ансамблю ще одного майстра.

Особливості почерку М. Полейовського найпослідовніше передають голови ангелів та трактування складок їхнього одягу. Ці, ніби применшені, сухуваті, заглажені лики та своєрідні ламкі складки одягу виступають однією з найважливіших особливостей почерку майстра впродовж усього його творчого шляху. Їх родовід від Й.-Г. Пінзеля видається цілком певний і здатний “матеріалізувати” свідчення М. Полейовського про його навчання в майстрів, які померли на службі в М. Потоцького<sup>214</sup>. Названі прикмети індивідуальної манери виразно виявилися й у частково збереженій скульптурі костелу сусідньої Наварії – фігурах Бога Отця, ангела та алегорії Надії (ЛНГМ).



Найважливішою роботою М. Полейовського наступного періоду, як і усього його творчого шляху, є головний вітвар львівського кафедрального костелу, виконаний у 1766–1769 роках і позначений ростом графічної стилізації, яка переросла в сталу тенденцію індивідуального почерку майстра. У 1768–1775 роках він працював над утраченими головним та бічним вітварем Святого Юзефа, амвоном і ківорієм костелу Бернардинів у Заславі <sup>215</sup>. Судячи зі збережених фотографій, це були досить плоскі конструкції зі скульптурами й мінімальною декорацією, що стало однією з особливостей відповідного етапу побутування структури вітварів у мистецтві львівського кола. Подальшу еволюцію цієї тенденції демонструють вітварі колегіати в Сандомирі, виконані за угодою 1772 року, та пізніші (втрачені) почаївські вітварі. Із часом майстер відходив від традицій учителя, у його манері посилювалося графічне начало, що відображало загальні тенденції львівського скульптурного осередку. Очевидно, наприкінці життя (уже в австрійський період) М. Полейовський залишив професійну діяльність і в 1782 році офіційно заявив, що вже 1781 року “не уживав сницарської професії” <sup>216</sup>.

Зібрані відомості про професійну діяльність М. Полейовського переконують, що він стояв на чолі чималой “фірми”, яка охопила своєю активністю не лише значний регіон українського Правобережжя. З цього погляду майстер видається винятковим явищем в історії тогочасної львівської скульптури.

Середовище сучасників М. Полейовського дотепер відоме дуже мало. Загадковою особою є навіть його брат Петро <sup>217</sup>. Найактивніше з того кола виступив Ян Оброцький, записавшись до історії перш за все як автор чималой частини скульптурного оздоблення інтер'єру львівського кафедрального костелу 1770-х років – бокових вітварів, гіпсових фігур у наві над аркадами до бокових нав та вітваря каплиці Святого Хреста <sup>218</sup>. У цих зманьєризаних постатях відчувається занепад традиції.

Набагато менше відомий його брат Миколай, що 1749 року одружився зі вдовою Є. Маркварта. Хоча він жив щонайменше до початку 80-х років <sup>219</sup>, конкретних фактів його діяльності встановити не вдалося. Його сучасник Михайло Філевич, відомий насамперед роботами в соборі Святого Юра та Успенській церкві, виїжджав до Холма, де, зокрема, виконав скульптуру місцевого костелу Піярів та фігури для Василянської церкви в Бучачі (1777, збережені – НМЛ). Його діяльність для Бучача свідчить, що на той час місцевий осередок уже перестав функціонувати. Згодом майстер повернувся до Львова.



**М. Полейовський (?). Самсон, що розриває пащу лева. 1750-і роки. Львівська національна галерея мистецтв**

Від 50-х років працював Семен Стажевський – також маловідомий – одружений 1756 року <sup>220</sup>. Він був співпрацівником М. Філевича при оздобленні Святоюрського собору, де 1768 року виконав збережену скульптуру св. Онуфрія у гроті під сходами <sup>221</sup>. Характерним представником наймолодшого покоління львівських митців виступає згаданий І. Щуровський, челядник А. Штиля <sup>222</sup>, сухе, графічне трактування постатей якого нагадує пізнього М. Полейовського. Показово, що він чимало працював над церковними замовленнями, що додає яскравий штрих до внутрішнього стану скульптурної традиції відповідного часу.

Активна діяльність ще одного з останніх майстрів львівського осередку Францішека Олендзького припадає на 1772–1792 роки. Його найважливішими задокументованими роботами є найпізніші в практиці львівського осередку надгробки – львівських архієпископів Вацлава Єроніма Сераковського та Фердинанда Кі(и)цького (Львів, кафедральний костел), а також Амалії з Брюлів Мнішек (Дукля, парафіяльний костел) <sup>223</sup>.

Крім цих краще знаних майстрів з автентичними задокументованими роботами, середовище творили також інші, маловідомі. Зокрема, Ян Крушановський (помер 1772 р.) виконував орнаментальне різьблення для кафедрального костелу <sup>224</sup>. Лазареві Паславському, також челядникові А. Штиля, належить амвон монастирської церкви Святого Онуфрія (1777) та інші дрібніші роботи для неї <sup>225</sup>. Серед митців завершення традиції можна згадати Данієля Бортатинського із Судової Вишні (1777) <sup>226</sup> та Францішека Оляшевського (1788) <sup>227</sup>.

Майже невідомими залишаються скульптори другої половини XVIII ст., які діяли в менших осередках львівського кола. Так, наприклад, упродовж 1779 року в Буську фігурує Юзеф <sup>228</sup>.

Окремо слід згадати про значно скромніше розвинутий, однак репрезентований рядом значних пам'яток інший напрям скульптури – сюжетні рельєфи. Біля їх початків на львівському ґрунті стоять згадані мініатюри С. Фесінгера. Серед ранніх зразків виділяються рельєфи на тему проповіді Христа у храмі з амвонів костелів у Городенці (не зберігся) та Годовиці (ЛНГМ). Амвон костелу в Монастирських прикрашала композиція “Покликання апостола Петра” (втрачена). Іншу лінію демонструють антепедіуми вівтарів. Найранішими з них, очевидно, є три з бучацького парафіяльного костелу “Христос із учнями на шляху до Емауса”, “Усікновення глави Іоанна Предтечі” та не розгадана досі історична сцена, можливо, сцена з Коліївщини (усі – Тернопільський краєзнавчий музей), а також втрачене “Вознесіння Богоматері” головного вівтаря костелу в Монастирських. У соборній церкві в Городенці зберігся рельєф “Втеча до Єгипту” та “Зцілення сліпого” на амвоні. До ранніх львівських зразків належить, напевне, і втрачене “Богоявлення” в завершенні головного вівтаря костелу Святого Мартина. Наступний етап демонструють антепедіуми монастиря Босих кармелітів “Вознесіння Богоматері” (втрачений) та “Ангел відкриває гріб Христа” (ЛНГМ). Завершальна стадія розвитку цього напрямку пов'язана з роботами 70-х років, позначеними притаманним тогочасній скульптурі спрощенням та наростанням графічного начала. Її репрезентують роботи з передвівтарних огорож Покровської церкви в Бучачі та Успенської у Львові, рельєфи “Проповідь Христа у Храмі” та “Сівач” амвону собору Святого Юра у Львові. З окремих пам'яток до характерних зразків належить “Розп'яття з предстоячими” з церкви Святого Дмитрія в Буцеві (Червоноградський музей історії релігії).

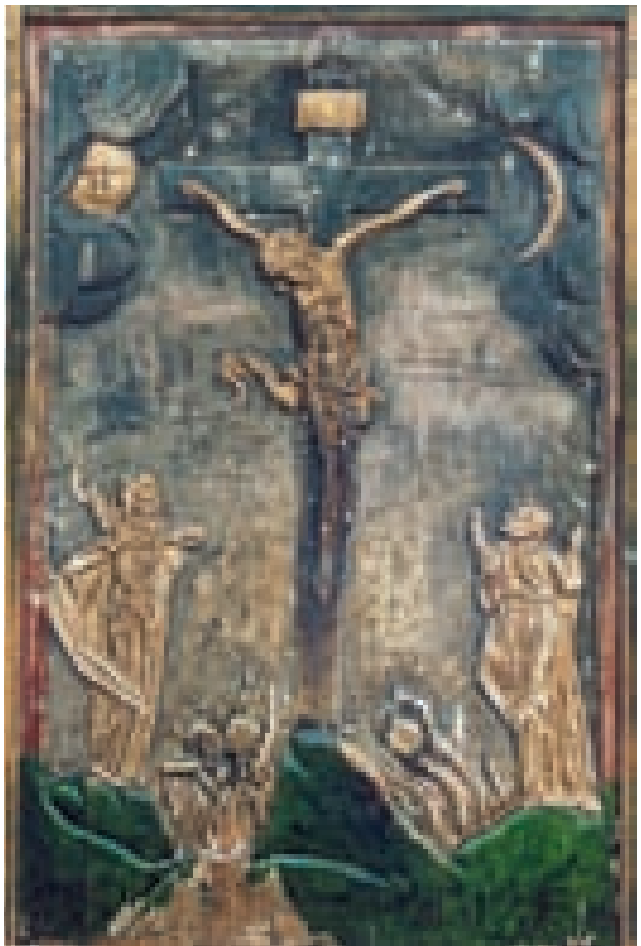
Розквіт львівської скульптури середини – другої половини XVIII ст. виявився нетривалим і охоплює 50–60-і роки, після чого вона поступово занепала. Причини цього криється, можливо, у бракові гідних учнів, а також у зовнішніх обставинах, що привели до різкої зміни історичної ситуації. Її розвиток остаточно припинився із входженням львівського регіону до складу Австрійської імперії і секуляризаційною політикою нових віденських властей, унаслідок якої скульптурна традиція пізнього

бароко остаточно втратила підґрунтя для розвитку. Відмова найголовнішого майстра другої половини століття М. Полейовського від професійної діяльності стала своєрідною етапною подією її еволюції, яка означала фактичний кінець традиції. На зміну пізньому бароко центральноєвропейського зразка з нової столиці – Відня – на львівському ґрунті поступово утверджувався значно скромніший у виявах класицизм.

Львівська скульптура середини – другої половини XVIII ст. пережила короткий, захопливий на тлі короткої історії розквіт. Виріши із центральноєвропейського досвіду першої третини століття, вона засвоїла його і від 50-х років зусиллями покоління учнів прибулих європейських митців виробила власний стиль. Місцеве середовище скульпторів було досить розбудованим і все ще маловивчене, а географія його інтересів сягала від Городенки і Вишнівця та Заслава по Сандомир і Холм. Вона дає винятковий для історії мистецької культури українського Правобережжя приклад широкого проникнення майстрів львівського осередку, з яким в історії можна певним чином зіставити хіба що діяльність осілих у Львові італійських будівничих останньої третини XVI – початку XVII ст.

На тлі широкої експансії львівського середовища та надто скромних досі уявлень про розвиток мистецької культури XVIII ст. поза містом менші центри скульптури майже не привертати уваги й фактично залишаються невідкритими. Проте не підлягає сумніву, що їх мережа у XVIII ст. була достатньо розбудованою, і вони відігравали істотну роль у загальній картині мистецького процесу. Таке переконання засноване на скупих розрізних даних про майстрів та осередки.

До середини століття вдається простежити діяльність поодиноких майстрів у Жовкві. Там фіксується Томаш Фершер<sup>229</sup>, що надалі, як зазначалося, діяв у Львові. Широко задокументована діяльність дрогобицького скульптора другої чверті століття Лукаша Зайдакевича<sup>230</sup> – автора численних, здебільшого втрачених, робіт для костелів та церков. Він згадується під 1747 роком, зокрема, у Ліску на Лемківщині<sup>231</sup>. Його діяльність диктувала функціонування майстерні з помічниками. Як свідчить контракт 1751 року на навчання Яна Фесінкевича, він мав учнів<sup>232</sup>. Збережені скульптури з парафіяльного костелу в Дрогобичі (Дрогобич, парафіяльний костел) не відзначаються виразними ознаками індивідуальної манери. Це звична продукція провінційного середовища, закорінене в смаках уже минулої епохи й далеке від сти-



**Розп'яття з предстоячими із церкви Святого Дмитрія в с. Буців Львівської обл. Друга половина XVIII ст. Червоноградський музей історії релігії**

левих новацій майстрів, що визначали найважливіші тенденції творчості. Незалежно від скромного місця Л. Зайдакевича в мистецькій культурі епохи, його постать – унікальний приклад побутування скульптури у провінційному середовищі XVIII ст., особливостей її функціонування на відповідному рівні, тісного взаємопереплетення обох традицій у цій сфері. Вона важлива як одиноке докладне свідчення про ті сторони скульптурної практики XVIII ст., які посідали істотне місце в тогочасному мистецькому процесі, проте донедавна фактично зовсім не привертала уваги дослідників, залишаючись невідомими поза поодинокими фактами та пам'ятками.

До міст зі скульпторами західної традиції належить також Станіславів – нинішній Івано-Франківськ. Як уже згадувалося, не пізніше 1738 року там осів скульптор німецького походження зі Львова К. Коллерт. У міських актах майстер згадується від початку 1745 року. Тоді ж він процесувався зі своїм челядником, українцем Григорієм Соболевським та його батьком. У матеріалах процесу стверджено, що Григорій працював у майстра три чверті року, згадано також іншого його челядника – Фабіана. Дружина К. Коллерта фігурує в міських актах ще 1764 року<sup>233</sup>. К. Коллерт працював не лише в Станіславові, але й у менших містах регіону. Скажімо, упродовж 1758 року він неодноразово відновлений у Войниліві<sup>234</sup>, де, як можна здогадуватися, перебував того року постійно.

Перед 1757 роком у Станіславові з'явився “замандруваний” Юзеф Бурштин – “теперішній обиватель”, що винаймав помешкання. У 1760 році він звинуватив у крадіжці свого челядника – столяра Яна Шляхеткевича, а 1766 року одружився з удовою і востаннє згаданий через три роки<sup>235</sup>. У тому ж десятилітті середовище поповнив Томаш Лісовський (1764)<sup>236</sup>.

Наведені матеріали вказують на функціонування в Івано-Франківську в середині XVIII ст. середовища скульпторів європейської орієнтації, яке

**К. Коллерт. Євангеліст Матвій. Середина XVIII ст. Львівська національна галерея мистецтв**



співіснувало у традиційних найтісніших контактах зі столярами й майстрами українського походження. Останній аспект належить до прикмет мистецької ситуації на українському Правобережжі. Професійний склад осередку ніби повторив львівську ситуацію: поряд з майстром німецького походження до нього входили також поляки; разом вони тісно співпрацювали з українцями. Така структура відображала як історичний родовід західноукраїнської скульптури європейського культурного кола, так і найважливішу прикмету її побутування, визначену глибоким закоріненням і проникненням у сферу української мистецької традиції.

Окремі майстри працювали і в інших містах Прикарпаття. Так, наприклад, у Підмихаллі під 1783 роком згадується донька скульптора Маріанна Чижинська<sup>237</sup>, у Липівці (колишньому Фірлеєві) поблизу Перемишлян під 1732 роком – скульптор Гіацинт<sup>238</sup>.

Своя мережа осередків функціонувала й на Волині. Хоча її терени під цим кутом зору досі опрацьовані дуже мало, і

пам'яток відповідного напрямку тут теж збереглося обмаль, окремі центри за поодинокими джерельними свідченнями про майстрів фіксуються досить виразно. Найвні відомості найкраще обрисовують Острог. Інвентарі міста 1724 та 1728 років називають сницаря Андрія<sup>239</sup>. У 1726 році в місцевого сницаря Міхала Топольницького замовлено вівтар для парафіяльного костелу в Дубно<sup>240</sup>. Вівтар до образу Стражденної Богородиці заславських бернардинів та каплиці старого палацу в Заславі робив скульптор Гжегож Ждановський (1744)<sup>241</sup>. Найактивнішим майстром джерела обрисовують штукатора Людвика Бранделя (Пранделя). 7 березня 1766 року він підписав із Зогорівським монастирем поблизу Луцька контракт на головний вівтар, у якому мав бути кіот із Розп'яттям, що оберталось навколо осі, у глибокій перспективній рамі – чудотворна ікона Богородиці, на постаментах – скульптури свв. Йоакима та Анни, Йосифа й Іоанна Богослова, а обабіч імені Марії – чотири пророки. Контракт передбачав також два бокових вівтарі та скульптуру Непорочного Зачаття на фасаді. Згідно з підписами під текстом, над ними працювали також Костянтин і Павло (один із них скульптор) та “хлопець”; роботи завершено лише 1772 року. 13 вересня 1772 року з майстром підписано контракт на три наступні вівтарі, зокрема – на два замість умовлених раніше<sup>242</sup>. Візитація з червня 1799 року описує вівтарі св. Василя Великого, Йосифа, Онуфрія, Йосафата, апостола Тадея та Розп'ятого Христа<sup>243</sup>. Вірогідно, майстер виконав оздоблення й інших монастирських церков – досить подібні елементи мали інтер'єри церков у Піддубцях поблизу Луцька та Низкиничях<sup>244</sup>.

У джерелах зафіксовано середовище майстрів і в Луцьку. У 1726 році там “резидував” сницар Ян Пашковський з учнем – сином Андрія Верхнівського, що є ще одним прикладом навчання учня українського походження в польського майстра. Безперечно, він ідентичний з митцем, який 1749 року взявся виконати головний вівтар костелу Місіонерів у Заславі<sup>245</sup>. Під 1727 роком у місті фігурує сницар Яцентій Помажанський<sup>246</sup>. Через десять років скульптор Матвій Шуман сперечався через оплату спільної роботи при якомусь катафалку зі столярем Яном Свідзінським<sup>247</sup>. Ці уривчасті матеріали вказують на існування в місті впродовж другої чверті XVIII ст. розбудованого скульптурного середовища й дозволяють називати Луцьк одним з осередків скульптури європейського культурного кола не тільки Волині, але й усього західноукраїнського регіону. Можна лише здогадуватися, що місто зберегло це значення й за умов активного розвитку скульптури у другій половині століття, проте ніяких відомостей того часу досі не виявлено.

Поряд з Луцьком слід згадати Олику. Резиденція знаного литовського роду Радзивіллів водночас була одним із мистецьких осередків Волині.

Особливістю місцевого середовища майстрів було те, що туди для виконання різноманітних робіт у замку спроваджувалися майстри з інших резиденцій Радзивіллів, насамперед з Несвіжа. Так, зокрема, штукаторське оздоблення парадних приміщень замку та його каплиці перед 1754 роком виконав згаданий штукатор Яцько<sup>248</sup>. У описі 1755 року з деталей оздоблення каплиці над воротами згадується орел під вівтарем, тобто звичний елемент радзивіллівської геральдики (орел з родинним гербом на грудях з деталей, оздоблення замку), каміни в парадних залах, над якими на стелі містилися штукатерії з ангелами, що тримали герби Радзивіллів, або ж каміни “з фльоресами”, “Фльореси штукаторської роботи” прикрашали стелю однієї з парадних зал. У каплиці в самому замку так само – штукаторський вівтар, а на стелі її – панелі штукаторської роботи з Оком Провидінням вгорі та золотими гебрайськими літерами й променями<sup>249</sup>.

Віднайдені джерельні матеріали щодо Острога та Луцька переконують, що на Волині існувала своя достатньо розбудована мережа осередків скульптури, причому майстри зосереджувалися не тільки в найбільших містах, але нерідко жили також у резиденціях магнатів, обслуговуючи їхні потреби та орієнтуючись на середовище пов'язаних з ними осіб. Це ніби продовжило давні місцеві традиції, надаючи їм нового розвитку за актуальних історичних умов. Водночас, як і раніше, поодинокі майстри

затримувалися не лише в містах та при магнатських резиденціях. Під 1711 роком у Підкамені фігурує “сницарка” Маріанна<sup>250</sup> – очевидно, майстер працював під опікою місцевого домініканського монастиря й був членом діючого в місті мистецького середовища, до якого входило також кілька малярів.

Збереглися документальні відомості про деяких майстрів, котрі працювали на Східній Волині. У 1753 році скульптор Домінік Концевич зобов’язався зробити вітвар Святого Юзефа для костелу Бернардинів у Заславі<sup>251</sup>. Якийсь сницар Ян 1755 року за контрактом виконував штукаторські роботи в замку Любомирських у Полонному на Житомирщині, робив фігуру воскреслого Христа та чашу для хрещення, а через п’ять років видавав доньку заміж за столяра<sup>252</sup>. В Аннополі поблизу Острога на службі в познанського воєводи Антонія Яблоновського працював скульптор Ян Пуш. Для костелу Місіонерів у Заславі впродовж 1760–1764 років він виконав декілька вітварів, проте помер під час роботи над останнім з них – головним<sup>253</sup>. З матеріалів заславського монастирського архіву відомі імена ще кількох майстрів, зайнятих в інтер’єрі костелу, і серед них також згаданих львівських. У 1774–1775 роках за проектом М. Полейовського скульптор Маркварт виконав сталлі. Окрім того, над скульптурою фасаду 1778 року почав працювати штукатор Юзеф Луйгарк(?), а після його смерті її завершив Францішек Лерерлюц<sup>254</sup>.

У Вишнівці, де в 1730-х роках у замку та костелі Босих кармелітів працювали львівські німці Х. Сейнер та К. Коллерт, над оздобленням замку поруч з останнім був зайнятий місцевий сницар Петро, який наглядав за штукаторськими роботами та за виготовленням камінів. Він ідентичний з Петром Ножинським, якому ще 1728 року віддано в науку “хлопця”<sup>255</sup>. Монастирські видатки нотують роботи не названих на ім’я сницарів над вітварями св. Терези (1735), св. Яна від Хреста (1745) та “статуаріуса” над головним вітварем (1762)<sup>256</sup>. Під 1749 роком зафіксований штукатор Францішек<sup>257</sup>. Показовим виявом активності провінційних митців є згадана скульптура головного вітвара монастирської церкви в Підгірцях роботи крем’янецького різьбара Стефана.

Одне з активних середовищ скульпторів від початку століття функціонувало у Кам’янці-Подільському. Звільнене від короткочасного турецького панування й обезлюдніле перед тим Поділля було регіоном чималого притягання для майстрів, тому в столиці краю їх відзначено декілька. Матвій Росквітоський 1716 року отримав гроші на головний вітвар костелу францисканців, проте невдовзі гвардіан їх відібрав<sup>258</sup>. Від 1717 року міські акти відзначають Шимона Єнтковського. У 1723 році він процесувався з якимось Валентином, а наступного року вже був покійним<sup>259</sup>. З 1723 року є також згадка про сницаря Шимона Раковського<sup>260</sup>. Наведені відомості свідчать, що в столиці Поділля впродовж короткого проміжку часу працювала група скульпторів, завдяки чому вона отримала активний професійний осередок, що вигідно виділяє її на тлі скромних досі джерельних матеріалів до історії скульптури перших десятиліть століття на теренах українського Правобережжя. З доробку цих майстрів уціліли лише фігури головного вітвара кафедрального костелу в Кам’янці-Подільському, безпідставно віддані анонімно-му майстрові львівського осередку<sup>261</sup>. Насправді вони не мають нічого спільного зі стилістикою скульптури не лише львівського кола, але й загалом скульптурною спадщиною українських земель. Тому доводиться визнати, що самотня пам’ятка подільської скульптури початку XVIII ст., вочевидь, виводиться від якихось сторонніх джерел. Можна лише здогадуватися, що заповнення вилюднілого краю відбувалося за рахунок вихідців із різних територій і автор кам’янецьких скульптур прибув до міста з якогось досить своєрідного осередку. До такого висновку схиляє не лише відзначена цілковита оригінальність його фігур на тлі відповідного напряму мистецької традиції українського Правобережжя, але й знана виняткова рухливість представників професійного середовища, неодноразово за-свідчена розшуканими джерельними матеріалами українського походження.

Відкриття кам'янецького середовища не просто істотно збагачує уявлення про мережу професійних осередків скульптури українських земель, але й має важливе методологічне значення для подальших студій над скульптурою західноєвропейського родоводу в Україні. Разом із зібраними відомостями про майстрів з інших центрів Правобережжя кам'янецькі матеріали дозволяють запропонувати істотне переосмислення самої основи дотеперішніх суджень про функціонування скульптури латинського культурного кола в Україні у XVIII ст. Довготривале зосередження уваги на Львові на тлі фактичної відсутності уявлень про реальний стан скульптурної традиції на широкому просторі українського Правобережжя привело до непомірного перебільшення ролі львівського осередку. У ньому стали вбачати мало не єдиний центр для всього обширного історичного регіону. І тільки тепер, не применшуючи внеску Львова, завдяки відомостям про поодиноких майстрів з регіональних центрів та нововиявленому комплексові відповідних матеріалів зарисовуються перші контури справжньої якнайширшої історичної картини побутування цього напрямку мистецької культури. У ній Львів виділяється як найбагатша, безперечно, відзначена професіоналізмом осілих у ньому майстрів, але лише одна з ланок широкої мережі центрів скульптурної традиції українського Правобережжя XVIII ст. Це відкриття відповідає дослідницькому переосмисленню знаних фактів, яке так само акцентує увагу на недооцінюваній досі львівській складовій широкого процесу творення скульптурної традиції XVIII ст. Це насамперед значна позальвівська активність Й.-Г. Пінзеля, яка виразно засвідчує передусім усе ще непоціновану роль магнатурії в розвитку скульптури XVIII ст. За опрацьованими досі матеріалами виявляється, що з її середовищем пов'язані окремі важливі аспекти творчості й найперше на тих теренах, які досі мало привертали увагу й скромно відображені в конкретних пам'ятках. Як видається, варто врешті належно відзначити Волинь як регіон виняткової активності скульптури XVIII ст. й не лише в аспекті діяльності в ньому львівських майстрів. Попри виняткове значення волинського регіону для історії львівської скульптури, найновіші відкриття джерельних відомостей переконують, що львівські пов'язання були лише одним з напрямів функціонування розбудованої скульптурної традиції Волині. Водночас у регіоні існувала достатньо розбудована мережа власних осередків і було немало майстрів, зусиллями яких розвивалася інша, досі менш відома, але, вочевидь, значно ширша, а тому й важливіша в загальному історичному контексті недооцінена сторона відповідного історичного явища. Аналіз цих матеріалів провадить до значно глибшого осмислення історичного процесу в якнайширшому розмаїтті його конкретних виявів, відтворення набагато повнішої, ніж дотепер сприймалося, усебічної картини одного з найактивніших явищ культурного життя українських земель XVIII ст.

Скульптура традиції пізнього центральноєвропейського бароко – одна з найяскравіших сторінок мистецької історії західноукраїнських земель. Проте високо оцінюючи її як явище, не можна не відзначити, що його розквіт знаменував один із кульмінаційних моментів поширення мистецької культури західноєвропейського родоводу на Правобережжі, найбільший успіх якої цілком очевидно пов'язується із занепадом національної традиції на місцевому ґрунті. Зокрема, саме її розвиток у середині – другій половині XVIII ст. немало визначив місце Львова як осередку найперше латинської мистецької культури.

Аналіз еволюції скульптури та декоративного різьблення у другій половині XVII–XVIII ст. вказує на продовження найважливіших тенденцій, вироблених за умов утвердження нової мистецької культури XVII ст. В українській традиції скульптура розвивалася тільки як різьблення. Воно концентрувалося на передвітарних огорожах, досягнувши найвищого розквіту в монументальних комплексах Лівобережжя першої половини – середини XVIII ст. Центральну оригінальну пам'ятку цього кола зберегла Спасо-Преображенська церква у Великих Сорочинцях. При яскравих здобутках національної традиції на цьому шляху до певної міри несподіваною видається

діяльність майстерні С. Шалматова, який був носієм чужорідної “моди” й репрезентував скромніший, у порівнянні з вершинними досягненнями національної культури, фаховий рівень. Його успіх виступає як перший розбудований вияв утвердження на українських землях того напрямку розвитку, який до кінця століття поступово дедалі більше виходив на передній план.

Українське різьблення Правобережжя розвивалося в загалом простіших формах і не посідало істотного місця в загальній картині мистецької культури. В останній третині XVIII ст., як у Києві та на Лівобережжі, воно так само підпало під вплив новітніх європейських течій, певного поширення набрало наслідування латинських взірців, яке, однак, не розвинулося в окрему тенденцію. На тлі досить скромної картини відповідного напрямку української мистецької культури Правобережжя виділяється скульптура західноєвропейського кола у львівському осередку, представники якого діяли на значній території, вписавши найяскравішу сторінку в історію цього мистецького напрямку, регіональне тло якого тільки починає відкриватися. Водночас творчість цих майстрів стала одним із факторів занепаду української мистецької традиції на місцевому ґрунті. Проте поряд зі львівськими активно працювали митці з регіональних осередків та деякі, зайняті при магнатських дворах. Ця широка “нелвівська” лінія скульптури європейської традиції на Правобережжі лише починає відкриватися з поглибленням архівних досліджень, обіцяючи детальніше відтворення ситуації в майбутньому.

В історії скульптури на українських землях кінець XVIII ст. виявився періодом занепаду, який призвів до втрати тих позицій, що їх вона завоювала за весь попередній період свого побутування. Це була загальна тенденція, зарисована в рамках обох напрямів скульптурної творчості, незалежно від конкретної культурно-історичної традиції та зумовленого нею загального напрямку орієнтації. Утім, відповідно до внутрішніх засад української скульптурної творчості та скульптурного напрямку західноєвропейського родоводу, у кожному з них сам процес виявився досить відмінно. Утвердження в українському декоративному різьбленні в останній третині XVIII ст. рокайльних мотивів як панівного репертуару стосованих декоративних форм визначило їх збереження не лише на зламі століть. У провінційному середовищі вони нерідко залишалися досить довго, у сільських церквах на території нинішньої Івано-Франківщини існують донині. Тут є підстави говорити навіть про певне збереження традиції на ґрунті особливостей релігійної мистецької творчості патріархального середовища. Його визначальною прикметою стала втрата найвищого професійного рівня з подальшим утвердженням, особливо на мистецьких окраїнах української етнічної території, активності майстрів з-поза власного історично-культурного кола.

Зовсім інакше відповідний процес відбувався в руслі напрямку західноєвропейського родоводу. Остаточна секуляризація європейського культурного життя, підсилена подіями та наслідками Великої французької революції, призвела до загального занепаду релігійного напрямку в мистецтві. На приєднаних до Австрійської імперії західноукраїнських землях цей процес остаточно підтвердила секуляризаційна політика нової влади. Відповідно на теренах Правобережжя, що відійшли до Російської імперії, аналогічні наслідки мала дедалі відчутніша державна русифікація новоприєднаних територій. Наслідком стала втрата панівного значення релігійного напрямку та посилення світських тенденцій, що однаковою мірою характерно для територій як південноавстрійської, так і південноросійської України. За нових умов скульптура відігравала значно скромнішу роль у загальній картині мистецького процесу, а її поширення відбувалося на рівні нечисленних майстрів-професіоналів. Останні на територіях південноавстрійської України прибували з Відня й осідали у Львові. Відповідно на теренах південноросійської України з'явилися поодинокі пам'ятники роботи столичних петербурзьких майстрів, у тому числі вихідців з України. Такі об'єкти знаменували собою російське утвердження на новоприєданому Півдні України або ж з'являлися в новопосталих на українських



теренах резиденціях російської знаті. Характерним зразком останніх може бути втрачена мармурова скульптура завершеної 1794 року резиденції графа Петра Завадовського в Ляличах на Чернігівщині (тепер на території Брянської обл. Російської Федерації). Серед неї виділялася скульптура покровителя власника – фельдмаршала Петра Рум'янцева роботи петербурзького скульптора французького походження Ж. Рашетта (повторення – Санкт-Петербург, Державний Російський музей)<sup>262</sup>.

Низку важливих робіт для України на зламі століть виконав відомий петербурзький скульптор з Ічні на Чернігівщині, від 1794 року професор, а згодом – ректор Петербурзької академії мистецтв Іван Мартос (1752–1835). На самому початку ХІХ ст. він виконав надгробки маршалу П. Рум'янцеву в Успенській соборній церкві Києво-Печерської лаври та останньому гетьманові України Кирилові Розумовському в церкві в Батурині. На території приєданого до Росії українського Правобережжя зберігалися історичні мистецькі зв'язки, прикладом чого може бути діяльність над оздобленням парадних зал Олицького замку поблизу Луцька в 1807–1811 роках різьбяра Йогана Пропста, зайнятого також в інших резиденціях Домініка Радзивілла, зокрема, у Несвіжі<sup>263</sup>. Водночас окремі скульптори надалі працювали в історичних осередках. Одним із них був Григорій Чайковський з Підкаменя, який 1795 року робив скульптуру для парку при палаці Ходкевичів у Млинові<sup>264</sup>.

Якщо для території підросійської України того часу характерні поодинокі імпортовані об'єкти столичного походження, то на приєднаних до Австрійської імперії землях на чолі зі Львовом простежується зовсім інша картина. Тут продовжився знаний з попереднього історичного періоду вплив майстрів іззовні, який за нових умов посилювався. На зламі століть у місті зафіксовано декількох митців, про яких незафіксовано детальніших відомостей. Це – Франциск Оляшевський (1788), Людвик Олендський (1790), Кастан Дурнолі (1798), Матвій Мінкицький (1798), Войцех Ушинський (1799), Фрідріх Шепс (1799–1800) та Франциск Бальо (1803)<sup>265</sup>.

Єдиним краще знаним за автентичними творами представником цього середовища став Гартман Вітвер (бл.1773–1825). Його діяльність розгорталася від початку нового століття, концентруючись на надгробній скульптурі та оздобленні фасадів будівель. До ранніх датованих пам'яток належить надгробок Катерини Яблоновської 1806 року (Львів, кафедральний костел)<sup>266</sup>. Творчість майстра залишила яскравий слід на львівському ґрунті й відіграла вирішальну роль в утвердженні світської традиції класицистичного зразка. Проте як сам характер творчості митця, так і репертуар його доробку ведуть до нової позиції скульптури в мистецькому процесі, визначеної її актуальним становищем в Європі. Незалежно від конкретного історичного контексту обох і далі роз'єднаних частин української території, історія скульптури виразно засвідчує остаточну європеїзацію професійного її напрямку та втрату тих напрацювань, які визначали своєрідність власної історичної традиції за часів її найбільшого піднесення. У такому контексті еволюція скульптурної творчості виявляється яскравим свідченням найглибших перемін нової доби національної історії.

**НАСКЕЛЬНА СКУЛЬПТУРА.** Однією з характеристичних особливостей історичного розвитку вітчизняного мистецтва скульптури ХVІІ–ХVІІІ ст. стала поява і (а в історичній ретроспективі – поновлення й піднесення на новий щабель поступу<sup>1</sup>) наскельного рельєфного різьблення. За рівнем розвиненості цієї специфічної художньої практики, зокрема за рівнем монументальності (у тому числі й фізичної величини), багатофігурного компонування, тримірне образотворення України помітно вирізняється на тлі скульптурного мистецтва зазначеного періоду ряду сусідніх та деяких ближніх країн, у тому числі й кавказького регіону<sup>2</sup>.

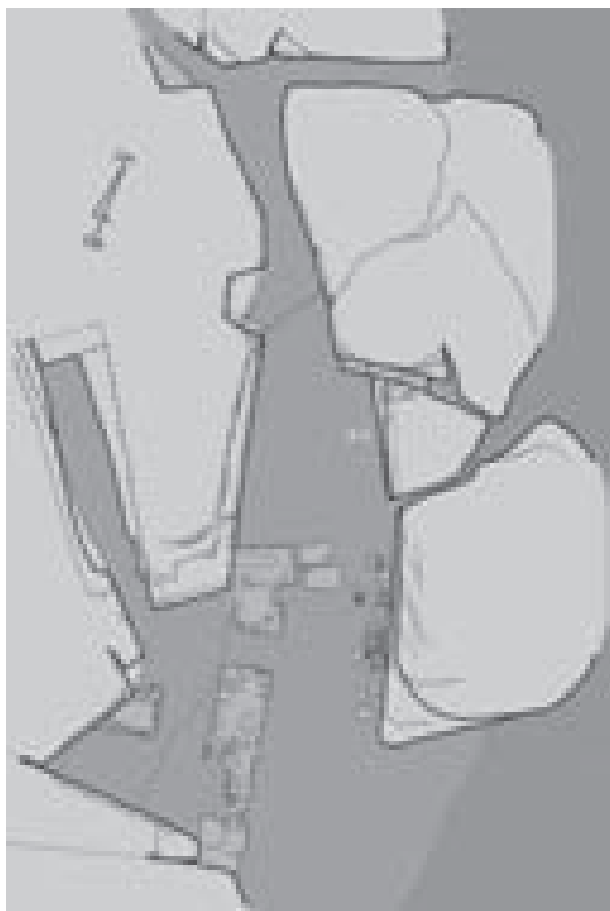
Усі відомі донині зразки наскельного різьблення ХVІІ–ХVІІІ ст. пов'язані з певними християнськими скельно-архітектурними комплексами: печерними монастиря-

ми, окремими келіями-пустельнями та каплицями, що постали упродовж окресленого періоду на вітчизняних теренах, переважно в Наддністрянському регіоні, в чималій кількості. За змістовим ладом вони поділяються на дві відмінні групи. Одну з них становлять зображення абстрактних християнських символів, властиво, хреста, іншу – фігуративні композиції біблійного (Новозавітного) й агіографічного змісту.

Рельєфні хрестограми виявлено в чернечих комплексах Середньої Наддністрянщини. Прикладом можуть слугувати щонайменше три зразки. Відносно невеликий грецький хрест у колі (діаметр 0,12 м) міститься праворуч від входу до меншої печери № 2 печерного монастиря побіля с. Субич Хмельницької області<sup>3</sup>. Датувати його найреальніше в межах XVIII ст. (можливо, першою третиною)<sup>4</sup>. Два відповідні знаки виявлено поблизу с. Комарів Чернівецької області. Достатньо великий і виразний хрест на постаменті (Голготі) (висота ~ 0,7 м) вирізьблений на поверхні скелі (скельного уламку) по сусідству з печерною церквою в урочищі Турецька Хата<sup>5</sup>. Ще один, але напівзруйнований, видніється перед входом до печери, що видовбана в скелі Хрестилище. Культурний шар у печері містив уламки кераміки XVI–XVIII ст.<sup>6</sup>

Наскельні фігуративні зображення окресленого періоду представлені горельєфами із сс. Касперівці та Устечка Заліщицького району та рельєфом із с. Лісники Бережанського району Тернопільської області. До переліку витворів зазначеного історичного

**План скельного архітектурно-скульптурного комплексу в с. Буша Вінницької обл.: а – місце розташування рельєфу. XVII–XVIII ст. Рисунок Ю. Дибі, Р. Забашти**



періоду, найвірогідніше, належить і широковідоме рельєфне багатофігурне зображення, вирізьблене на пісковиковій брилі серед розщелин плоскогір'я в с. Буша Ямпільського району Вінницької області. Свого часу ці розщелини були пристосовані під монаший осідок, що складався з каплиці, келії, коридорів, які могли, у разі потреби, теж використовуватися під келії. Згори природні приміщення перекривалися дерев'яним дахомнастилом, а від вхідного майданчика замикалися мурованими стінами з дверними проїмами. На відміну від питомо печерних об'єктів Наддністрянщини, бушанський – скельноархітектурний. При цьому близьких відповідників в окресленому регіоні, як і на інших вітчизняних теренах, донині не виявлено, що дозволяє говорити про цей комплекс як про достатньо самотню пам'ятку. Монументальне зображення слугувало внутрішнім оздобленням його центрального приміщення.

Загальна площа бушанського рельєфу сягає близько 6,5 м<sup>2</sup>. Це найбільший за розміром наскельний витвір не лише в Україні, а й цілій Центрально-Східній та Східній Європі. Проте не величина є основною його прикметою. Іконографічний лад, а отже, й змістове наповнення, – ось що найбільше привертає увагу до цієї пам'ятки дослідників уже



Центральне приміщення бушанського комплексу з монументальним рельєфом. Світлина Р. Забашти 2003 року

понад століття від часу відкриття його в 1883 році <sup>7</sup>. Перед глядачем постає сцена молитви укладеного під безлистим/всохлим деревом чоловіка зі складеними молитовно й піднятими перед грудьми руками. Над ним, на одній з гілок дерева, стоїть півень, позаду, на прискалку, підноситься фігура благородного оленя-рогана. При верхньому краю композиції, по центру, видніється обрамлена інскрипційна таблиця.

Ряд іконографічних прикмет, насамперед молільника (поза, зокрема жест рук, оголеність тіла, наявність довгої бороди й волосся), а також загальний композиційний лад скульптури <sup>8</sup>, характер графіки та значення основних слів напису, з'ясовані в процесі епіграфічного аналізу <sup>9</sup>, дозволяють з достатньою вірогідністю говорити про названий твір як про скульптурний образ одного з християнських святих аскетівпустельників, найвірогідніше, Онуфрія Великого (Єгипетського). Культ цього ранньохристиянського преподобного анахорета мав поширення на землях України з XI/XIII ст. Воднораз показово, що саме на період другої половини XVII–XVIII ст. припадає його найвище піднесення, особливо в Галичині, на Волині та частині Поділля <sup>10</sup>. На рельєфі з Буші преподобного відтворено в оточенні символічних образів: безлистого/всохлого дерева, що символізує пустелю, zarazom і випробування праведності й чеснот подвижника, а ще – людську гріховність, старість і смерть; півня – символу пробудження, провісництва, ранкового сонця, а отже, й Христа, духовної недремності й пильності, зосібна, святого аскета; оленя – символу людської душі, віруючого, спраглого досконалості й духовної єдності з Богом, а zarazom – і Спасителя. З огляду на значеннєвий план каменя в християнському богослів'ї, образ оленя на прискалку/скелі реально витлумачити як символічне втілення людини, що утвердилася у вірі, досягла чи ревно прагне духовного зростання, наближення до Бога. Окрім цього, аналізованим образом-символом означава-



Рельєф (фрагмент) бушанського комплексу. Світлина 1883 року. За В. Антоновичем

апокрифічній (?) версії його життійної легенди. Результати історико-порівняльного аналізу дають підстави стверджувати, що автор бушанської наскельної різьби, укладаючи її іконографічну програму, взурався, принаймні певною мірою, на інші подібні за ідейно-формальним укладом релігійні сюжети, а саме: “Святий Ієронім у пустелі”<sup>14</sup> та “Моління про чашу”.

Прикметною особливістю досліджуваного рельєфу є і його виразно асиметрична композиційна побудова. Це надає зображенню внутрішньої динаміки, навіть при тому, що образ кожного з персонажів представлено статично, а розподіл скульптурних мас загалом збалансований. Композиційний центр зміщено до лівого краю зображення. Саме тут зосереджено більшість зображальних мотивів, зосібна, головний персонаж – молільник. У напрямку до лівого краю зорієнтовані й усі персонажі зображення, представлені або питомо в профіль (молільник, півень), або у 3/4 розвороті (олень). Що ж до змістового центру, який відповідав центральному об’єкту релігійного культу всього скельного комплексу, то він, зважаючи на все, містився за межами аналізованого зображення й розташовувався свого часу на північному (так званому вівтарному) простінку головного приміщення.

За характером пластичного формотворення бушанська пам’ятка – зразок однопланової плоскорізьби з нейтральним тлом та достатньо умовним потрактуванням об’ємів. Різьбяр-виконавець обмежився переважно виявленням основних скульптурних мас, не надаючи особливої ваги розробці пластичних нюансів їхньої поверхні. Рельєф відтворюваних образів поставав за рахунок більш-менш рівномірного загли-

лися душевна чистота та усамітнення як способи досягнення добродетності і єдності з Богом, урешті – самі носії християнських чеснот: праведники, святі, апостоли<sup>11</sup>. Назване розмаїття символічних образів-мотивів та поєднання їх в одне композиційне ціле надає названому зображенню особливого ідейно-тематичного настрою, багатозначного змістового виміру. Завдячуючи такому поєднанню назагал традиційних для християнства символічних образів, рельєф набув оригінального іконографічного ладу, якому донині не вдається підшукати достатньо близьких відповідників в історичному спадку європейського, і навіть ширше – євразійського мистецтва, ладу, який від самого початку вивчення пам’ятки спричиняється (разом з обмеженою і не завжди вивіреною базою археологічних та епіграфічних джерел теми) до розбіжностей поміж дослідниками при вирішенні питання її походження<sup>12</sup>. Однак існуючі паралелі як серед зображень Онуфрія Великого, зокрема вітчизняних<sup>13</sup>, так і інших святих пустельників, дозволяють розглядати в бушанському рельєфі лише оригінальну редакцію образу названого святого, уґрунтованої, можливо, на місцевій

блення гла. Воднораз площини більшості виступаючих об'ємів лишилися переважно пласкими. Тільки обличчя молільника, як видно з окремих уцілених рис, мало певне пластичне моделювання. При різній глибині різьблення, торцеві площини є прямовисними або ледь скругленими (дерево, скелі, фігура людини, півень), що надає об'ємам цих образів помітної вуглуватості<sup>15</sup>. Іконографічні деталі подекуди виявлені не об'ємом (най і мінімальним), а контурними ритованими лініями. Вочевидь, автор-виконавець мислив категоріями не просторової глибини, пластичної багатомірності, а здебільшого площинно, достатньо активно послуговуючись при цьому посутньо графічним засобом – лінією. Показово, що інколи навіть достатньо опуклі форми додатково окреслені заглибленим контуром (фігура молільника). Утім, рельєф міг повністю чи частково розфарбовуватися в різні кольори. А якщо так, то його первісні художні властивості мали (могли мати) посутньо інший – проти нинішнього – якісний вимір. У кожному разі планова одномірність чи майже одномірність наскельного рельєфу компенсується неабиякою виразністю й вивіреністю силуетів кожного із зображальних мотивів. Особливо вишукані за обрисом силует птаха й увінчана розлогими рогами голова оленя, на довгій вигнутій шиї. Упадає в око й достатньо правильна пропорційна побудова фігур молільника і тварин.

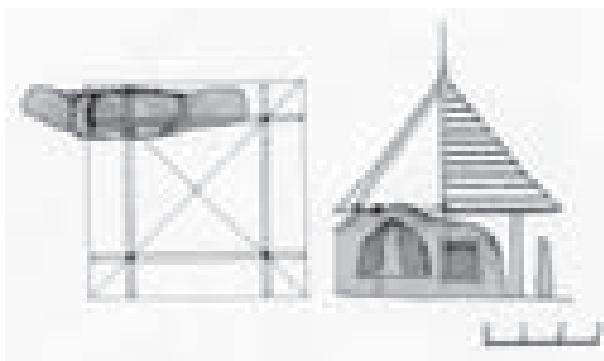
Назагал вдало укладена композиція, а отже, й ритміка монументальному твору, що забезпечує його структурну цілісність, а також ряд вправно виконаних елементів і деталей зображення, виказують руку доволі талановитого майстра-виконавця. Воднораз, деякі прорахунки в пропорційній будові фігури оленя, надто спрощене потрактування форм дерева, вуглуватість фігури молільника, урешті, певна «архаїчність» стилістики, свідчать про порівняно невисокий (обмежений?) рівень фахової підготовки автора рельєфу. Найімовірніше ним міг бути місцевий, подільський різьбяр (хоча й не обов'язково бушанець), адже каменотесним і каменерізним промислом населення Наддністрянщини займалося віддавна й упродовж не одного століття.

Образ преподобного Онуфрія Великого, уляклого в молитовній позі, демонструє і монументальне зображення на вапняковому валуні в Касперівцях. Ця скульптура є зразком виразно горельєфної різьби: фігуру святого, що видніється в ніші, виконано майже об'ємно, тільки незначною частиною лівого боку вона пов'язана з масою



**Горельєф св. Онуфрія в с. Касперівці Тернопільської обл. Друга половина XVIII ст., Світлина 1926 року. За Д. Щербаківським**

**Дерев'яна каплиця з горельєфом св. Онуфрія в с. Касперівці Тернопільської обл. Реконструкція Ю. Диби, Р. Забашти**



кам'яної брили. Автор-виконавець її засвідчує цілковито іншу, проти автора бушанської пам'ятки, художню традицію формотворення і формовияву. Він мислить категоріями повнооб'ємної, виразно опуклої і значно матеріальнішої скульптурної форми. Тимто фігура святого, попри ієратичність пози, небуденність сцени, сакральний простір культового місця, частиною якого вона є, виглядає заземлено-природнішою, значно реальнішою. Щодо стилістики твору, то вона поєднує в собі риси наївного реалізму та декоративності. Моделювання основних скульптурних об'ємів є доволі узагальненим, а подекуди й спрощеним. Воднораз різьбяр-виконавець уважно опрацював, як видно з уцілілих частин, деталі пластики обличчя. Пасма довгого волосся й бороди відтворено ним паралельними хвилястими бороздами. Рух і ритм їхніх ліній привносить певну жвавість в одноманітну, відпрацьовану гладкість площин основних об'ємів скульптури.

Як стилістика скульптури, так і характер пропорційної будови фігури персонажа з порушенням співмірності окремих її частин (збільшені розміри голови, затонкі й закороткі кінцівки), виказують у творі зразок провінційного ремісничого мистецтва, що пов'язане з місцевим образотворчим фольклором. Перед нами – не змарнілий аскет, а повнослилий старець з повновидим тілом. Фізична міцність мусила, вочевидь,

**Рельєфне зображення Голгофи на околиці с. Лісники Тернопільської обл. Друга половина XVIII / початок XIX ст., Світлина 1926 року. За О. Чоловським, Б. Янушем**



засвідчувати духовну велич, стійкість і потугу персонажа. Хоча преподобного показано у стані смиренного упокорення, нерухомості, утім, його образ сповнений внутрішньої життєствердної енергії.

Зважаючи на іконографічно-стилістичні риси, а також беручи до уваги обставини історичного й культурного розвитку краю, горельєф постав, найвірогідніше, у другій половині XVIII чи на початку XIX ст.<sup>16</sup> Саме на той час припадає поява на західноукраїнських теренах численних капличок, придорожніх фігур, намогильних пам'ятників зі скульптурними зображеннями, зокрема й різьбленим образом названого святого аскета.

Два перехресні пази, вирубані на верхній площині каменя-скелі з горельєфом, дозволяють припускати існування в минулому дерев'яного накриття, імовірно, шатрового типу, і визначати об'єкт з Касперівців за наскельну каплицю<sup>17</sup>. Щоправда, шатрове накриття – лише один з можливих варіантів дерев'яної конструкції, для якої були призначені пази. Не менш прийнятною є реконструкція, згідно з якою над брилою з рельєфом височів лише високий дерев'яний хрест з розп'яттям, опорою якому слугували підпори й хрестовина, закріплена в пазах<sup>18</sup>. В останньому випадку касперівська пам'ятка мала нагадувати придорожню фігуру з-під Калу-

ша, яку описав Д. Щербаківський<sup>19</sup>, та їй подібні релігійно-культові монументи з образом уляклого св. Онуфрія Великого в печері.

Скульптурний образ названого святого, близький до касперівського, а почасти й до бушанського молільників, виявлено між сс. Устечко та Нагіряни Тернопільської області<sup>20</sup>. Він міститься у відносно невеликому гроті (у минулому – печері) «Відлюдника» на правому березі р. Джурин (лівої притоки Дністра). Це зображення також виконане в техніці високого рельєфу. Персонажа традиційно представлено у профіль, зі складеними на грудях руках. Однак через поганий стан збереженості зображення не цілком зрозумілий характер його нижньої частини. Є підстави гадати, що фігура святого відтворена трохи нижче пояса, без ніг. Поява такого не типового для іконографічної традиції названого святого зразка могла бути зумовлена різними обставинами. Зважаючи на край спрощену пластику об'ємів, анатомічні невідповідності зображення натурі, зокрема непропорційно великий розмір голови, тонкі короткі руки, нерозчленованість об'єму тулуба, найвірогідніше припустити, що автор-виконавець обмежив своє творче завдання через брак достатніх професійних навичок або неможливість продовження роботи.

На відміну від зображень онуфрійського циклу, наскельний рельєф, що височіє серед лісу поміж с. Лісники та м. Бережани Тернопільської області<sup>21</sup>, присвячений цілком іншій темі. На одному з боків великої пісковикової брили (так званому «Чортовому камені»<sup>22</sup>), технікою переважно горельєфа, а частково й барельєфа, вирізьблено – на певній висоті над землею – достатньо велике розп'яття Христа, праворуч і трохи нижче якого частково видніється ще одне, значно менше за розмірами, розп'яття. Найімовірніше, маємо тут справу з уцілілим фрагментом композиції «Голгофи». За розмірами центральна фігура Христа наближалася до величини людського зросту. За загальною стилістикою формотворення, та й на підставі спостережень над мистецьким контекстом періоду, аналізована наскельна скульптура належить, імовірно, до мистецького спаду другої половини XVIII ст., а то й початку XIX ст.<sup>23</sup>

Піднесення наскельного різьблення на вітчизняних теренах у XVII–XVIII ст. було зумовлене кількома чинниками. По-перше, сама епоха стимулювала появу (відродження) цього різновиду тримірного образотворення. Упродовж окресленого часу в християнському світі, насамперед західноєвропейському під впливом контрреформаційних ідей, відбулося певне зміщення акцентів у погляді на природу (натуру). Тепер вона більшою мірою сприймається як реальний і найграндіозніший образ слави і величі Бога, а не лише як Його творіння, призначене для потреб людини. Така світоглядна позиція набула рис своєрідного «пантеїзму», конкретним утіленням якого в культовому мистецтві барокової доби стало буйство мотивів природних форм, передусім рослинних<sup>24</sup>. Заразом образ природного доквілля, найперше пущі, пустині, якнайкраще відповідав популярним у певних верствах суспільства, насамперед, зрозуміло, колах церковних і довкола церковних, ідеям первісного християнства, духу первісної Христової Церкви з її простотою, але й щирістю, «природністю» стосунків поміж віруючими, не затьмареними соціальними й майновими відмінностями і протиріччями, з відносно нескладними формами літургії та культів, невибагливістю художнього оформлення храмових приміщень. У досліджуваній період спостерігається й навернення до первісних форм християнського спасіння, зокрема й до чину печерництва, затворництва, пустинослужіння. Поновлюється й набуває поширення своєрідний культ самих печер як незамінного й випробуваного засобу набуття і вдосконалення християнських чеснот, сили віри. Із цим кульгом пов'язане, вочевидь, і піднесення змістового значення каменя / скелі як такого/ої, що, згідно з текстами Святого Письма, виступає одним із символів самого Бога («наріжного, живого каменя») та його послідовників («живих каменів»), а також Храму / Церкви, істинної непорушної віри<sup>25</sup>. По-друге, Поділля, де зосереджена більшість із відомих на сьогодні творів наскельної різьби, належало до порубіжних вітчизняних земель, де безпосе-

редньо стикалися реалії східно-й західноєвропейської культур. Мало того – до теренів, що підлягали, починаючи з середини XIV–XV ст., тривалому й систематичному впливу (через посередництво польської влади) культури Західної Європи, зокрема західної мистецької традиції з її розвинутою скульптурною практикою<sup>26</sup>. До речі, іконографічні особливості наскельних зображень Онуфрія Великого окресленого періоду недвозначно вказують на культурний контекст Західної Європи як на реальне типологічне, а можливо, і їх генетичне першоджерело, адже найперші подібні образи цього святого в укліякій позі відомі саме в західнохристиянському мистецтві<sup>27</sup>. Урешті слід зазначити, що з огляду на територіальні, часові й історико-культурні обставини, у тому числі особливості історії місцевої церкви, принаймні фігуративні рельєфи реально пов'язати з культурним середовищем вітчизняної греко-католицької церкви. Ще один чинник розвою, який, щоправда, пояснює насамперед особливості територіальної локалізації пам'яток, полягає, вочевидь, у специфіці самого природного середовища краю, а саме: в доступності для освоєння кам'яних масивів та ще осадкових, легких для обробітку порід (пісковіку та вапняку).

Незважаючи на відносно малу чисельність, вітчизняні наскельні зображення XVII–XVIII ст. засвідчують певний процес розвитку аналізованого явища як такого. Формально-образні норми, за якими витворені касперівський, устечковий та лісницький рельєфи, виказують у них зразки так званої «низової/третьої культури» епохи бароко XVIII ст., носіями якої були міські, а в переважній більшості – містечкові й сільські майстри-ремісники (цехові чи позацехові). Їх особливість виявляється в наближеності до фольклорної образної системи, у неприхованій простоті, наївності, а подекуди (Устечко) і певній безпорадності відтворення натурних форм. Але вони демонструють не умовно-символічне образотворення, притаманне попередньому середньовічному періоду, а, так би мовити, натурніше, тілесніше, доповнене інколи декоративними рисами. Деяко осторонь від решти творів стоїть бушанська пам'ятка. Вона, безсумнівно, є давнішою за походженням, а головне – виконана в руслі іншої системи рельєфного формотворення – площинної різьби; системи, що постала й існувала віддавна одночасно з виразно пластичним характером моделювання об'ємів<sup>28</sup>. За низкою формальних ознак її реально зблизити з відповідними зразками епохи середньовіччя<sup>29</sup> та раннього Нового часу<sup>30</sup>, зокрема, з вітчизняних теренів<sup>31</sup>, Балканського півострова<sup>32</sup> та Східної Європи<sup>33</sup>. Воднораз слід застерегти, що скульптура з Буші належить до розряду творів порівняно розвинутої плоскорізьби, що займає проміжне місце між питомо площинним і об'ємно-пластичним різьбленням. Набір способів художньої виразності таких зображень, крім графічних прийомів проробки об'ємів, збагачений деякими прийомами пластичного моделювання. Заразом характером образного й почасті іконографічного вирішення основного персонажа бушанська пам'ятка, безсумнівно, близька до касперівського та устечкового образів анахорета Онуфрія Великого. Уже сама постановка фігури святого не анфас, а в профіль надає їй – у всіх трьох випадках – більшої буттевості. Відсутність такої характерної прикмети, як німб, також заземлює означені образи. В ідейно-змістовому центрі означених творів опиняється не лише духовний чин, подвиг аскези й самітництва як такий, а й образ конкретної людини як носія цього подвигу<sup>34</sup>.



## ЖИВОПИС

### МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС

Українське монументальне малярство першої половини XVII ст. розвивалося на фундаменті традицій відповідної ділянки сакрального мистецтва попереднього періоду з урахуванням нових тенденцій, зумовлених тогочасними обставинами еволюції вітчизняної культури. Пам'яток стінопису зазначеного періоду, особливо цілісних розписів, виконаних на основі єдиної іконографічної програми, збереглося обмаль, тому за таких умов важливим, хоча й опосередкованим, джерелом для відтворення стану означеного виду мистецтва на українських землях слугують не лише писемні джерела, у яких міститься інформація про певні розписи, окремі графічні їх відтворення, але й поодинокі фотофіксації деяких творів монументального малярства, на сьогодні вже втрачених. Водночас можна констатувати, що у вказаний період, починаючи від середини XVI ст., ця складова вітчизняної духовної культури не вирізнялася особливою динамікою розвитку.

Через обмежену кількість уцілілих пам'яток і незначний обсяг архівного матеріалу важливого значення набуває кожне задокументоване свідчення сучасників-очевидців щодо стану конкретних храмів. Ідеться, зокрема, про текст подорожнього щоденника сирійського архідиякона Павла Халєбського (з міста Халєба, чи Алеппо), який 1654 року у складі супутників Антіохійського патріарха Макарія подорожував теренами України до Московії. Часто зупиняючись у різних поселеннях, він багато бачив і занотовував чимало інформації, цінної для нас сьогодні, у тому числі й щодо мистецького оздоблення та загального облаштування тодішніх українських храмів.

Попри фрагментарний характер та емоційний відтінок вражень спостережливого сирійця, вони дають можливість уявити хоча б окремі особливості іконографічного репертуару наявних на той час стінописів у різних місцях України (передусім Наддніпрянщини). Треба враховувати й те, як Павло Халєбський оцінював побачене, адже він міг порівнювати все з відомими йому пам'ятками сакрального мистецтва не тільки рідних для нього теренів, але й знаних йому Балкан.

У своїй книзі архідиякон найбільше уваги приділив святиням Києва. Слід зауважити, що то був час, коли період діяльності в Україні видатного церковного діяча митрополита Петра Могили вже став історією. За свого митрополитства (1633–1647) П. Могила докладав чимало зусиль для відновлення авторитету Київської церкви, дбаючи про активізацію її діяльності в різних сферах організаційно-церковного, теоретично-богословського, релігійно-просвітницького та літургійно-практичного життя. Це також стосується відновлення занедбаних за його попередників багатьох давніх храмів, побудови нових церков та їх мистецького облаштування. Багатогранна й результативна праця ієрарха дозволяє стверджувати, що “Петро Могила та його послідовники прагнули до синтезу набутків європейської освіти й культури на основі православно-руської культурної традиції, і це надає їхній діяльності... барокового характеру”<sup>1</sup>.



Розпис церкви Спаса на Берестові в Києві. 1664

Стосовно значення бароко в європейській культурі існує погляд, що воно “завершило справу, яку Відродження не змогло довести до кінця, а саме – гуманізувало культуру всієї Європи і, усупереч перешкодам, що породжувалися політичними й релігійними антагонізмами, створило спільну інтелектуальну й художню культуру, важливість якої належним чином починає усвідомлювати й оцінювати лише наука наших днів”<sup>2</sup>. Отже, можна погодитися з думкою, що “з особливою виразністю ця роль бароко проявилася в Східній і Південно-Східній Європі, де свого часу не виникли розвинені ренесансні культури. Природно, що тут воно мало взяти на себе першорядні культурно-історичні завдання і функції Відродження, зокрема такі, як секуляризація і гуманізація культури, але реалізовувалися вже в інших, барокових ментальних і художніх формах”<sup>3</sup>.

Митрополит Петро Могила, як уже зазначалося, залишив помітний слід у відбудові та мистецькому оздобленні занедбаних перед тим храмів, зокрема кафедрального собору Святої Софії. Про цей аспект його діяльності мовиться в тексті присвяти в “Тріоді цвітній”: “Церкву Святої Софії у Богом береженому місті Києві, колись святої пам’яті князем і самодержцем усієї Русі Ярославом збудовану й на вірець усьому

світові виставлену, Преосвященство Ваше, в руїнах уже будучу, знову реставрував і до первісної оздобы коштом і стараннями довів, а до того й усередині розмаїтими іконами Святих Божих і прикрасами церковними дивно оздобив”<sup>4</sup>. Для задуманих широкомасштабних робіт митрополит запросив багатьох майстрів, поміж яких були італійський архітектор Октавіано Манчіні, кращі на той час українські мистці, зосібна брати Тиміш, Степан та Іван Зинов’єві. Пропагуючи ідею “Київ – Новий Єрусалим” (за висловленням Ф. Прокоповича, Київ “усі християни одностайно називають другим Єрусалимом і новим Сіоном”), він і в програмі своїх реставраційно-поновлювальних робіт особливо наголошував на першості Києва і ролі хрестителя Русі св. Володимира як джерел християнізації Східної Європи, а останнього також як зачинателя будівництва Святої Софії в Києві. Очевидно, за ініціативою П. Могили у відомому портреті князівської родини на не збереженій західній стіні центрального простору храму з’явилося зображення св. Володимира (його зафіксував на своєму рисунку А. ван Вестерфельд 1651 року). Тоді ж було споруджено окремий вівтар св. Володимира Великого, уживали й інших заходів, покликаних активізувати розквіт культу рівноапостольного хрестителя Русі. Уже в 30-х роках XVII ст. над ракою з мощами священномученика Макарія місцеві малярі представили двох архангелів в архієрейському одянні. В оздобленнях каплиці-усипальні св. Володимира, улаштованої П. Могилою в зовнішній галереї собору, з’явилися мотиви на тему Акафіста Богородиці. Позаяк каплиця була присвячена Богородиці, то на фронтоні над входом зобразили півпостать Богородиці Оранти з крилатими голівками херувимів обабіч. Ідейним ядром стінопису є компози-

ція “Покров Богородиці” – іконографія, що стала особливо популярною в українському мистецтві того часу як символ небесного покровительства над Київською Руссю та її Церквою. Під цією композицією планували, мабуть, помістити раку з мощами св. Володимира Великого, які були виявлені 1635 року серед залишків Десятинної церкви в мармуровому саркофазі. Нерідко наведений ідейний підтекст підкреслювався введенням до персонажів нижнього (“земного”) ярусу портретних зображень конкретних історичних осіб чи принаймні людей із виразно індивідуалізованими рисами зовнішності.

Було повернено до життя храм Спаса на Берестові, зруйнований ще в роки монгольського нашествия. Відбудувавши його західну частину, Петро Могила запросив для її розмалювання (1644) грецьких майстрів з Афону. Вибір главою Київської церкви на виконавців свого замовлення саме цих художників можна пояснити кількома причинами. Зважаючи на певний застій у ділянці монументального малярства тогочасного

**“Група праведників”. Фрагмент розпису притвору Троїцької надбрамної церкви в Києві. 1720-і роки**



**“Літургія св. Іоанна Златоуста”. Розпис Троїцької надбрамної церкви в Києві. 1720-і – перша половина 1730-х років**



Києва, таке рішення видається виправданим. Однак треба враховувати ще один аспект проблеми. Через п'ятдесят років після набуття чинності угоди про Берестейську унію Київська православна церква прагнула наголосити на своїй спадкоємності стосовно Володимирового хрещення, отже й грецької церкви, зокрема – святої Афонської гори. До того ж П. Могила, виходець з Молдови, ще з дитинства засвоїв саме таке розуміння східнохристиянського сакрального мистецтва, яке практикували й поширювали чернечі обителі Афону.

Існує також думка, що разом з греками до роботи над розписами Храму Спаса на Берестові було залучено київських майстрів<sup>5</sup>. Переконливим аргументом на користь цього сприймається характерність портретного зображення митрополита П. Могили в композиції ктиторської фрески над вівтарною аркою. До ніг Спасителя, що сидить на троні, припадає високочолоий київський архієрей, відкрите лице якого з розумним поглядом виразних очей сповнене власної гідності і відзначається високою майстерністю формального вирішення. Це підтверджує написані за десять років слова Павла Халебського про те, що “козацькі іконописці вдумливо вивчили манеру європейських та польських майстрів живопису, відзначили переваги того способу, яким вони відтворюють обличчя та барву одягу, і тепер малюють православні ікони, винахідливо досягаючи повної достовірності у зображенні людського поличчя, як ми бачили це на портреті Феофана, патріарха Єрусалимського, та інших”<sup>6</sup>. Хоча введення портретних зображень у систему сакрального малярства не

було чужим візантійському малярству і в попередню епоху, проте в означений період ця особливість набуває щораз більшого поширення саме на українських землях, прикладів чого не бракує в різних підрозділах тутешнього малярства.

Загалом Берестівські розписи представляють пізню трансформацію давніх візантійських традицій монументального малярства, і на тлі процесів, що відбувалися тоді в українській культурі, вони сприймаються вже деяким анахронізмом. Водночас їх виконавці продемонстрували належний професіоналізм, уклавши продуману іконографічну програму у всі площини склепіння, стін, віконних відкосів. Разом з дотриманням властивих для східнохристиянського іконопису традиційних прийомів умовності малярсько-виражальних засобів в окремих композиціях виразно проступає ознайомленість зі зразками європейського малярства, що пов'язані з італійським Проторенесансом та раннім Відродженням. Це ілюструють, скажімо, деякі прикмети сцен “Благовіщення” та “Різдво Христове”, які, поряд із вказаною глибиною портретної характеристики в зображенні Петра Могили, підтверджують притаманну тогочасному українському мистецтву тенденцію до реалістичного освоєння навколиш-

**“Вигнання торговців з храму”. Троїцька надбрамна церква в Києві. 1720-і – перша половина 1730-х років**





“Ісус Христос розсилає апостолів”. Троїцька надбрамна церква в Києві. 1720-і – перша половина 1730-х років

нього світу в його візуально осяжних формах, об'ємах, перспективно-просторових відношеннях та колористичному багатстві.

Петро Могила, передаючи Видубицькому монастирю в Києві Службеник, у дарчому написі заявив, що він “будівельник же ктитор і обновитель цього же святого монастиря Видубицького”<sup>7</sup>. Вочевидь, ішлося про Михайлівський собор XI ст., відновлення якого обмежилось прибудовою дерев'яної вівтарної частини, яка стояла до пожежі 1760 року. Відтак муровану добудову здійснювали впродовж 1766–1769 років. Про малярські роботи в храмі за часів П. Могили невідомо.

Неможливо однозначно констатувати датування тих розписів, які під час мандрівки бачив Павло Халебський, але ймовірно, що більшість з його описів стосувалися малярства першої половини XVII ст. Детальніші записи, зроблені ним у Києві, присвячені різним об'єктам у численних храмах і монастирях, серед яких вирізняється Києво-Печерська лавра. Згідно з цим описом у житлових келіях “стіни барвисто розмальовано, прикрашено усілякими картинами й іншими пречудовими витворами...”<sup>8</sup>.

У церкві Вознесенського жіночого монастиря “на стінах змальовано десять дів: і праведних мучениць, і святих”<sup>9</sup>.

5 липня 1654 року сирійські мандрівники молилися в церкві “з трьома вівтарями: в честь Світлого Воскресіння Господнього, Петра і Павла та мученика Євстафія, образ якого бачимо на дверях його вівтаря – він зсідає з коня, а неподалік – олень, у рогах якого Христос бесідує з Євстафієм.

У кожній з церков київських побачиш зображення мерзеного зборища проти Господа нашого: іудеї бундуються на кріслах, тримаючи в руках письмові свідчення, і Никодим – те, що він написав; Пилат, сидячи на троні, умиває руки, а Пилатиха щось нашіптує йому на вухо; внизу – Господь, нагий, пов'язаний; Каяфа безбородий, в одягові, схожому на вірменський, такий же ярмулці на голові, стоїть вище за всіх і роздирає на собі одяг”<sup>10</sup>. Автор зацитованих слів мав на увазі поширену тоді в українському мистецтві тематику страстей Господніх, серед чинників популярності якої були і складні суспільно-політичні обставини тодішнього періоду української, а ширше – європейської історії.

Недаремно архідиякон Павло в детальному описі трапезної Богоявленського Братського монастиря на Подолі акцентує увагу на важливій нині для дослідників інформації стосовно іконографічного репертуару стінопису означеного приміщення. Воно “має одну наву. Змурована з каменю на вапняному розчині, з довгим склепінням, одвірки мармурові. ... Вівтарна апсида уміло розписана. У нижньому поясі апсида зображено Господа..., який постить на горі; диявол, стоячи перед ним, спокушає Його, він тримає в руці три камені й каже: “Якщо ти – Син Божий, то скажи цим каменям, щоб вони стали хлібами!” Інше зображення – на іншому місці: Господь каже йому: “Відійди від мене, сатано!” Третє зображення: Господь зіходить з ослика й виливає вино та оливу на спійманого розбійника. Четверте: Він несе на плечах заблудлого агнця, а вівцю прив'язано між деревами на гірській вершині; п'яте – на вівтарній арці: по-перше, двоє римських легіонерів б'ють Його по голові дубцями, а третій подає Йому зелений пагін з листям і свіжими квітами; по-друге, двоє воїнів ведуть зв'язаного Господа, один – у римських обладунках, в іншого на голові білий серпанковий тюрбан; на горішній частині зображено, як нагий, поранений Господь сидить на стільці, а з Його утроби проростає виноградна лоза й осіняє Його голову; в руках Він тримає гроно, вичавлює сік у чашу, відповідно зі словами Його... у Євангелії: “Я питиму нове в Царстві Отця Мого”. Під цим – четверте зображення: Господа прив'язано до стовпа, двоє б'ють Його бичем з металевими шипами й терновим вінком. Нижче – п'яте зображення: Пилат у круглій білій серпанковій чалмі, як у мулли, перед ним Господь, судимий, оточений воїнами. На передній частині арки шосте зображення: Господь несе хреста й у знеможі припадає до землі, потім хреста перекладають на Симона Кірінейця; воїни оточують Христа, Марія – не мати Його – витирає піт з нього хустинкою. На самісінькому верху арки сьо-

ме зображення: Господа розп'ято вкупі з розбійниками, Пресвята Діва непритомніє, її підтримують Соломія і Марія. У нижній частині північного боку арки восьме зображення: Пилат умиває руки, на голові така ж чалма. Іконописець намалював розп'яття наверху передньої частини арки з такою метою, аби його міг бачити кожен, хто увиходить до трапезної. З правого боку ведуть на Голгофу Господа, який несе свій хрест, з лівого – також ведуть на гору осудженого. Розписано також і всю трапезу”<sup>11</sup>.

Описуючи Успенський храм (Велику церкву) Києво-Печерського монастиря, Павло Халєбський зазначає, що “над західними дверима зображено Успіння Богоматері, праворуч і ліворуч од нього – поличчя двох князів, будівничих цієї церкви (імовірно, мовиться про синів Ярослава Мудрого Ізяслава та Святослава). ...Над картиною Успіння Богоматері – дерево життя, на його гіллі сидять святі, а над ними – ще троє вікон, у міжвіконні – зображення Петра й Павла, святих апостолів, а над ними – монастирські Святі Антоній і Феодосій, слава землі козацької...”

Над іншими, меншими, церковними дверима (на західному фасаді, південніше від головних – ?) зображено Богородицю з ангелами, вони тримають над нею уготовані для неї корони...

Двері... із західного боку церкви (зліва від головних), в одному рядові з великими дверима, над ними змальовано Іоанна Хрестителя...

З південного крила Великої церкви над великими середніми дверима... велике Розп'яття. Над другими дверима... змальовано Господа й Іоанна Хрестителя, а над ними – трьох патріархів (святителів)...”<sup>12</sup>.

Так само і в Софії Київській: “з полудневого боку маємо п'ятеро дверей в ряд, з північного – тепер двоє, одні з них – вхідні для всіх. Над ними – фреска Святої Софії: Христос, промені Духа Його Святого сходять на церкву; диявол із сарацинами в серпанкових тюрбанах натягують луки й націлюються стрілами в церкву, ляхи з гарматами й рушницями її облягають”<sup>13</sup>.

Недавні дослідження розширили джерельно-документальну базу даних щодо монументального малярства України<sup>14</sup>. Навіть якщо пам'ятки на сьогодні втрачено, згадки про них в джерелах допомагають опосередковано відтворити певні риси реальної картини розвитку мистецької культури. З таких свідчень дізнаємося, що один із ченців львівського монастиря Святого Онуфрія заповів кошти на розмалювання своєї обителі (1618); до 1626 року було помальовано каплицю в Щеплотському монастирі (Яворівщина). В інвентарі (1627) Дерманського Святотроїцького монастиря згадано мальовані каплицю, світлицю та ще одну світлицю з альковом<sup>15</sup>.

Свідчення Павла Халєбського про наявність настінних розписів у численних українських храмах не викликають сумніву, що такий обсяг малярсько-оздоблювальних робіт могли виконати лише добре організовані мистецькі майстерні. Імовірно, що на той час без таких груп художників не могла обійтися не лише Києво-Печерська лавра



“Архангел Михаїл”. Фрагмент стінопису “Страшний суд” у Троїцькому соборі в Чернігові. Остання третина XVIII ст.



“Навернення Савла”. Троїцький собор у Чернігові. Остання третина XVIII ст.



зі значною кількістю її храмових і житлово-побутових будівель. Більше відомі за своєю діяльністю у XVIII ст. малярні як Лаври, так і митрополичої резиденції при Свято-софійському соборі базувалися на досвіді попереднього століття, коли малярі так чи інакше консолідували свої творчі зусилля у складі організованих колективів. Приклад метрополії слугував заохотою також для інших єпархіальних столиць і навіть для менших міст з розвинутими мережами ремісничого виробництва, у яких поступово формувалися мистецькі осередки, що особливо проявили себе у XVIII ст.

Є підстави вважати, що помітною мистецькою пам'яткою були розписи збудованого 1674 року Троїцького собору Густинського монастиря (біля Прилук), які дуже постраждали в процесі поновлення 1844 року. Можна стверджувати, що автори тих розписів значною мірою дотримувалися традицій давньоукраїнського монументального малярства попередніх періодів його історії<sup>16</sup>. Це проявлялося як у загальній системі декорування різних архітектурних частин інтер'єру (стіни, арок, пілонів), так і в іконографії багатьох зображень. Водночас малярі відгукувалися на тогочасні реалії суспільного життя: на стіні храму з'явився криторський портрет гетьмана Івана Самойловича, в окремих композиціях не бракує характерних для того часу особливостей одягу на персонажах євангельських подій, дія яких відбувається у приміщеннях, що нагадують сучасні для художників помешкання.

Показовою під цим оглядом була батальна сцена, ктитором якої був київський полковник Костянтин Мокієвський. У прибудові до залишків старовинної, так званої "Юрійвської божниці" в с. Старогородці поблизу м. Остра, у 1698 році було намальовано батальну композицію, що зображувала тогочасну історичну подію, коли запорожці, на чолі із самим замовником, відбивають напад татар на Київ<sup>17</sup>.

Ініціативи й нововведення митрополита Петра Могили в релігійно-культурному житті України плідно розвинулися наприкінці XVII ст., після періоду Руїни. Важливим етапом української історії (зокрема, духовної культури) були роки гетьманства (1687–1709) Івана Мазепи, що залишило помітний слід у сфері монументального малярства. Основа нового світосприйняття значною мірою була закладена діяльністю П. Могили, однак саме в роки правління І. Мазепи в мистецтві Наддніпрянщини остаточно утвердився мистецький стиль бароко, пластичні засоби якого набули там своєрідних ознак. Політика гетьмана, спрямована на відродження української державності, стала сприятливим тлом для набуття мистецтвом оптимістично-динамічного характеру, поєднання життєствердного внутрішнього змісту з декоративними ефектами формально-пластичного вирішення.

Хоча меценатська політика І. Мазепи у сфері культури була найрезультативнішою в ділянці будівництва нових і відновлення давніх церков, не бракує доказів його уваги до інших підрозділів мистецтва. На рубежі XVII–XVIII ст. було виконано деякі стінописи в Софійському соборі: на північній стіні центральної нави, на площині первинного портрета князівської родини, зберігся фрагмент олійного малярства того часу (за архієрейства Йоасафа Кроковського (1708–1718) там уже було зображення П'ятого Вселенського Собору). На арці Благовіщенського вівтаря з'явилося високомистецьке зображення двох огненних серафимів. Можна припустити, що тоді ж постав головний образ вівтаря 12 апостолів у південній галереї<sup>18</sup>. Його композицію становить центральне зображення Спасителя на троні, обабіч якого – постаті св. Ольги та Володимира Великого, причому княгиню представлено в одязі тогочасної української шляхтянки. У приміщенні цієї каплиці виявлено також інші (часто – фрагментарно збережені) компоненти стінопису, такі, як Оранта на арці перед іконостасом або композиція "Софія – Премудрість Божа", розташована навпроти Оранти, над входом з каплиці до південної вежі. Показово, що іконографія останнього твору, яку можна вважати одним з візуальних утілень теоретично-богословської думки релігійного середовища Києва того періоду, повторена в храмовій іконі Софійського собору, що міститься в збереженому донині першому ярусі

розкішного барокового іконостаса, який було виконано в роки архієрейського служіння Рафаїла Заборовського (1731–1747).

Властиві українському бароко символіко-алегоричні звернення до минулого, аби підкреслити спадкоємність і неперервність історичного розвитку, динаміку якого простежували в його проекції на обставини епохи бароко, певною мірою знайшли відображення на стінах Святої Софії в Києві: на них зображено не лише свв. Ольгу та Володимира, але й інших київських володарів минулих епох – до Всеволода Святославича, а у вищезгаданій каплиці – першого київського митрополита Михаїла і, можливо, священномученика Макарія, також канонізованого Православною церквою. Не випадково духовний і мистецький простір цієї “Мазепиної капелли”<sup>19</sup> тоді став своєрідним пантеоном святих Київської землі, як ще один акцент патріотично спрямованого меценатства Івана Мазепи, що дозволило митрополиту Варлаамові Ясинському 1706 року, коли Мазепа досяг кульмінації своєї багатогранної праці, сказати: “Призрением патронским реинтерским ясновельможного его милости пана гетмана и кавалера обитель Свято-Софийская есть значне обновлена в своем украшении”<sup>20</sup>.

Після краху політичних планів і смерті Івана Мазепи, Петро I вживає заходів, аби перетворити Україну з автономною гетьманською владою на звичайну територіально-адміністративну одиницю формованої Російської імперії. Сказане стосується також Київської церкви, яку було позбавлено рангу митрополії і підпорядковано владі новоутвореної, замість патріаршого устрою Церкви, чиновницької структури – Священному Синоду. Не згодний з таким розвитком подій тодішній митрополит Київський Йоасаф Кроковський за не до кінця з’ясованих обставин в дорозі до Москви помер, відтак швидкими темпами почали вводити систему регламентованого державно-правовими приписами церковного життя, верховним арбітром якого був цар.

Певною мірою це відобразилося на подальшому розвитку релігійно-монументального малярства, активного імпульсу для розвитку якого надало згадане меценатство І. Мазепи в цій сфері, зокрема, стосовно кафедрального храму Києва. Упродовж 1710–1720-х років на стінах центрального об’єму його інтер’єру з’явилося сім масштабних композицій із зображенням Вселенських Соборів. Ці багатофігурні сцени, відтворені на стінах понад арками, що підтримують південні, західні та північні хори, й акцентовані соковитим колоритом, оточували підкупольний простір головної нави. Саме в той період аналогічна тематика вводиться в систему мистецького оздоблення інших найвідоміших київських храмів Києво-Печерської лаври – Успенського собору і Троїцької надбрамної церкви. В умовах особливо відчутного тоді в Києві протистояння православної та унійної церков апелювання до канонічного вчення перших Вселенських Соборів було мистецьким віддзеркаленням і полемічної боротьби між двома гілками київського християнства<sup>21</sup>, однак чи не вирішальну роль у впровадженні тематики Вселенських Соборів відіграла якраз тогочасна державно-церковна політика російського самодержця. За синодального устрою православної Церкви важливо було нагадати й пропагувати освячену історичною традицією норму верховенства імператорської влади і в церковному житті: не дарма і в згаданому циклі в соборі Святої Софії мистецьке зображення Першого (Нікейського) Собору відзначає головування на ньому Костянтина Великого.

Утім, упроваджувана тоді в Україні жорстка регламентація церковного життя ще відчутно не торкнулася сакрального мистецтва, тому що продовжували свою діяльність тутешні мистецькі осередки, й надто глибоко вже були закорінені впливи нового світобачення. Тож “новостворені художні ансамблі були чудовими взірцями зрілого бароко, позначеними яскравим місцевим колоритом”<sup>22</sup>. Це стосується й “Нікейського Собору”, тим паче, що вказана композиція (із цілого циклу лише вона збереглася донині) зайняла найпрестижніше після головного вівтаря місце в центральній наві – над західною вхідною аркою, навпроти головної вівтарної апсиди. Оптичним і смисловим центром композиції є постать імператора Костянтина Великого, урочисто

представленого на троні, з царським інсигніями – сферою-“державою” та скіпетром. Соборові отці (ієрархи) у пишному літургійному одянні, рясно оздобленому квітково-орнаментальними мотивами, надають цьому творові властивого для українського барокового малярства підкреслено декоративного ефекту. Окрім того, особливої переконливості і внутрішньої динаміки їхні образи набувають завдяки підкресленій індивідуалізації, характерності кожного з них. Малярі-виконавці зуміли органічно поєднати типові прикмети їх як представників вищого щабля церковної ієрархії – з ознаками особистісних рис зовнішності та психологічною неповторністю, спостереженою цими майстрами в реальному житті. Саме тому нерідко можна проводити обґрунтовані й переконливі паралелі між окремими компонентами монументального малярства й тогочасними портретами українських ієрархів, особливо митрополитів та Києво-Печерських архімандритів, зокібна Никифора Тура та Йосифа Тризни, Варлаама Ясинського, Йоасафа Кроковського та Самуїла Миславського.

Роботи над оздобленням кафедрального собору Києва тривали впродовж XVIII ст. Зокрема, збереглися відомості, що 1721 року “кафедральна Софійська церква велика всередині й зовні, на переддвер’ї церковному іконопиством прикрашена і новим дахом покрита між банями”<sup>23</sup>. Уважається, що це стосується вівтаря Успіння Богородиці, при південному переддвер’ї храму, де загальна система стінопису має характер, більш властивий для оздоблення світських палацових приміщень<sup>24</sup>, хоча зрозуміло, що тематично переважають релігійні сюжети. Окрім домінантного “Успіння Богородиці” на західній стіні, важливий ідейний зміст визначений і для композицій з місцевими, київськими, сюжетами: “Княгиня Ольга біля урни з прахом князя Ігоря”, “Вибір віри князем Володимиром” та “Хрещення киян”.

Певні висновки про стан стінопису в Софійському соборі можна робити на підставі праці, яку впродовж 1823–1824 років написав митрополит Євгеній Болховітинов після призначення на Київську архієрейську кафедру. Присвячена різним аспектам історії та тогочасного стану Софійського собору в Києві, вона містить на відповідних сторінках опис мистецького оздоблення храму. Тобто митрополит письмово зафіксував не лише відкриті на той час первісні мозаїки, але й виконані протягом XVIII ст. стінописи, зокрема й ті, що з’явилися поверх тиньку, яким була закрита частина давніх мозаїк, передусім у куполі. Якраз там, “після оновлення купола в самому склепінні його малярським мистецтвом зображений Спаситель, Який благословляє обома руками і від нього у хмарі сходить Дух Святий, нижче Якого Архангел Михаїл, що тримає в одній руці меч, а в іншій військове знамено, навпроти ж нього – Архангел Гавриїл, що тримає стебло лілеї, за Михаїлом – Рафаїл з алавастром в руках, Варахїїл з квітами, Уриїл із запаленою свічкою, Селафїїл з чотками, Іегудїїл – з вінцем. Між усіма цими Архангелами – вогненні язики. Нижче Архангелів Собор усіх дев’яти чинів ангельських, що оточує та підтримує Престол Вседержителя. Нижче них, між 12 вікнами купола, в простінках зображені на повний ріст 12 Апостолів, поставлених на 12 Старозавітних й Апокаліптичних каменях (Вихід гл. 28 та Апокаліпсиса гл. 21). Над кожним з Апостолів золоті зірки, всередині яких – вогненні язики. <...> Такими ж історичними, алегоричними й емблематичними картинами розмальовано увесь собор та всі давні галереї його. Із написів видно, що п’ять Вселенських соборів намальовано 1718 року при митрополитові Йоасафі Кроковському, шостий і сьомий Собори закінчено в 1724 році при архієпископі Варлаамові Вонатовичу, а хори розмальовано за митрополитства Арсенія Могилянського...”<sup>25</sup>.

У своїй монографії Є. Болховітинов негативно відгукнувся про зображення у вівтарі на склепінні над престолом, де було представлено “в картинах” дев’ять блаженств євангельських і царів: Давида, Соломона, Іезекію, Осію, Іехонію, Манассію; пророків: Мойсея, Міхея, Ісайю, Іезекїїла, Малахію, Амоса; Різдво Христове, Поклоніння волхвів, архангелів: Михаїла й Гавриїла, Селафїїла, Варахїїла, Рафаїла, Іегудїїла; чотирьох євангелістів, три євангельські добродієвості – Віру, Надію і Любов,

а поверх того Правосуддя, тощо. Про цю частину розпису він пише, що “сі картини розташовані безладно, намальовані не мистецьки, декотрі ж – повторно, та й загалом виявляють брак смаку у виборі й рисунках. Вони на давніші XVIII століття”<sup>26</sup>.

Про виконані за Варлаама Вонатовича (уже як архієпископа, а не митрополита) 1725 року розписи в бічних вітварях мовилося, що вони “зображені дуже добрим письмом малярським... за рішенням усієї братії нашої софійської”<sup>27</sup>. Від них збереглося три композиції: на південній стіні правого Михайлівського вітваря – безпосередньо пов’язане з посвятою цієї частини храму “Чудо архістратига Михаїла в Хонех”; на пілоні стовпа над ракою з останками митрополита Макарія – “Архангел Єгудил з вінцем”; в апсидній консі головного жертovníка (зліва від головного вітваря) – монументально потрактоване “Воскресіння Христове” (в іконографії “Зішестя в пекло”). Кожному із цих зображень притаманні виразні ознаки українського бароко: і не лише в іконографічних деталях (як типова для місцевого тогочасного церковного будівництва п’ятиверха церква в першій з них), але й у загальніших рисах, властивих українській культурі цього історико-стильового періоду загалом. Серед них – розкішний умовно-фантастичний краєвид у цій самій сцені, особливо ж – образна сутність динамічної композиції “Зішестя в пекло”, з широкою гамою психологічних характеристик численної групи персонажів, енергійно-пластичним моделюванням форми, яскравим насиченим колоритом, активними світлотіньовими перепадами, урешті – усталеними вже на той час в українському мистецтві типажами головних дійових осіб, у яких проступають етнічні місцеві риси.

Остання масштабна робота з малярського оздоблення Софійського собору в означений період відбувалася за митрополита Арсенія Могилянського (1757–1770), коли виконували розпис на хорах кафедрального храму. Серед іншого, у приділі св. Миколая на північних хорах було намальовано галерею історико-портретних зображень кийських князів: Володимира Великого, Ярослава Мудрого, Бориса й Гліба, будівничих: Успенського собору в Києво-Печерській лаврі – Святослава Ярославича, Михайлівського Золотоверхого собору – Святополка Ізяславича, фундатора Кирилівської церкви – Всеволода Ольговича. Такі малярські звернення до давньоруської історії певною мірою дублювали посталу за часів І. Мазепи портретну галерею кийських князів на стовпах першого ярусу центральної частини собору, а водночас і трансформували започатковану згаданим портретом княжої родини XI ст. традицію – у характерний “бароковий історизм” XVIII ст. До того часу належить також зображення Страшного суду на південно-західній частині хорів. Поряд з ним упродовж 1768–1780 років розписи поповнилися апокаліптичними сюжетами, серед яких “Всесвітній потоп”, “Відокремлення овець від козлів”, “Сім світильників”, “Втеча Лота із Содому”, “Загибель Содому”.

Зі стилістичного погляду близько спорідненою зі згаданими роботами є сцена “Поклоніння Ветхому дню” на склепінні північних хорів, як і образ священно-мученика Власія Севастійського на стовпі в тій самій частині хорів. Важлива роль в ідейно-мистецькій системі монументального малярства Софійського собору належить масштабній композиції “Похвала Богородиці”, розташованій на одній осі з Орантою головної апсиди, чим підкреслено програмну пов’язаність цих різночасових його компонентів. У її центрі – іконографічне втілення “Богородиці Знамення”, а довкола – сонм дев’яти ангельських чинів. Постаті пророків, зображені в загальному укладі сцени на схилах склепіння й на західній стіні, найімовірніше, поновлювалися в XIX ст., оскільки мають вже ознаки класицизму. Однак сцена загалом зберігає бароковий характер. Відповідно до естетики українського бароко, численні з вищезгаданих зображень супроводжуються текстовими доповненнями дидактичного змісту.

Одним з найбільших досягнень українського монументального малярства епохи бароко були виконані в 1720–1730-х роках розписи двох найдавніших мурованих храмів Києво-Печерської лаври: Успенського собору та Троїцької надбрамної

церкви. Вони постали після того, як унаслідок нищівної пожежі 1718 року серед багатьох втрат у Лаврі зазнали знищень і ці будівлі, значною мірою втративши своє внутрішнє упорядження. На відміну від часів Петра Могили, церковноначаліє знаменитого монастиря (та й тодішньої Київської православної митрополії загалом) при плануванні нового стінопису в названих храмах орієнтувалося на сформовані вже кадри місцевих майстрів, передусім – із Лаврської іконописної майстерні, якою в першій половині XVIII ст. керували такі відомі малярі, як Іван, Феоктист та Алімпій Галик. Поміж провідних майстрів були також Феодосій Павловський та Захарія Голубовський.

У майстерні функціонувала і власна система підготовки іконописців, які послідовно освоювали всі традиційні технологічні процеси виконання ікон, малярство на полотні, а також набували практичних навичок монументального малярства. Ознайомлення з канонічними приписами традиційної для поствізантійського сакрально-мистецького ареалу “Ермінії” авторства Діонісія Фурнаографіота та її варіантів, догматичне дотримання яких в нових історико-культурних умовах нерідко знекровлювало ідейно-духовний потенціал сакрального мистецтва, перестало бути єдиним (чи головним) орієнтиром для мистецької практики. В ікономалярні Києво-Печерської лаври її учні займалися також копіюванням давніх гравюр та рисунків і навіть набували досвіду натурних зарисовок. Певне уявлення про окремі аспекти навчання іконописців у цій майстерні, джерела інспірації та загальне естетично-стильове спрямування практичної діяльності дає досить обширний графічний матеріал з так званих “кужбушків”<sup>28</sup>, серед яких є рисунки з гіпсових відливів давньої скульптури, копії західноєвропейської графіки на відповідну тематику, творчі інтерпретації подібних сюжетів, портретні зарисовки. Деякі з цих графічних аркушів виявляють близьку іконографічну спорідненість з окремими композиціями, виконаними в 1720–1730-х роках у системі стінопису Успенського собору і Троїцької надбрамної церкви, що дозволяє вважати їх первинними ескізами, які використовували малярі.

Саме ця майстерня була одним з каталізаторів вироблення нових і варіантного урізноманітнення традиційних іконографічних схем, засвоєння й поширення формально-пластичних прийомів безпосереднього виконання малярства не лише на землях України, але й поза її межами, приміром, на Балканах. Тривалий час вона залишалася провідною творчою структурою українського мистецького життя, на яку орієнтувалися регіональні малярські осередки, а також іконописці, котрі працювали самостійно. Про масштабність практичної діяльності Лаврської малярні опосередковано засвідчує той факт, що лише в поновленні Успенських розписів у 1772–1777 роках було задіяно понад тридцять малярів<sup>29</sup>. Це і стало передумовою того, що в розписах Успенського собору Києво-Печерської лаври 1720–1730-х років розбудована іконографічна програма поєднана з майстерністю її адекватного малярського втілення.

Стінопис Успенського собору знищили в 1893–1894 роках, коли на догоду тодішньому керівництву Лаври й Київської митрополії (на Київській митрополічій кафедрі тоді був Йоаникій Руднев, уродженець Тульської губернії) стіни храму було покрито новим мальовилом. Попри те, нині можна мати достатньо конкретне уявлення не лише про іконографічну програму втрачених тоді розписів, але почасти і їх формально-пластичні прикмети, про що свідчать кілька збережених фотографій<sup>30</sup>, виконаних перед ліквідацією стінопису, та згадки в кількох публікаціях<sup>31</sup>. Детальніше про іконографічний репертуар системи стінопису дізнаємося з давніх публікацій і зі збереженого, ретельно зробленого давнього опису його проекту під назвою: “Пам’ять, что внутри великой святой Печерской церкви изображено, почавши от самой главы і около по стінах”. Ураховуючи, яке враження розписи 1720–1730-х років справили на сучасників, зазначений опис одразу набув поширення. Існує кілька його переліків-копій, які розповсюджувалися й могли слугувати посібником, що практично використовувався в церковному середовищі.

Ці розписи (разом з уцілілим стінописом Троїцької церкви) стали наочним утіленням тогочасного розуміння сакрального мистецтва у вищих прошарках українського суспільства (як його церковного, так і світського крила). Окрім того, вони з'явилися на стінах головної святині київського монастиря, який справедливо сприймався тоді уособленням релігійної ідентичності українського народу і сконцентрованим образом української мистецько-сакральної культурної традиції. Відомо, що, як і в Софійському та Михайлівському Золотоверхому соборах, у вівтарній апсиді Успенського собору спочатку були мозаїчні розписи, які прикрасили її разом із завершенням будівництва у XII ст. Їх бачив ще Павло Халебський і записав: «На склепінчастій стіні великої бані написано образ Господа...

...Святий вівтар... Від круглястого верху арки до її середини зображення: Мати Божа, стоячи, благословляє..., з хустою коло пояса, а нижче неї Господь в оточенні архієреїв – мозаїка з золотом, як у Святій Софії та Віфлеємській церкві»<sup>32</sup>.

На той час у храмі, імовірно, уже не було суцільного стінопису, тому що сирійський архідиякон зафіксував у своїх записках лише поодинокі зображення, хоча можна припустити, що він не вважав за потрібне ретельно перелічувати всі сюжети. Зокрема, він відзначив: «У другому відділі притвору – ...надгробок (Костянтина Івановича Острозького)... Навпроти нього, на північній стіні, змальовано його сина з довгою білою бородою...»<sup>33</sup>.

«...У північному вівтарі священники учиняють проскомидію на святому престолі. Над аркою цього вівтаря, вгорі, змальовано образ Іоанна Хрестителя з двома крильми, бо престол – у його честь. ...На цій стіні, згори донизу, зображено Успіння Богородиці й апостолів, що витають у хмарах, кожен апостол має при собі свого ангела. Найнижче зображено апостолів довкола мармурової домовини Святої Діви, саван розгорнуто, і вони у подиві здіймають руки до неба, кажучи: «Вона вознеслася!» Навпроти цього місця вони також гуртом, і хітон її серед них»<sup>34</sup>.

Очевидно, у другій половині XVII ст. на стінах храму з'явилися зображення князів – донаторів обителі та її архимандритів. У 1700 році московський священник Іван Лук'янов зазначив, що в «Печерському монастирі церква прегарна і в церкві стінописи, всі князі руські змальовані»<sup>35</sup>. Слід згадати зацитовані слова Павла Халебського про незвичний для практики православної церкви скульптурно-портретний надгробок К. І. Острозького та настінне (?) малярське зображення його сина. Певно, ці давніші компоненти мистецького оздоблення храму були серед стимулів розвинути цю тему на його стінах ще у XVIII ст. (які могли слугувати орієнтиром для схожих зображень у Софійському соборі).

Широта задуму цього проекту і його подальша реалізація дозволяють вважати його оригінальним явищем української художньої культури XVIII ст., у якому нерозривно поєднано богословську думку з визначальними засадами естетики національної течії мистецтва епохи бароко. Цілісність образного вирішення забезпечувалася в ньому чіткою систематизацією сюжетів, зумовленою тематикою єдиного циклу або теологічною чи історико-релігійною ідеєю, а самі зображення дуже часто супроводжують відповідні текстові компоненти<sup>36</sup>.

Згідно зі згаданим описом, у головному куполі мала бути представлена Новозавітна Трійця в оточенні дев'яти ангельських чинів (серафими, херувими, престолу, господства, сили, власті, начала, архангели, ангели). У шії (барабані) купола – 12 апостолів, кожний з яких стояв на одному з дванадцяти коштовних каменів (яспис, сапфір, халцедон, смарагд, сардонікс, сардіон, хризоліт, берил, топаз, хризопрас, якинт й аметист), на яких в апокаліптичних видіннях св. євангеліста Іоанна тримаються стіни Небесного Єрусалиму і які ототожнюються з такою самою кількістю апостолів, котрих уважають фундаментом Церкви Христової. Таких, властивих українській бароковій поетиці, символіко-алегоричних паралелей багато в ідейно-змістовій насиченості названих київських стінописів.



**“Деїсус”. Фрагмент розпису церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі Львівської обл. 1613**

У пандетивах-парусах традиційно розміщували чотирьох євангелістів, позначених своїми символами. На фрамугах підпружних арок планувалося представити велику галерею старо- та новозавітних персонажів, а також великих християнських святих як таких, що виступали передвісниками Господнього пришестя на землю, були супутниками Спасителя в його земному житті або ж утверджували Його вчення як перші видатні будівничі Церкви Христової на початках її історії. Отож, східна арка, безпосередньо дотична до вітваря, де священники здійснюють літургійне служіння, була ознаменована зображеннями святих, південна – апостолів, північна – пророків, західна – персонажами із царського роду Ісуса Христа, які, як і в композиції популярної тоді іконографії Древа Єсеєвого, мали бути зображені в чашах квітів.

Очевидно, що автори програми розпису значною мірою дотримувалися усталеної узгодженості іконографії зображень з певними частинами архітектонічної структури будівлі: Бог і сили небесні – у куполі, що символізує сферу небесну; найближчі учні й послідовники Спасителя як найважливіші опори інституційно започаткованої Христом Його Церкви – на барабані, що є основою купола; сонм старозавітних пророків, прародичів Ісуса, групи пізніших учнів Христа, які входять до другої групи сімдесяти апостолів, а також святих – будівничих уже земної, воюючої Церкви – на арках, які підтримують ціле завершення.

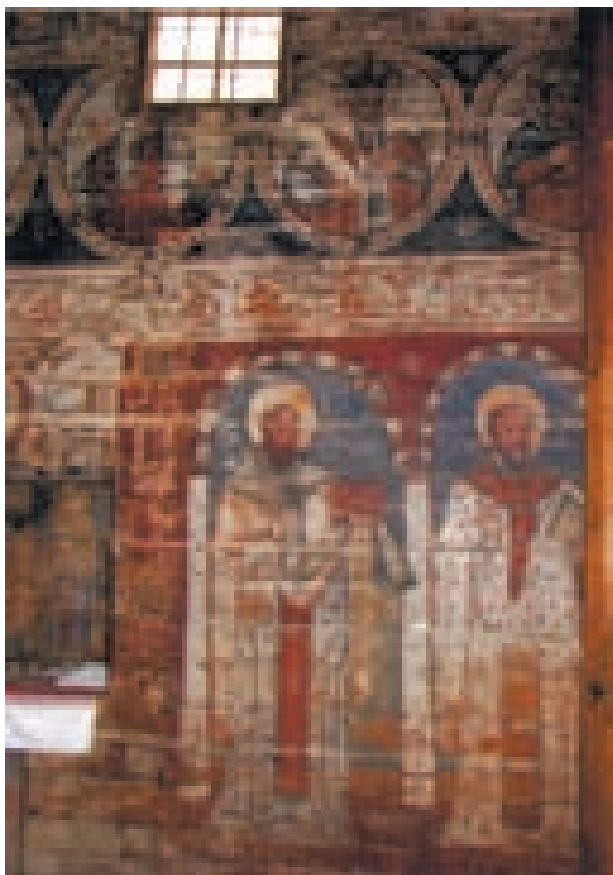
Відповідно у головному (підкупольному) об’ємі храму, на верхніх частинах стін під західними та бічними хорами, було розташовано монументальні композиції Вселенських Соборів – загальних зібрань духовенства вищих рангів, на яких опрацьовано фундаментальні засади богословського вчення й затверджено визначальні на століття наперед чітко регламентовані приписи церковного канонічного права, літургійно-обрядової практики, внутрішнього життя релігійних громад тощо. Разом зі згаданими мальовилами багатофігурні сцени Вселенських Соборів мали представити “якнайлучшим описанієм, що на яком діявалося Соборі”. Для унаочнення їх постанов вони були стисло подані у великих текстових доповненнях до кожної композиції. Збережена фотографія із зображенням Сьомого Вселенського Собору

(відбувся в Нікеї 325 року) дає уявлення про ці величаві композиції, що, як уже відзначалося<sup>37</sup>, свідчили про значну спорідненість лаврського настінного малювання із загальними засадами станкового українського малярства тієї епохи.

Зафіксоване на світліні має характер масштабної історичної події, учасниками якої є близько ста персонажів, передусім – митрополити та єпископи в урочистому, пишно декорованому літургійному облаченні. Попри загально-симетричну побудову, композиція позбавлена застиглої непорушності, здебільшого характерної для традиціоналістського східнохристиянського сакрального мистецтва попередніх історичних епох. Цьому, зокрема, сприяє поміщена в її структуру група світських осіб, що входять до зали, де відбувається дія. Характер зображення переважної більшості цих персонажів впливає з провідної стильової тенденції українського малярства періоду бароко. Підтвердження цього – типаж персонажів, у яких переважно вчуваються портретні характеристики конкретних людей, та й увесь антураж цієї сцени (деталі архітектури, одягу, обстави цього приміщення), що однозначно пов'язує цю композицію (а тим самим – і тогочасний стінопис Успенського собору загалом) зі стихією українського бароко.

Особливу увагу, як у кожному храмі, приділено малярству вівтарного простору. Його розпис відзначався значимістю ідейно-змістового наповнення. Символічним трикутником у куполі було позначено Бога, довкола якого – ангельські чини. На апсидній площині – зображення Новозавітної Трійці: на золотому тлі – благословляючий Бог-Отець, що витає у хмарах,

**“Отці церкви і пророки”. Фрагмент розпису церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі Львівської обл. 1613**



з двома ангелами обабіч; нижче – Дух Святий у вигляді голуба в сяйві, що єднає в одну композицію Бога-Отця та великоформатне Розп'яття Господнє, по боках якого – клейма з євангельськими епізодами, які символізують церковні таїнства (покаяння, подружство, миропомазання, хрещення, єлеопомазання, священство), а під хрестом, у простінках між трьома вікнами – пристоячі Богородиця та Іоанн Предтеча.

При вікнах представлено багатосюжетні цикли: біля першого (середнього) – десять епізодів страстей Христових, біля другого – розділений на десять висловів “Отчешаш” з візуальним рядом; біля третього – фігуративні зображення, що уособлювали десять блаженств.

Центральне “Розп'яття” супроводжували сцени “Покладення Ісуса Христа до гробу” (справа, тобто південніше) та “Воїни розігрують Христову ризу” (ліворуч).

Нижче вікон – велика композиція “Тайна вечеря” з дванадцятьма апостолами, обабіч якої – по три символічних образи: 1) з північної сторони – пелікан; зелений дуб, на якому Христос розп'ятий; камінь, з якого Мойсей викликає джерело; 2) з південної – принесене в жертву ягня на жертвовнику; чоловік, що обриває виноград; Мойсей,



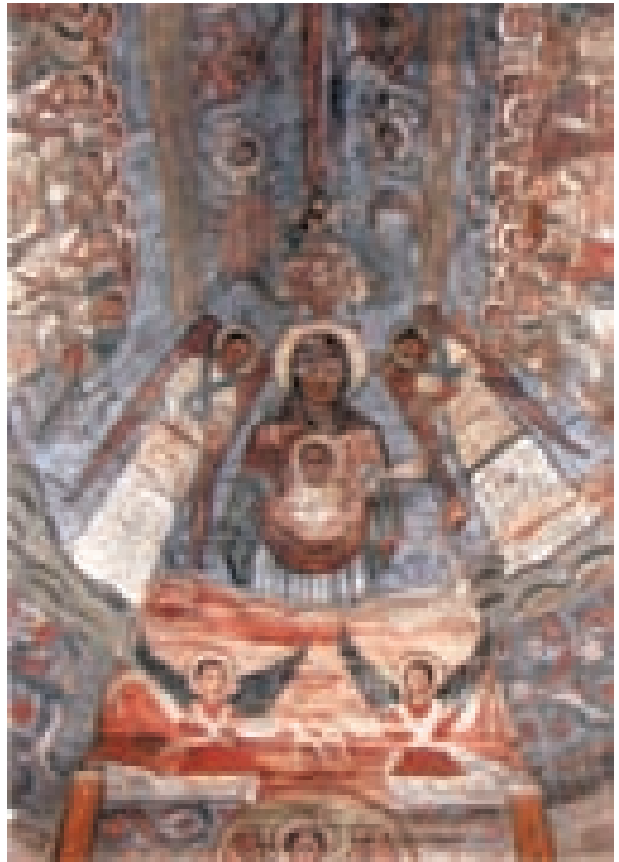
що піднятим догори жезлом указує на спадаючу манну небесну. Кожне із цих зображень, відтворюючи одне з важливих понять християнського вчення чи символіку певного епізоду Літургійних богослужінь, було візуалізацією глибокої змістовності наведених при них цитат зі Святого Письма (старозавітних книг пророків, псалмів, як і Новозавітних євангелій, апостольських послань, Апокаліпсиса), літургійно-обрядових текстів.

На великій площині північної вітварної стіни – “Воскресіння Христове у великому сьайві”. Це зображення мало більш властивий західному церковному мистецтву характер: в іконографічному варіанті, коли Ісус Христос встає з гробу. Тематично пов’язані з цією ключовою сценою дванадцять клейм з різними явленнями воскреслого Христа, або ж епізодами, що засвідчують Його воскресіння, а над ними – “Вознесіння Господнє”. Під ними, біля дверей між великим вітварем і жертовником – пророки та царі Давид і Соломон, що моляться. Біля цього входу можна було також побачити пророка Єремію в “ландшафті” та святих: Германа (патріарха Царгородського), Ігнатія Богоносця та Климентія, кожний з яких тримав хартію з текстом.

Навпроти, на південній стіні великого вітваря, домінувала композиція “Зішестя Святого Духа” із супутніми зображеннями символічно представлених семи дарів Святого Духа (премудрість, розум, Дух поради, Дух міцності, уміня, Дух страху Божого, благочестя). Композиційної узгодженості цієї стіни з протилежною надавали зображені нижче звернений до небес апостол Павло, Авраам, що вклоняється трьом ангелам, а також три святих (Іоанн Златоуст, Василій Великий та Яків – брат Господній). Півпостаті цілого ряду інших видатних в історії Церкви святих було зображено на фразузі привітварної арки (зі сторони апсиди).

У жертовнику на склепінні – небо, а в хмарах – ангел із чашею та хрестом. Довкола – шість великих ангелів зі знаряддями страстей Христових (відповідно до дванадцяти євангельських читань, що виголошуються у Великодню п’ятницю). На східній стіні за жертовником зображалася скинія, з північного боку, перед скинією – Мойсей та Аарон; унизу на південній стіні – “Христос умиває ноги своїм учням”. Біля вікна – сцени відречення апостола Петра. На західній арці (від входу до жертовника) – двадцять старозавітних сцен – до висловів з давньої Священної історії, суголосних з ідеєю жертвності.

З північними дверима була пов’язана сцена “Явлення апостолові Петрові плащаниці, що сходить з небес”. Поряд, у круглих клеймах, містилися дев’ять ступенів служіння кліриків: дверника (одягненого в підстихар, тримає ключі), виголошувача (у підстихарі, з хрестом і святою водою), свічконосця (у підстихарі, зі свічкою), читця (у підстихарі, з книгою “Апостол” на амвоні), співця (у підстихарі, з Псалтирем на амвоні), піддяко-



Розпис склепіння церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі Львівської обл. 1613

на (у стихарі, навхрест перепоясаний, носить хреста на процесії), диякона (у стихарі, з ораром, тримає рипіду), ієрея (у ризах, зі Святим Євангелієм), архієрея (в одягах святительських, з хрестом).

На других північних дверях із жертовника – св. Іоанн Предтеча. Біля нього – сім круглих клейм, на кожному з яких – епізод чи персонаж Святого Письма, що пов'язані з розкаянням перед Господом (апостол Петро і Павло, цар Давид, розбійник з хрестом, Закхей-митар, Марія Магдалина, цар Манасія).

Малярське оздоблення південного приділу Архістратиґа Михаїла можна класифікувати як апофеоз Небесного воїнства – Ангельських Чинів, найближчих до Бога Його творинь. Над гзимсом (карнизом) на тлі небес – багато ангелів (ціло- і півфігурних, оплічних), які прославляють Всевишнього словами: “Свят, Свят, Свят, Господь Сафаоф, повне небо і земля слави Його”. Самого Саваофа представляли у хмарі, зі східної сторони, як благословляючого Вседержителя, зі скіпетром у руці. Біля Нього – шестикрилі серафими й ангельські хори, що співають Йому славу. Нижче й Дух Святий – у золотих променях, в оточенні ангелів.

Цей аспект програми розписів продовжувала сцена Собору всіх святих ангелів, що мали посеред себе дитячко Христа – іконографічний варіант, відомий і в станковому ікономалярстві того часу. Означена композиція, як ядро розписів приділу Архістратиґа Михаїла, містилася над вікном, а під ним – сім святих архангелів (над ними – хартія з висловом з Апокаліпсиса: “Бачив же сімох ангелів, що перед Богом стояли”), кожний – зі своїм атрибутом: Михаїл – зі списом, Гавриїл – з лілеєю, Рафаїл – однією рукою провадить Товія, а в другій тримає ліки, Уриїл – з вогненным мечем, Селафіїл – з бичем у руках, на зігнутих руках Єгудіїла – чотки, Варахїїл підтримує полою одягу лілею, троянду та інші квіти. Обабіч вікна програма передбачала сцени гостювання Бога (уособленого трьома ангелами) в Авраама, а також явлення двох ангелів Лотові. На привіконній арці мало бути п'ять євангельських висловів.

Ідейно й тематично суголосними були також зображення та вислови на привіконній арці: дванадцять сцен (по шість – з обох країв вітарної стіни) з апокаліптичними видіннями, у яких дійовими особам виступали також ангели; на північній та південній стінах – святі, історія яких певним чином пов'язана зі світом ангелів: пророк Товія, апостоли Павло і Тимотей, священномученики Діонісій Ареопагіт (автор книги про святих ангелів) та Ієрофей, св. Пахомій і Києво-Печерські святі схимонахи Феодосій, Стефан, Сава й Пилип, названі князями-ктиторами монастиря.

На фразузі арки над царськими вратами – цикл “Діяння ангелів у двадцяти епізодах Священної історії” (п'ятнадцять старозавітних сцен і п'ять новозавітних). У дузі царських врат було визначене місце для скорботної Богородиці із замученим Христом на колінах, а перед нею – укляклі ангели.

Щодо нижньої частини стін центрального об'єму Успенського собору, то “Опис...” визначає їх як місце для розлогої фризоподібної галереї людей, певним чином пов'язаних з Києво-Печерською лаврою і представлених в історичній перспективі. Ще в нартексі, праворуч від входу – у напрямку до гробниці преподобного Феодосія, і далі, уже в головній наві, мав бути ряд архімандритів Печерських, а ліворуч – ктиторів цієї святої обителі. На склепінні нартекса планувалося відтворити небо із зірками, у яких у правій половині склепіння – Печерські преподобні, у лівій – святі князі та святителі руські. Свв. Антоній і Феодосій Печерські були зображені в більших зорях, а Богородиця – у сонці. Очевидно, що тут технікою монументального малярства мав бути реалізований варіант мотиву, відомого за цілосторінковою гравюрою з двох давніших видань “Патерика Печерського...” (1661 і 1678). Це лише один із прикладів взаємодії давнього українського малярства і графіки, окремі твори з яких нерідко слугували першовзорами для суміжної ділянки мистецтва.

У центральній наві галерея портретних зображень історичних осіб розгорталася на західній стіні (що розмежовувала центральну наву з нартексом), на північній та

південній стінах і частково – на площинах пілонів. Перелік портретів, які існували на 1886 рік, зафіксований у тодішніх документах обстеження собору комісією, проведеного незадовго до знищення Успенських розписів. У протоколі комісії зазначено, що “на північній стіні, за лівим кліросом, зображення князів литовських: Георгія Ольшанського, Бориса Ольшанського, Володимира Ольгердовича, Федора Сангушка Ольгердовича, Андрія Сангушка Ольгердовича, Олександра Сангушка Ольгердовича, Костянтина Івановича Острозького, Василя Костянтиновича Острозького, Михаїла Корибута Вишневецького. Понад литовськими князями зображення малоросійської старшини...”. На південній стіні наві виступали “архімандрити Лаври Мелетій Хребтович, Никифор Тур, Захарія Копистенський, Петро Могила, Йосиф Тризна Інокентій Гізель, Варлаам Ясинський (у шатах митрополита), Мелетій Вуяхевич, Йоасаф Кроковський, Іларіон, Афанасій, Йоаникій Сенютювич – останній в ряду зображених архімандритів (помер 1729). Навпроти південної стіни на стовпах зображено архімандритів Протасія, Іларіона, Никандра, Геннадія (управляли Лаврою в XVI ст.). На південній та західній стінах у напрямку від гробу преподобного Феодосія містилися зображення архімандритів Петра, Антонія, Іони, Макарія, Ігнатія, Йоакима, Григорія, Іоанна, Сильвестра, Філофея, Йоасафа, Феодосія Войниловича. Вище на тій самій стіні представлено групами тридцять постатей перших ігуменів Печерського монастиря XI–XV ст. На західній стіні, від західних дверей до гробниці К. І. Острозького, зображено великих князів: Ізяслава Ярославича, Святослава Ярославича, Всеволода Ярославича, Михаїла, Святополка, Володимира Мономаха, Андрія Боголюбського, Ярополка Ізяславича, Георгія Володимировича, Романа Галицького, київського князя Олександра Володимировича та імператора Петра I”<sup>38</sup>. Щоправда, у цьому переліку бракувало царів Михаїла Федоровича та Олексія Михайловича<sup>39</sup>, як і гетьманів Богдана Хмельницького та Івана Скоропадського.

Стосовно цієї частини розписів проводяться паралелі з подібною тематикою стінописів у Золотій та Грановитій палатах, але передусім в Архангельському соборі Московського Кремля<sup>40</sup>. Малярі-виконавці, створюючи грандіозну портретну галерею Успенського собору Києво-Печерської лаври, були змушені користуватися допоміжним матеріалом: не тільки наявними в той час малярськими портретами київського духовенства, але й численними графічними аркушами, серед яких тоді були популярні “Тези” українських граверів, гравюри Пікара чи Зубова, присвячені видатним особистостям<sup>41</sup>. Отже, розташовані найнижче портретні ряди історично-реальних людей були ніби уособленням земної Церкви, і на цьому своєрідному фундаменті розгорталися верхні ряди логічно продуманої системи стінопису Великої церкви в Києво-Печерській лаврі.

Портретні зображення були й серед уже згаданих “кужбушків” з Лаврської іконописної майстерні, а назагал цей масив графіки слугував допоміжним джерелом чи певним орієнтиром як при виконанні втраченого Успенського розпису, так і збереженого стінопису в Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври. Уважають, що внутрішнє оздоблення церкви проводилося одночасно з роботами в Успенському соборі, тобто впродовж 1720 – першої половини 1730-х років: на південній стіні біля іконостаса виявлено дату “1734”, а на самій привітарній відгороді – “1735”<sup>42</sup>. З огляду на рідкісний нині випадок доброї збереженості, ця пам’ятка монументального малярства набула особливого значення для української культури епохи бароко<sup>43</sup>. В іконографічну програму розписів привнесено чимало інновацій для тогочасного українського мистецтва, що не повинно дивувати, адже деякі “індивідуальні інтерпретації окремих теологічних тем характерні для українських богословів того часу”<sup>44</sup>, що підтверджується положеннями творів хоча б Йоаникія Галятовського, Антонія Радивиловського та Івана Максимовича. Ураховуючи широкий контекст проблематики цих розписів, найперспективнішим є розгляд їх крізь призму поетико-естетичних понять українського бароко<sup>45</sup>.

Тісне приміщення церкви було дещо незручним для розгортання на його стінах монументального розпису, який мав стати унаочненням синтезу думки українських богословів та естетичних позицій творців українського сакрального мистецтва початку XVIII ст. У системі розписів виразно простежується кілька тематичних ліній, підпорядкованих генеральній ідеї всього малярського ансамблю: прославлення животворної дієвості єдиного в трьох іпостасях Бога і Його торжество над різними проявами зла.

Логічно вмотивоване розташування окремих композицій починається вже у притворі, добудованому до бокового, північного фасаду храму. Зображення на його склепінні та стінах мають викликати в кожного, хто піднімається сходами до дверей самої церкви, відповідний душевний стан і усвідомлення глибинного змісту слів “Соберет избранныя Своя от четирех вітров”, наведені золотом над постаттю оточеного ангельськими сонмами Бога-Отця в центрі склепіння. Згідно із цим, на звук закличних труб чотирьох ангелів як символів усіх сторін світу до присвяченого Трійці храму прямують, услід за праведними Адамом і Євою, десять груп численних праведників. Їх різні чини (чи “лики”) виступають утіленням усього народу Божого, як ветхо-, так і новозавітних персонажів священної історії. Ці групи праведників прямують з обох боків (по чотири – на бокових стінах і по одній – на склепінні) до дверей храму як до врат у Царство Небесне. З лівого боку цю процесію становлять праотці, царі, мученики й дівичі (на склепінні перед самими дверима церкви – ще й первосвященники з воїнами); з правого – апостоли, пророки, святителі, преподобні (на склепінні – група святих дів на чолі з Пречистою Дівою).

Розписи притвору Троїцької надбрамної церкви слушно вважають шедевром київської школи малярства, у творчій практиці якої прочитується творче засвоєння засад народного мистецтва<sup>46</sup>. Їх характерною прикметою (частково – і в інтер’єрі церкви) є активне введення в систему стінопису розкішних краєвидів, густо населених найрізноманітнішими свійськими та екзотичними тваринами, птахами, водними істотами, чого в такому трактуванні не можна було побачити в сакральному мистецтві православного світу попередніх історико-культурних епох. Таке широко окреслене поєднання панорамних краєвидів з виразно потракованими характеристиками значної кількості персонажів могло постати лише на фундаменті світоглядної системи нового часу загалом, а у сфері культури – естетики бароко.

У руслі загальної історико-стильової тенденції того часу, яка значною мірою була зумовлена і змінами в естетичних смаках суспільства, зовнішньому виглядові купола Троїцької надбрамної церкви було надано барокових форм, а її фасади прикрашено багатою декоративною ліпниною. Разом з тим у 1742–1744 роках на них з’явилися малярські компоненти. Серед виконавців цих робіт були Іван Кодельський та Алімпій Галик<sup>47</sup>, а декоративно найбільш насиченим став західний фасад, на якому домінувала композиція “Печерська Богородиця з преподобними Антонієм і Феодосієм”. Тематику національної історії (передусім церковної) продовжувало введення в систему зовнішнього оздоблення Троїцької церкви постатей свв. Володимира та Ольги, Бориса та Гліба, князів Михайла Чернігівського й Олександра Невського, боярина Федора та ін.

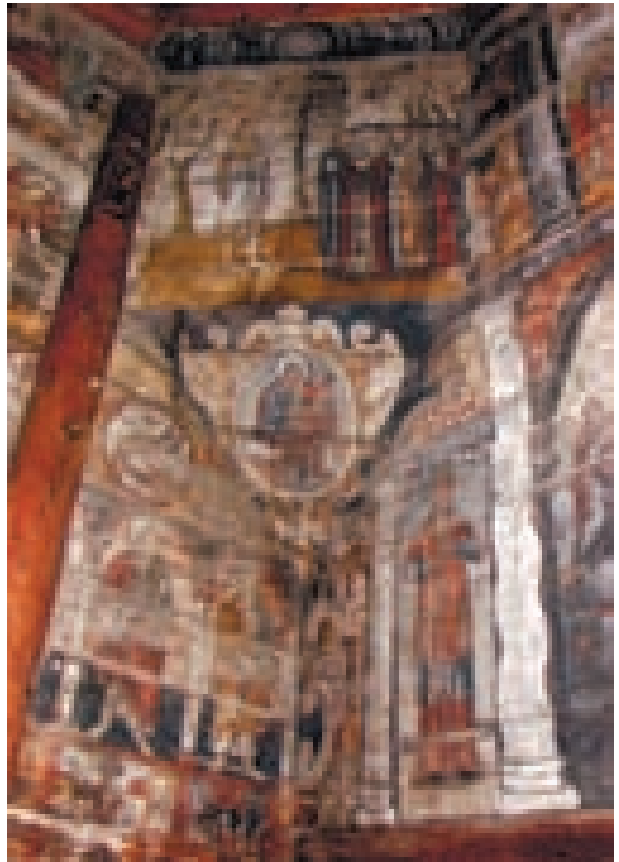
Широкомасштабні відновлювально-будівельні роботи, що велися в київських монастирях та окремих храмах упродовж XVII–XVIII ст., не оминули й Кирилівської церкви (середина XII ст.). Однак від розписів того періоду залишилося не так багато: у процесі розкриття стінопису XII ст. майже все малярство епохи бароко усунули. Про його окремі аспекти свідчить датований зламом століть портрет одного з ігуменів – Інокентія Монастирського (очоловав обитель у 1681–1697 роках). Зображення щедрого ктитора Кирилівської церкви полковника Сави Туптала також було колись уже над його похованням у цьому храмі. Стилістика портрета ігумена Монастирського дозволяє припустити, що його першовзором був станковий малярський твір, адже для нього характерні передусім сумлінна проробка деталей (серед них – і при моделюванні рис обличчя), тонка пси-

хологізація образу, овальна конфігурація малярської площини і спосіб її поєднання з філігранно прорисованим гербовим картушем. Художник, ім'я якого на сьогодні не відоме, створив переконливий образ непересічної особистості, увічнена характеристика якої асоціюється із широким колом тогочасного київського духовенства, такого прикметного в історії української культури.

Керівник Лаврської іконописної майстерні Алімпій Галик разом із ченцем Мойсеєм Якубовичем та київським міщанином Іваном Кодельським у 1759 році виконував стінопис в інтер'єрі Кирилівської церкви<sup>48</sup>, про який можна говорити лише на підставі зацілілих незначних фрагментів у нартексі, біля головного входу. Такими фрагментами є сцени “Вогонь невгасимий”, “Скрегіт зубовний”, “Хробак невсипущий” і “Темінь кромішна” як компоненти великої композиції “Страшний суд” і категорії пекельних мук, що очікують грішників у потойбічному світі. Одного з них, якому дошкуляє химерний чорт, маляр виводить у вигляді оголеного чоловіка, що цілковито відповідає одній із подробиць дуже розбудованої іконографії Страшного суду в українському сакральному малярстві XV–XVIII ст.

Про певні паралелі зі стінописами періоду бароко у Святософійському соборі та Троїцькій надбрамній церкві можна говорити й щодо системи розписів у Михайлівському Золотоверхому соборі в Києві, де 1851 року виконав кілька рисунків документального характеру шведський художник Карл Петер Мазер<sup>49</sup>. Зокрема, у головному вівтарі цього храму, зліва від місця настоятеля, був портрет Єрусалимського патріарха Феофана, який у 1620 році висвятив Йова Борецького в митрополити, тим самим поновивши православну ієрархію в Києві.

Після добудови Михайлівського собору Видубицького монастиря (1766–1769) і на стінах його інтер'єру з'явилися розписи вже у XVIII ст. Окремі сюжетні композиції та одноосібні зображення з них залишилися й донині (переважно в перемальованому стані). Приміром, на північній стіні нижньої церкви представлено “Успіння Богородиці”, на протилежній – “Різдво”, образне вирішення яких також характерне для малярських засад українського бароко. Показово, що в нартексі, над аркою, що сполучає його із центральним простором храму, розміщена композиція “Воскресіння Господнє”, представлена в іконографічному варіанті, деталі якої засвідчують обізнаність його автора з європейським малярством. У цій самій частині інтер'єру вирізняються величаві фронтальні постаті святителів, зокрема св. Василя Великого, що стоїть із чашею причастя. Традиційну для сакрального мистецтва ієратичність малярі органічно поєднують із засадами естетики свого часу, створюючи враження об'ємного моделювання форми, досягнутого широкою гамою світлотіньових пере-



**Фрагмент розпису каплиці на емпорі в церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі Львівської обл. 1675**



Фрагмент розпису нави церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1666

ходів, але передусім – наділяючи образ небожителя лагідністю носія Христової науки. На південній пілястрі вівтарного простору – ктиторський портрет князя Всеволода, автор якого представляє цього володаря в стилістиці українського парадного портрета свого часу: покрій одягу нагадує козацький жупан, поверх якого – горностаєва мантия. Після зведення у Видубицькому монастирі барокового Георгіївського собору (1696–1701) окремі малярські вставки XVIII ст. були введені й у систему його декору, який включав як сюжетно-фігуративні зображення, так і орнаментальні мотиви.

Численність і масштаби виконаних у Києві XVII–XVIII ст. стінописів переконливо засвідчують регулярну працю малярських майстерень Києво-Печерської лаври та при митрополичому Софійському соборі. Безсумнівно, що багато майстрів, набувши в них доброго професійного вишколу, застосовували свій талант не лише в самому Києві, а й у численних храмах на широких просторах Наддніпрянщини. Вони впливали на формування духовно-мистецького клімату в тогочасній Україні загалом і через поширені конкретні зразки їхньої творчості (стінописи, іконостасні ансамблі, окремі ікони), які слугували

орієнтирами для художників, що працювали в більших містах та для периферійних малярів. Так, у 1737–1739 роках Різдво-Предтечинську (Борисоглібську) церкву на київському Подолі розписували Ф. Камінський та В. Романович<sup>50</sup>, із зобов'язанням у всьому взоруватися на малярство Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври<sup>51</sup>.

Зі стилістикою київської малярської школи XVIII ст. певною мірою пов'язаний цілий ряд стінописів Наддніпрянщини, серед яких вирізнялися мальовила Троїцького собору Густинського монастиря (низка сюжетних сцен та ряд одноосібних зображень), Благовіщенського собору в Ніжині. Це підтверджують також фрагменти, які залишилися від розписів Хрестовоздвиженського монастиря в Полтаві (кінець XVII – початок XVIII ст.), Михайлівської церкви в Переяславі та Спасопреображенської церкви Межигірського монастиря. Малярство останньої відзначається точністю й виразністю впевненого рисунка, докладною опрацьованістю сюжетів з різними жанровими мотивами, творчим переосмисленням західних першовзорів, що проступає в композиціях “Сон Якова”, “Поклоніння волхвів”, у циклі страчних сцен. Монументальними розписами оздоблювалися храми північно-східних районів України, приміром, церква Різдва Богородиці в Гамаліївському монастирі й Миколаївська – у Глухові<sup>52</sup>.

Дедалі помітніші тенденції до засвоєння окремих образних і техніко-технологічних засобів європейської малярської школи проступають в монументальних роз-

писах України в другій половині XVIII ст. Наочною ілюстрацією цього є не лише столична Андріївська церква, збудована за проектом В. Растреллі, але й розписи Спасопреображенського собору в Ізюмі або ж невеликі композиції в соборі Різдва Богородиці в Козельці. Виразний образ українського бароко, утілений в архітектурі Троїцького собору (1679–1689) в Чернігові доповнювався створеним у 1740-х роках монументальним іконостасом, а також пізньобароковим стінописом останньої третини XVIII ст. (переважну частину його згодом було перемальовано). Про його первинну мистецьку цінність дають уявлення сюжети “Архангел Михаїл” та “Увірування Савла”. Остання композиція демонструє досконале знання автором анатомії, майстерність рисунка, вміння переконливо відтворювати складний ракурс, передавати бурхливу динаміку події, підкреслену не лише композиційною побудовою сюжету з її діагональними акцентами, але й виразом психологічного збудження, емоційного афекту, у якому перебуває головний персонаж. Усе це посилюється насиченим колоритом, широкою манерою письма, активними світлотіньовими акцентами, що було тоді властиве творчому методу провідного прошарку українських малярів.

Визнання доброго майстра мистецької творчості мав Григорій Стеценко (1712–1781), мешканець м. Ромен, що 1765 року значився козаком Роменської сотні, а 1766 року – значковим товаришем Лубенського полку. У середині XVIII ст. Розумовські залучили його до оздоблювальних робіт на об'єктах, які вони тоді будували в Козельці, Адамівці та Глухові. Документ від 24 лютого 1759 року підтверджує, що Г. Стеценко виконував малярство й позолотні роботи у дворі й церкві О. Г. Розумовського в Козельці. Імовірно, це стосується церкви Воскресіння Христового, яку почали будувати 1748 року. Документи засвідчують, що Г. Стеценко працював у гетьмана і в 1755–1756 роках<sup>53</sup>.

Цей майстер працював з помічниками, і можливо, що одним з них був Іван Чайковський з Козельця, який 1754 року виконував малярство (ікони та “потолочні і стінні” картини) і золочення у придворній церкві в Глухові<sup>54</sup>.

Згадані екстер'єрні настінні розписи Троїцької надбрамної церкви в Києві були не єдиними творами такого типу. Ще в монументальному малярстві Візантії відомі численні приклади стінопису на зовнішніх стінах будівель, зокрема й церковних. Очевидно, найдавнішими випадками використання кольору в екстер'єрі храмів було суцільне чи вибіркове фарбування зовнішніх стін в один чи кілька кольорів або ж домішування пігменту до розчину для тинькування. На другому етапі це трансформувалося в орнаментальні та сюжетно-тематичні зображення.

На українському ґрунті найдавніші в XVII–XVIII ст. випадки такого декорування сакральної архітектури відомі на прикладі вежі головного храму Успенського монастиря в Уневі, де був орнаментальний фриз із датою “1638”. У 1643 році подібно було декоровано й вежу П'ятницької церкви у Львові. Малярське зображення Святої Софії на південному фасаді київського кафедрального храму, згадане Павлом Алеппським, дає підстави вважати його таким, що постало у процесі поновлення храму Петром Могилою<sup>55</sup>.

Після пожежі в середині XVIII ст. в Богоявленській братській церкві (1693; зруйнована 1935) на Подолі в Києві було проведено реконструкцію її західного фасаду. Невисокий притвор після цього набув вигляду розкішної трилопатевої арки з високим декоративним фронтоном складної конфігурації і став одним з прикметних зразків українського бароко. Серед багатой ліпнини над трьома дверима були також три малярські композиції (середня, бароково-вигадливих обрисів – з багатофігурною сценою, бічні, у формі трилисника – з однофігурними зображеннями). Подібним фронтоном увінчано центральну частину західного фасаду, поміж куполами бічних веж-ризалітів. У центрі цього великого фронтона був малярський сюжет Богоявлення (у вигляді своєрідного триптиха), на крайніх його частинах – по одній постаті святих<sup>56</sup>.

Аналогічний підхід було використано у ході оздоблювальних робіт під час будівництва або реконструкції інших храмів: Успенського собору, Військово-Микільсько-



**“Страсті Христові”, “Євангеліст Марко”. Фрагмент розпису стіни північно-західної нави церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1666**

під Пінськом, Свенському біля Брянська, Чолновському в Трубчевську<sup>58</sup>.

Щодо стінописів епохи бароко в мурованих церквах Західної України, то про них переважно збереглися лише опосередковані відомості й архівно-джерельні згадки, що може свідчити про меншу їх поширеність у цьому регіоні. До нечисленних об’єктів, де, можливо, була тогочасна поліхромія, належать руїни церкви Святої Параскеви (1785) в с. Любича (тепер – територія Польщі); на них збереглися фрагменти поліхромії (епохи бароко?)<sup>59</sup>.

Більше дотичної до цієї теми інформації пов’язано з діяльністю Чину св. Василя Великого (ЧСВВ) – чернечого згромадження Унійної (Української греко-католицької) церкви. Давніші писемні джерела подають чимало історико-мистецьких відомостей щодо його культурницької діяльності, особливо впродовж XVIII ст. Мало того, є підстави стверджувати, що від середини XVIII ст. із середовища ЧСВВ вийшло немало малярів<sup>60</sup> – творців сакрального мистецтва, які працювали передусім для внутрішніх потреб Чину й причинилися до розвитку різних ділянок сакрально-релігійного мистецтва, зокрема монументального малярства. Поміж них такі, як Ігнатій Беньковський (нар. 1732), Йоахим Борисевич (нар. бл. 1713–1774), Ісихій Гловацький (нар. 1735), брати Якинт (Гіацинт; 1726–1781) і Сава (1737–1785) Калиновичі, Памво Козаркевич (1727–1767), Варсонуфій Модерацький (нар. 1729), Самсон Скрипецький (нар. 1723), Алімпій Токаревський (нар. 1743). Малярі-василіани надовго затримувалися у своїх монастирях у Почаєві та Загоріві, де, імовірно,

го собору (1690-і; зруйнований 1934), церкви Святих Петра і Павла (початок XVII; середина XVIII ст.) на Подолі, Михайлівського Золотоверхого собору (роботи почалися 1746). Щодо останнього, то це особливо стосується західного фасаду, де з’явилися три фронтони: над центром головного храмового об’єму (між двома кутовими куполами) і на завершенні добудованих до давньої споруди двох нижчих ризалітів. Декоративну виразність монументальних (рясно оздоблених елементами ордерної системи й ліпниною) двоярусних фронтонів посилювали малярські зображення святих, приміщені в неглибоких нішах на площині фронтонів.

Вплив київської школи монументального малярства поширювався далеко поза межі Наддніпрянщини. Наприклад, безперечним його відгомном є стінописи монастиря Крушедол в Сербії<sup>57</sup>; один з київських майстрів, Павло Казанович, що свого часу був зайнятий у Межигірському монастирі, у 1747 році став керівником малярських робіт в Троїце-Сергіївській лаврі під Москвою; працювали лаврські майстри або ж під їх наглядом виконувалися роботи в досить віддалених обителях, які підпорядковувалися Києво-Печерській лаврі – у монастирях Дятловецькому



існували в певній організаційній формі малярські майстерні (відомо, наприклад, що Сава Калинович тривалий час проходив малярський вишкіл у Загорові). Знані як малярі-василіани Йосафат Коханович (пом. після 1814 р.), що працював в обителях у Добромилі й Лаврові, та Інокентій Сахнович.

У численних монастирях, що перейшли тоді у відання василіан, проводилися значні ремонтно-будівельні роботи, що логічно призводило до їх мистецького оздоблення. Це стосується, скажімо, Почаївської Святоуспенської лаври, ченці якої 1720 року приєдналися до Унійної церкви. Протокол проведеної 1736 року візитації інформував, що вже на той час церква Успіння Пресвятої Богородиці була “наново всередині зроблена” і на площині купола мала “зображення чудес від ікони Пресвятої Богородиці”<sup>61</sup>. Тематично аналогічний цикл із представленням чудесних подій, що сталися за посередництвом чудотворної ікони Богородиці Елеуси – головної святині монастиря в Почаєві, близько 1744 року виконував маляр Пахомій Пренятицький<sup>62</sup>, але вже на куполі не існуючої нині давньої Троїцької церкви в цій обителі.

В останній чверті XVIII ст. при розбудові Крехівського монастиря (біля Жовкви на Львівщині) виконувалися й стінописи. У зовнішніх нішах надбрамної будівлі головного входу на монастирську територію маляр-василіанин Якинт Калинович намалював ікони св. Миколая та Преображення Господнього (саме такі посвяти мали більші монастирські храми). Тоді ж, за ігуменства о. Сильвестра Лашевського, у 1775–1781 роках проводили реконструкцію мурованої церкви Святого Миколая і було розпочато її внутрішнє оздоблення. У цих роботах були зайняті львівські малярі Петро Витавицький та Остап (Євстахій) Білявський (навчався в Академії св. Луки в Римі), які виконували її розписи. Перший з них

**“Страсті Христові”. Фрагмент розпису церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1666**





**“Великомученик Теодор”. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1666**

розмальовував вівтарну частину й каплицю Богородиці, а Білявський – каплицю Святого Миколая<sup>63</sup>. Слід зазначити, що понад сто літ перед тим ікони й стінопис для головної тоді в монастирі церкви Преображення Господнього (1658–1660; церкви уже не існує) створив відомий львівський маляр Микола Петрахович разом з Яворівським малярем Федором<sup>64</sup>.

Найвірогідніше, що стилістика розписів П. Витавицького та О. Білявського базувалася на цінностях західного, римо-католицького, церковного мистецтва, про що свідчили частково збережені розписи в Крехові (до їх перемалювання в 1990-х роках). Імовірно, що подібний характер мав стінопис у Хрестовоздвиженському храмі василіанського монастиря в Бучачі, фактично знищений пожежею 1865 року. Опис о. Гнаткевича (середина XIX ст.) хоча б у загальних рисах дає уявлення про його іконографічну програму. На склепінні, на першому полі головної нави, було представлено царя Костянтина перед хрестом (довкола цієї сцени – “Жертвоприношення Авраама”, “Самсон долає лева”, “Цар Давид”, “Мойсей з мідним змієм”). На подальших площинах склепіння – “Віднайдення св. Оленою Хреста Господнього”, “Вручення Хрестного Дерева Іраклієві”, “Об’явлення Христа в час Юліяна Апостата”. На склепінні

південного перехрестя – “Об’явлення св. Іоанну й Богородиці”, лівіше – сцени “Життя св. Іоанна Дамаскіна”, правіше – “Життя св. Володимира Великого”. Стінопис південного перехрестя було присвячено св. Василієві Великому: на склепінні містилася сцена Об’явлення св. Єфремові вогняного стовпа як символу св. Василія Великого. Правіше представлено життя цього великого Каппадокійського святителя. У пресвітерії зображено чотирьох євангелістів і містилася дата “1770”, що дозволяло датувати цю важливу роботу<sup>65</sup>.

Іеромонах Памво Козаркевич, що вчився у відомого тоді мистця Юрія Радивиловського в Кам’янці-Подільському, був зайнятий на малярських роботах в обителях у Почаєві, Вічині (де розмальовував церкву), Любарі, керував також будівельними роботами в Загоріві на Волині, де, можливо, долучився й до мистецького оздоблення новозбудованої церкви Різдва Богородиці. Щоправда, її стінописи пов’язують з Алімпієм Токаревським<sup>66</sup>, хоча згаданий “Каталог ченців...” 1766 року інформує лише про його малярську працю біля вівтарів. А на склепінні нави впродовж цих масштабних робіт з’явився розпис, у системі якого був “зображений св. Патріарх Василій [Великий] з 18 особами св. родини”<sup>67</sup>. Імовірно, це міг бути варіант композиції, яку представляє гравюра “Родовідне дерево св. Василія Великого”, виконана відомим гравером Адамом Гочемським, що багато працював для Почаївської Святоуспенської лаври у василіанський період її історії<sup>68</sup>. Отож, у василіанському середовищі й у монументаль-

ному мистецтві було створено ряд пам'яток, якими їх замовники суттєво впливали на розквіт культу свого небесного покровителя – св. Василя Великого, чим причинилися до розвитку іконографії цього святителя, вшановування якого набуло в українському християнстві особливої масштабності, починаючи вже від моменту прийняття хрещення св. Володимиром Великим.

\* \* \*

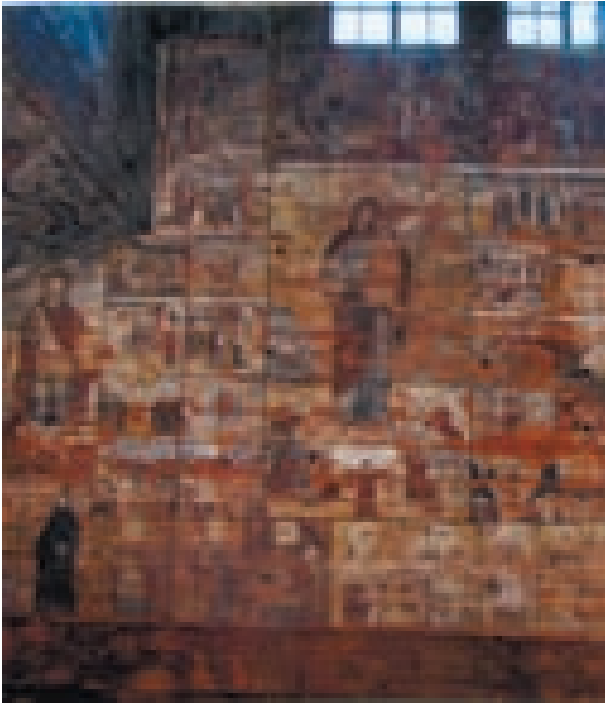
Упродовж XVII–XVIII ст. ідейно-естетичні можливості монументального малярства широко використовувалися для оздоблення архітектури на українських землях, що було звичним явищем<sup>69</sup>. Це засвідчують чимало збережених як мурованих, так і дерев'яних споруд. Щоправда, розписи мурованих церков другої половини XVII – XVIII ст. на Правобережжі можна вважати винятками. Про тогочасне монументальне малярство Галичини та Закарпаття свідчать здебільшого розписи тих дерев'яних церков, які збереглися, а також відомості про пам'ятки, яких уже не існує. Приміром, є інформація про малярські роботи в монастирській церкві Преображення Господнього в Крехові, що була споруджена 1660 року. У не існуючій нині церкві Пресвятої Трійці (1662) в с. Крупець (колись – Дубнівського повіту) на стінах та підкупольних парусах були розписи 1676 року, зокрема й на тематику Апокаліпсиса і Страшного суду<sup>70</sup>.

Особливості українського дерев'яного церковного будівництва сприяли цьому, позаяк не лише такі об'ємно-компактні будівлі, як церква Святого Духа в Потеличі, а й конструктивно ускладнене вирішення інтер'єрів (храм Святого Юра в Дрогобичі) передбачало наявність чітко окреслених площин, що були придатними для розміщення на них стінописних композицій.

Поєднані між собою зруби, що утворювали об'ємно-просторову структуру храмової будівлі, зводилися українськими майстрами з гладко обтесаних чотирикутних брусів, тому стіни були гладкими й не завжди потребували значної додаткової обробки. Слід зауважити, що інколи окремі нерівності на стиках сусідніх брусів (або ж довкола сучків) проклеювали смугами полотна, після чого малярі могли виконувати розписи клейовими фарбами безпосередньо по дереву. Водночас у деяких випадках стіна під малярством має тонкий шар левкасу. Про фахову вправність виконавців стінописів свідчить майже повна відсутність підготовчих прорисів-граф'ї<sup>71</sup>, за винятком окремих загальних обрисів більших композиційних мас чи деяких ключових для відповідної сцени постатей.

Характер збережених ансамблів стінопису в різних церквах дозволяє зробити висновок, що найчастіше мають малярське оздоблення стіни нави – головного об'єму храму, і тоді воно сприймається в ансамблі з іконостасом. Водночас розпис на стінах нави нерідко доповнюється подібним оздобленням і вівтарної частини та бабинця, а зрідка – й окремих поверхонь назовні.

Одна з важливих ознак загальної тенденції розвитку полягає в поєднанні регіональної традиції з окремими гранями досвіду загальноєвропейського історико-стильового процесу в еволюції культури, що було одним із суттєвих чинників розвитку монументального малярства періоду бароко в Україні. Показові прояви означеного процесу в українському малярстві відображені, зокрема, в іконографії (поява нових подробиць – “супутніх” до основного ідейного змісту; відтворення реалій довкілля – архітектурних і пейзажних мотивів, елементів натюрморту, тогочасного покрою одягу тощо); у загальних композиційно-просторових засадах при малярському вирішенні багатофігурних сюжетних сцен, у формально-пластичних особливостях трактування окремих постатей. Особливо слід відзначити нове розуміння образу людини, коли характеристики не лише земних персонажів, але й небожителів відзначаються увагою до передачі нюансів внутрішнього світу, індивідуалізованості їхньої зовнішності.



**“Акафіст до Пресвятої Богородиці”. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1666**

Про стінописи в дерев'яних церквах сьогодні можна говорити передусім на прикладі збережених пам'яток на теренах Західної України (включно із Закарпаттям). Висловлювалася думка, що поширений на Наддніпрянщині тип високої (порівняно з храмами Карпатського регіону) церковної будівлі не заохочував вводити в їх інтер'єри настінні розписи, які через розміщення їх на значній висоті могли бути недостатньо видимі для молільників<sup>72</sup>.

Утім, існують відомості про їх наявність у східноукраїнських дерев'яних храмах XVII–XVIII ст. Павло Халєбський ще перед його прибуттям до Києва у своїх подорожніх нотатках розповідає про бачену ним в Умані нову дерев'яну церкву (принагідно він перераховує, за посвятами цих церков, дев'ять храмів, що були на той час у місті): “...Нас привели у величаву високу церкву із бляшаним куполом гарного зеленого кольору. Вона дуже простора, ціла розмальована й побудована з дерева”<sup>73</sup>. Згадується і про розписи, що до 1810 року були на

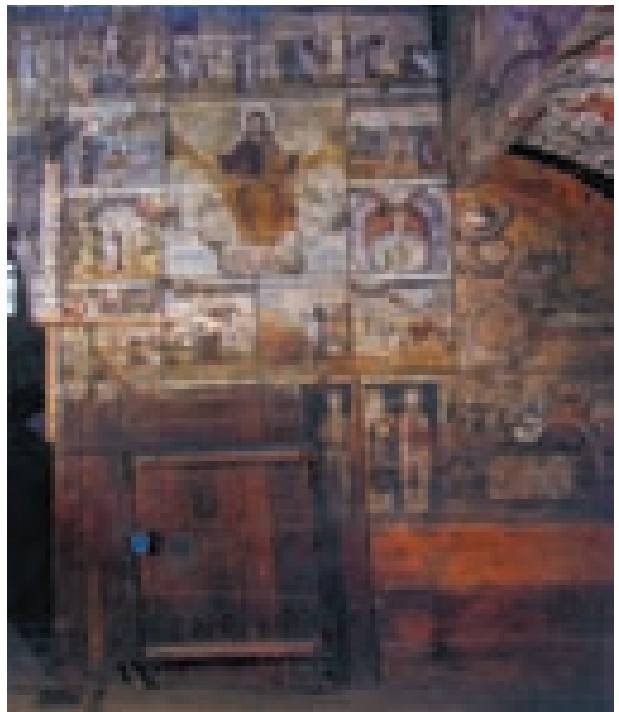
стінах ще дерев'яної церкви Святого Миколая на Аскольдовій могилі в Києві<sup>74</sup>; і про стінопис у церквах у Густині та в Красногорському монастирі біля Гадяча (стінописи XVII ст. ?), у Фастові (розписи на крилосі, XVIII ст.), у с. Матченки на Полтавщині<sup>75</sup>.

Документальних відомостей про найдавніші стінописи в українських дерев'яних церквах не збереглося, хоча можна не сумніватися, що вони існували й перед XVII ст., від першої половини якого вціліли вже реальні розписи. Конкретніше можна говорити про той підрозділ монументального малярства, який представляють збережені донині стінописи в дерев'яних храмах на етнічно українських землях (зокрема й тих, що тепер перебувають у межах адміністративно-державних кордонів Польщі). Вони здебільшого є прикладом пласта сакрального мистецтва, певною мірою стилістично близького до світу народної творчості.

Запропоноване П. Жолтовським виділення в українському монументальному малярстві стінописів XVII–XVIII ст. у дерев'яних церквах Галичини й Закарпаття в окремі групи при розгляді цієї ділянки культури<sup>76</sup> вмотивоване кількома чинниками. Насамперед це зумовлено архітектурно-конструктивними особливостями самих церковних будівель, коли, на відміну від характерних для Галичини храмів з високими купольними чи шатровими завершеннями, у той час у Закарпатті переважали храми з невеликими інтер'єрами, під плоским перекриттям (на схилі XVIII ст. їх нерідко замінювали на коробові), що потребувало вироблення пристосованої до цієї обставини системи розпису. На змістове наповнення впливали й мистецько-естетичні ознаки монументального малярства на цих територіях, певною мірою й суспільно-політичні та громадсько-культурні особливості історичного процесу в названих українських регіонах. Водночас генеральні шляхи розвитку української культури об'єднували локальні мистецькі осередки ширшими спільними категоріями, які виявлялися визначальними для цього розвитку, тим

паче, що ніколи не переривалися релігійно-церковні й мистецькі контакти між різними українськими землями. Показовим, зокрема, є факт активної творчої праці на Закарпатті малярів з відомого іконописного осередку в Галичині – містечка Судової Вишні, які результативно діяли в різних місцевостях Закарпаття.

З-поміж пам'яток монументального малярства Галичини найбільш відомі з літератури збережені донині розписи в церквах Воздвиження Чесного Хреста та Святого Юра в Дрогобичі, Святого Духа в Потеличі, Пресвятої Трійці на Сихові (околиця Львова). Вони дають уявлення про загальні засади іконографії та розташування стінописів в інтер'єрах храмів, й такий підхід здебільшого був властивий для тогочасної української дерев'яної церковної архітектури загалом. Деяко давнішим від них був розпис не існуючої на сьогодні церкви Пресвятої Трійці (1637 року, розібрана 1909) в містечку Судова Вишня. Як свідчать давні фотографії, на південній стіні нави в цьому, розібраному в 1930-х роках, храмі містилася



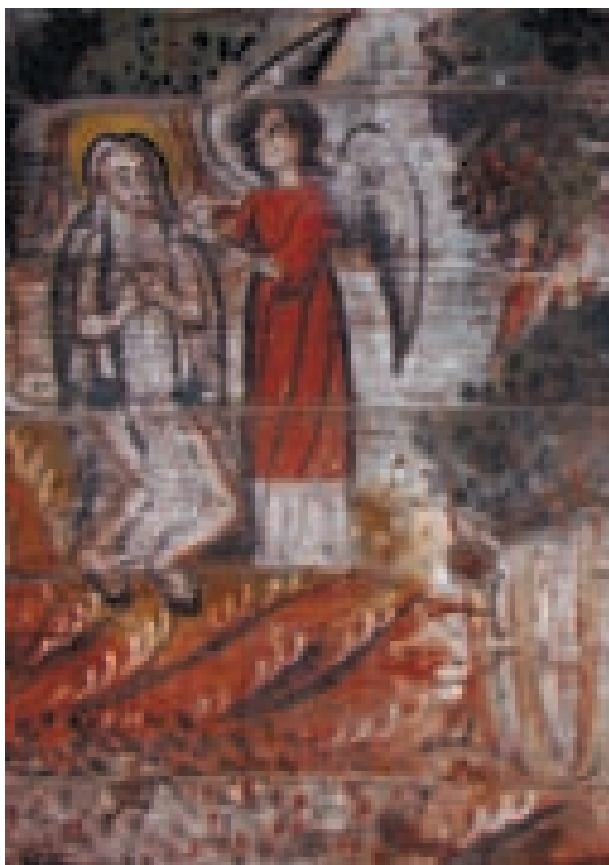
**“Акафіст до Ісуса Христа”. Фрагмент розпису південної стіни нави церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1666**

монументальна композиція “Страшний суд”. Навпроти неї, на північній стіні, було представлено цикл страстей Господніх. Отож, і мистецькими засобами монументального малярства в той період реалізовувалася суттєва для українських храмів норма їх мистецького облаштування, коли іконостас як головний ідейно-змістовий та мистецько-естетичний компонент простору церкви на бічних стінах мав свого роду доповнення двома такими масштабними композиціями, а разом їм належала ключова роль у створенні відповідної духовно-емоційної атмосфери, частинкою якої мали відчувати себе як молільники в храмі вірних, так і духовенство у святині.

Численні збережені українські ікони Страстей Господніх та Страшного суду XV–XVI ст. засвідчують тривалу історію подібного оздоблення церковної нави. Такі (змістово й сюжетно-композиційно широко розбудовані) варіанти цих іконографічних вирішень давали їх авторам можливість максимальної творчої самореалізації. Очевидно, на землях України саме давніші ікони були каталізатором значного поширення такої самої іконографічної лінії і в тутешньому монументальному мистецтві епохи бароко.

Разом з усталеними в східнохристиянському сакральному мистецтві основоположними засадами в образну систему розписів Судової Вишні були органічно вплетені й віяння нового часу: ренесансні архітектурні мотиви, побутові сюжетні ситуації (особливо – в іконах Страшного суду), спроби реалістичного відтворення численних подробиць, спостережених малярем у своєму оточенні.

Отже, характерні для цієї композиції у станковому сакральному малярстві іконографічні деталі перейшли і в його стінописний варіант. Зокрема, на вказаному “Страшному суді” з утрачених Вишенських розписів це стосується як походу праведників до раю, так і правої нижньої частини загальної композиції, а саме – зображення пекла, яке заповнюють грішники різних категорій. Серед них передусім представники тих



**“Причастя св. Онуфрія Великого”. Фрагмент розпису бабинця церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1714**

фахових занять, з якими у простолюддя асоціювалися здирицтво, обман (а це шинкар, мельник-пияк, кравець), або різновиди прогрішень супроти неперушних для народного етичного кодексу норм (тому серед грішників місце і для злодія, батьковбивці, перелюбника, ненажери та ін.).

Кожна історико-культурна епоха привносить свої ідейно-змістові або формально-стильові акценти в канонізовані сюжети. Тому в образному ладі й традиційних сюжетних схем відчутно проступає дух епохи, світоглядні засади конкретного середовища, у якому поставали такі мистецькі пам'ятки. Зміни, які принесли в суспільну свідомість населення тодішніх українських земель епоха Ренесансу, а трохи згодом і бароко, виразно простежуються і в характері малярства, у тому числі й монументального. Ідеться насамперед про нові підходи до трактування образу людини, своєрідним супроводом до чого виступають і введення в систему сакрального малярства навіяних реальною природою пейзажних мотивів, прагнення надати звичному для канонів іконопису архітектурному стафажу рис конкретних будівель, широкого використання ренесансних форм при відтворенні інтер'єрів, першовзорів яких слід шукати у вигляді помешкань

сучасників автора цього малярства. Те саме можна сказати стосовно різних предметів побуту, одягу персонажів, зображених у різних епізодах Священної історії.

Наочно підтверджують це не лише фрагментарно відомі нам із фотофіксації розписи втрачених Святототроїцьких церков у згаданих Судовій Вишні та Потеличі, але й збережені донині стінописи, зокрема, у згаданих Святодухівській церкві Потелича чи Хрестовоздвиженській та Святоюрській церквах у Дрогобичі. Мистецькій мові значної частини розписів у трьох останніх малярських ансамблях, створених на замовлення й коштом містечкових ремісничих громад, властиве поєднання традиційних для українського сакрального мистецтва іконографічних схем – зі стилістикою народної течії в образотворчому мистецтві.

Справді, судячи з фотокарток, за стилістикою Вишенських розписів вгадуються вишколені майстри, що орієнтувалися на станковий іконопис. Це наводить на думку, що його виконавцями були місцеві мистці, представники відомого тоді на західноукраїнських землях малярського осередку.

Очевидно, якраз вихованими в ньому майстрами наприкінці XVII ст. були виконані розписи в церкві Святого Миколая в с. Дмитровичах біля Судової Вишні. На час обстеження цього мистецького комплексу<sup>77</sup> можна було бачити фрагменти стінописних композицій “Страсті Господні” (1698) та “Страшний суд” (над цим зображенням прочитувався фундаційний напис від імені замовника композиції Григорія з Кунматич та його дружини Анни). “Страсті Господні” займали ліву

(північну) стіну прямокутної центральної нави тридільної церкви, а “Страшний суд” – праву. Із циклу страстей було видно тринадцять сцен (“Воскресіння Лазаря”, “В’їзд Господній у Єрусалим”, “Тайна вечеря”, “Обмивання ніг”, “Моління про чашу”, “Поцілунок Юди”, “Воїни ведуть Ісуса”, “Христос перед Кайяфою”, “Христос перед Анною”, “Суд Пилата”, “Пилат умиває руки”, “Бичування Христа”, “Наруга над Христом”), тоді як ще чотирнадцять (?) майже квадратних клейм були під забіленням.

У центрі верхнього регістра композиції “Страшний суд”, на веселці, на тлі мандорли, сидить півголий Христос з червоним гіматієм на плечах. На його тілі – криваві рани. На темних хмарах біля Христа – пристоячі Богородиця та Іоанн Предтеча, ангели зі знаряддями страстей. Нижче в центрі – Престол Уготований (Етимасія), обабіч – укляклі Адам і Єва, а також ряди апостолів на сидіннях. Права половина загальної площини цього зображення звичайно містить на собі процесію різних народів, яких Мойсей провадить на суд. Ліва половина відводилася для різних категорій праведників (згідно зі словами Ісуса Христа, їхнє місце – по його праву руку), як і для зображення раю.

Показово, що у відтвореній тут версії Страшного суду з’являються окремі іконографічні особливості, притаманні цьому періодові українського сакрального мистецтва. Приміром, це стосується постаті Спасителя у вигляді Христа воскреслого (півоголеного, з ранами на тілі) чи ангелів зі знаряддями страстей Господніх, тобто зображень, більш властивих релігійному мистецтву римо-католицької церкви. Подібні іконографічні інновації з’являються в Київській церкві вже від другої половини XVI ст. як один із проявів пошуків контактів з Європою й фактичну інтеграцію в загальноєвропейський цивілізаційний простір, попри збереження основоположних постулатів східнохристиянської духовності. Найімовірніше, названі іконографічні варіанти представлення Ісуса Христа та ангелів були запозичені малярами-монументалістами з іконопису, оскільки вони не є рідкістю в станкових іконах Страшного суду, як у пам’ятках другої половини XVI ст. з Раделичів, середини XVII ст. невстановленого місця походження в Галичині, XVII ст. з Плав’я (Сколівщина), 1670 року – з Торок (Радехівщина)<sup>78</sup>.

Характерний для станкового іконопису того часу своєрідний синкретизм українського релігійного малярства, коли біблійно-богословська тематика нерідко безпосередньо поєднується в ньому з лінією розгорнутих світських сюжетів або ж лише вплетеними в євангельські сцени мотивами побутово-жанрового їх трактування, не оминув і монументального мистецтва. Це простежується в стінописах як мурованих, так і дерев’яних храмів. Приміром, обстежуючи в середині XIX ст. не існуючу нині дерев’яну церкву Вознесіння Господнього (поч. XVII ст. ?) в районі львівського Знесіння, німецький дослідник Вольфскрон серед побачених ним мистецьких пам’яток відзначив також зображення на історичну тематику в малярстві на стінах, указавши на сюжет перемоги короля Яна Собеського над татарами<sup>79</sup>.

Порівняно зі стилістикою розписів у Судовій Вишні та Дмитровичах, більша зорієнтованість на народний естетичний ідеал простежується в малярській манері мистців, які виконували розписи в дрогобицьких церквах Воздвиження Чесного Хреста та Святого Юра, а також у двох храмах містечка Потелича – важливого осередку гончарного ремесла з давніми історичними коренями. Дерев’яну церкву Пресвятої Трійці в 1930-х роках розібрали у зв’язку з побудовою нової мурованої; розписи невеликої церкви Святого Духа належать до числа небагатьох збережених цілісних ансамблів монументального малярства.

Оскільки фундаторами розписів в Потеличі й Дрогобичі виступали окремі міщани, і, ймовірно, кожен з них міг впливати на сюжетно-тематичний репертуар, то весь комплекс не обов’язково творить цілісний ансамбль, нерозривно об’єднаний єдиним ідейно-богословським задумом. Водночас в усіх компонентах стінопису видно руку майстрів, що добре розуміли специфіку образної мови монументального малярства,

знали вимоги східнохристиянської іконографії і добре вміли розпоряджатися образно-виражальними засобами свого фаху.

Попри свою образно-тематичну самодостатність, кожна зі сцен, ілюструючи якийсь сюжет Священної історії, або ж історії земної Церкви, акцентує на важливості її ідейної значимості чи то у вселенському масштабі, чи на рівні регіональної Церкви, а то й людської особистості. Це стосується як “Успіння Богородиці”, яке асоціюється не лише з численними Успенськими храмами (у тому числі й кафедральними) ще в містах Київської Русі, але й із переходом людини до вічності, так і композиції “Печерська Богородиця”, за якою – свідчення вірності традиціям київського християнства, про що нагадує й асоціативно розширена змістовність “Воздвиження Чесного Хреста”.

Вівтарні розписи дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста за часом виконання близькі до малярства у церкві Святого Якова, брата Господнього в Поворознику – одному з найдавніших храмів на території Західної Лемківщини. М. Драган датував її 1612 р.; недавно виявлений, хоч і пошкоджений, напис дозволяє вважати датою її посвячення 1600 р.; виконаний у приміщенні, що спочатку було святилищем, стінопис беззастережно датується 1607 р., за відчитаним на південній стіні фундаційним написом<sup>80</sup>. Ця пам’ятка стоїть на порозі нового століття в історії українського сакрального малярства, і її “надзвичайно багата й винятково точно укладена іконографічна програма глибоко вкорінена у східнохристиянській образотворчій традиції”<sup>81</sup>. Розписом покриті східна, північна й південна стіни, а також коробове склепіння.

Отже, поверхня внутрішніх стін і склепіння первинного святилища (нині воно виконує функцію ризниці-захристії) з тригранною апсидою щільно заповнена розписом, програма якого передбачала продумане використання малярської площі й логічне

**“Житіє св. Марії Єгипетської”. Фрагмент розпису бабинця церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1714**





богословське обґрунтування при розташуванні кожного з компонентів чи циклів малярських зображень на відповідному місці у просторі святилища. Стержем усього мистецького ансамблю слід уважати погрудно зображеного на склепінні, увінчаного тіарою Бога-Отця в хмарах, який обіруч благословляє. Склепіння всіяне знаками Сонця та Місяця, зірок і зображеннями херувимів. У подібному супроводі представлено й образ Голуба-Духа Святого – у верхній частині апсидної конхи, більшу нижню площину якої займає “Розп’яття”, під яким, понад вікном – “Покладення в гріб”. З останньою сценою тематично пов’язаний епізод із Жонами-мироносицями (справа од вікна).

На рівні композиції “Розп’яття Господнє”, у стрільчастих вершинах бічних граней апсиди й на обох стінах святилища, – шістнадцять круглих клейм, у яких представлені цикли празникових та Страсних сюжетів: у вершинах бічних граней – по одному більшому, на кожній зі стін – по сім менших, у два ряди (вище – три, нижче – чотири). На лівій стіні це: “Благовіщення”, “Зустріч Марії та Єлизавети”, “Різдво Христове”, “Втеча до Єгипту”, “Обрізання”, “Стрітіння”, “Богоявлення”, “Преображення”, “Покров Пресвятої Богородиці”; на лівій грані апсиди – “Обрізання”, на протилежній її грані – “Зішестя в пекло”; на південній стіні вітваря – “Вознесення Господнє”, “Зішестя Святого Духа”, “Успіння Богородиці”, “Несення Хреста”, “Знуцання над Христом”, “Бичування”, “Христос перед синедріоном”.

Нижче від круглих клейм із вказаними циклами – зображення більшого формату, хоча деякі з них тематично також є їх складниками. На північній стіні таким сюжетом є “В’їзд в Єрусалим”; на лівій грані апсиди – “Жертвоприношення Авраама”, на правій – сюжет “Отримання Мойсеєм скрижалів”, який супроводжується сценою “Воскресіння мертвих”. На південній стіні, обабіч вікна – композиції “Боротьба Якова з ангелом” та “Святий Іоанн Предтеча”; над вікном – відомий уже давніше фундаційний напис з датою “1607”<sup>82</sup>.

Невтішний стан збереження самої будівлі та стінопису 1615 року в церкві Різдва Пресвятої Богородиці в с. Хотинець (1613; тепер – у складі Польщі) не давав можливості визначити його іконографічні особливості та рівень мистецького виконання, хоча, урахувавши хронологічне, а почасти й територіальне сусідство з кількома збереженими пам’ятками монументального мистецтва, були сподівання на своє місце цього малярства в історії української культури.

Нещодавно оприлюднено фрагмент протоколу проведеної 1846 року візитації церкви Святих Кузьми і Дем’яна в Старому Селі (поблизу Любачева; тепер – у кордонах Польщі)<sup>83</sup>. У процесі візитації на стіні храму було виявлено підпис Войтіха, маляра Лежайського, з датою “1620”, що конкретно атрибуують згаданий в документі стінопис у названому храмі.

Очевидно, названий мистець був автором стінопису в цій, на сьогодні втраченій, церкві, і про загальний іконографічний уклад малярства інформує візитатор. Згідно з його словами, на привітварній (іконостасній) стіні було зображено Деїсус, на лівій (зазвичай – північній) стіні нави – “Страсті Господні”, а навпроти них, на правій стіні – “Древо Єсееве” (“Поклоніння патріарха Іессея”). Тобто давніше Деїсусний ряд у церквах з розмальованим інтер’єром міг на привітварній стіні поєднуватися з окремими (“рухомими”) намісними іконами. Водночас приклад церкви в Старому Селі підтверджує, що з часом, коли пізніше виготовлявся цілісний новий іконостас, до його складу входив і Деїсусний ярус, і таким кількаярусним ансамблем давніші стінописи вже перекривалися, як у тому ж Старому Селі, де вже 1681 року маляр Михайло Кровицький установив різьблений іконостас.

Характерно також, що, як і стосовно цього конкретного випадку, іконографічні програми стінопису та наявних в інтер’єрі зразків іконопису переважно узгоджували на засадах взаємодоповнювання: іконографічний репертуар тих ікон намісного (а можливо, і празникового) ряду, що були на той час у церкві Старого Села 1620 року доповнили настінні зображення Деїсусного ряду. Мабуть, що й відсутність у складі мистецького облаштування окремої, поширеної та опрацьованої в українському станковому іконо-



**Фрагмент розпису східної стіни каплиці на емпорі церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1711**

малярстві XV–XVI ст. тематики страстей Господніх пояснює й появу відповідного мальовила на лівій стіні в наві.

Дата “1620 р.” у вказаній візитації стала хронологічною відправною точкою при дослідженні Я. Гемзою стінопису дерев’яних церков XVII ст. на цих територіях, які, згідно з тодішнім церковно-адміністративним устроєм, належали переважно до Перемиської єпархії, що своєю чергою була складовою Київської митрополії.

Тим паче, що при дослідженні розпису в збудованій 1586 року церкві Різдва Пресвятої Богородиці в с. Гораєць (недалеко від згаданого Старого Села) імовірним його автором названо Войтіха Лежайського, на користь чого мали би свідчити заміна в інскрипціях на малярстві деяких кирилических літер на латинські чи досить вільна трансформація традиційних іконографічних прикмет деяких сюжетів. Зазначене дає підстави припускати неправославне походження маляра<sup>84</sup> (ім’я Войтіх – одне з поширених серед поляків). Слід зауважити, що це не було чимось незвичним на теренах українсько-польського пограниччя. Там здавна спостерігалися взаємовпливи двох культур і немало слідів цього простежується у церковних розписах.

Стінопис відкрито 1995 року на привітарній стіні, під пізнішим, спорудженим у першій половині XVIII ст., іконостасом. Якщо виконаний 1681 року Михайлом Кровицьким іконостас у Старому Селі прикривав лише (?) Деїсусну композицію 1620 року, то в системі поліхромії на площині дерев’яної стіни Гораєцької церкви виразно прочитуються одинадцять окремих сюжетних зображень, укладених у два ряди, що посередині, по вертикалі, розділені фігурним вирізом провіту у привітарній стіні. Разом з представленим над цим провітом Деїсусом (Триморфоном) він сприймається центральною віссю, обабіч якої – по п’ять оточених орнаментальними смугами прямокутних площин з композиціями (по три менших – у нижньому ряді; по дві більших – у верхньому). У верхньому ряді це: “Тайна Вечеря”, “Зняття з хреста”, “Воскресіння Господнє” (“Встання з гробу”), “Зішестя Святого Духа”. Менші композиції нижнього ряду: “Жертвоприношення Авраама”, “Введення Діви Марії в храм”, “Стрітіння Господнє”, “Вознесіння”, “Коронування Богородиці”, “Покров Пресвятої Богородиці”. Як видно зі згаданих сюжетів, у програмі Гораєцьких стінописів заакцентовано на ідеї жертви, якою Спаситель вивільнив людство від гріха і своїм воскресінням вселяє віру й надію всіх на спасіння й вічне блаженство.

Можливо, що малярські зображення були й на інших стінах церкви в Горайці, але вони могли бути втрачені в процесі перебудов, коли центральний простір храму розширився прибудованими до бічних стін каплицями. А враховуючи припущення про вказане авторство, логічним сприймається датування стінопису другою чвертю XVII ст.

Якщо питання про спільне авторство розписів у церквах Старого Села та Горайця навряд чи можна сьогодні вирішити однозначно (через втрату першої з них і брак іконографічної фіксації її розписів), то збережені ікони з церкви Святої Параскеви в Радружі (нинішня будівля – 1580 р.) та розписи церкви Святого Духа в Потеличі (збудована в першій половині XVII ст.<sup>85</sup>) виявляють таку подібність стилістичних прикмет, що висловлене давніше припущення про можливу спільність їх походження<sup>86</sup> тепер однозначно підтверджено паралельним розглядом цих пам'яток<sup>87</sup>.

В Радружі привітарна стіна первинно мала три прямокутні пройми (для царських врат і двох бічних дверей), а також, вище на центральній осі, круглий виріз великого вікна-просвіту. На верхній (приблизно третина висоти) частині стіни, обабіч і понад проймою просвіту розташовані три горизонтальні ряди темперного розпису, що доповнюють малярські компоненти іконостасного ансамблю (ікони трималися на горизонтальних листвах з поздовжніми прорізами). Нижній ряд розпису представляє доколінні постаті (по шість – з обох боків просвіту) пророків, що півповернені в напрямку до центральної осі стіни і тримають розгорнені чисті сувої. Кожний з персонажів – на викреслених аркадою полях. Знизу цей ряд відмежований орнаментальним фризом (вигини рослинного пагона), а від другого ряду зображень його відділяє смуга теж мальованого орнаменту: S-подібні елементи рослинного бігунця, з квітковими розетами в закрутах цього мотиву. У другому ярусі – п'ять прямокутних площин з композиціями “Обезголовлення св. Іоанна Предтечі”, “В'їзд в Єрусалим”, “Покров Богородиці”, “Зішестя в пекло”, “Жертвоприношення Авраама”. Верхній край цього циклу означений мальованим фризом, у якому чергуються зображення херувимів та орнаментальних пальмет. Посередині над ним стінопис увінчується Нерукотворним Образом, що намальований уже на зукісній полоті основи купола, на тлі зоряного неба.

Окрім перелічених зображень, на північній стіні вівтарної частини храму, у малярськи відтвореному вівтароподібному обрамленні представлено трьох святих (Василія Великого, Іоанна Златоуста, Григорія Богослова), а в його високому фронтоні – архістратига Михаїла. Розташована на північній стіні святилища, біля якої здебільшого стоїть проскомидійник (жертвник), ця композиція з авторами літургійних та богословських текстів ідейно пов'язана саме із вказаним місцем. Водночас вона має також епітафію функцію, позаяк на її супрапорті, між майже квадратною центральною площиною та фронтоноподібним завершенням, існує напис: “Пом'яни, Господи, в здоров'ї раба свого Якова і рабу свою..., преставившагося раба Божия, младенца Михаїла”. На зовнішній південній стіні церковної нави, біля малюнка семиконачного хреста, проставлена дата “1648”?, яку вважають часом появи розпису в Радружі.

Розширена тепер доказова база спільного авторства ікон з Радружа та стінописів у Потеличі – вагомий аргумент щодо існування в тій місцевості в першій половині XVII ст. значимішого локального мистецького осередку, тим паче, що стилістичні паралелі демонструють також ікони, що походять з Верхрати, Волі Великої, Жукова<sup>88</sup>.

Окрім збереженої дерев'яної церкви Святого Духа в Потеличі, у цьому колишньому місті в 1937 році розібрали іншу дерев'яну церкву Пресвятої Трійці (1595). Іконостас кінця XVI ст. доповнювали в ній розписи<sup>89</sup>. Здійснена свого часу фрагментарна їх фотофіксація дає уявлення про іконографічний репертуар, як і загальне лінійно-композиційне вирішення. На довгій північній стіні були розташовані композиції “Страшний суд” і “Страсті Господні”. Навпроти них, на нижній частині південної стіни містилося історико-релігійне зображення Вселенського Собору в Нікеї. Іконографічні особливості (ряд соборових Отців представлено з іконами в руках) дозволяють припустити, що зображено не Перший зі Вселенських Соборів (325 р.), який у системі кількох українських стінописів епохи бароко відтворювали на самперед, а Сьомий Вселенський (Другий Нікейський; 797 р.), на якому обговорювали болючу тоді проблему іконопочитання.



**Портрет священника Стефана Кобрин. Фрагмент розпису каплиці на емпорі церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1711**

Вище, поміж вікнами, містилася сцена “Успіння Богородиці”, вписана у вертикальний формат: обабіч ложа з усопшою Пречистою Дівою Марією стояли у два ряди (один над одним) 12 апостолів (вище) та ще 6 постатей (нижче), по три з обох боків: перші обабіч “Успіння” – преподобні Антоній і Феодосій Печерські, решта чотири – святителі. На площині тильного боку привітарної арки були “Богородиця Печерська”, “Святий Георгій”, “Преображення”. Мотивом виноградної лози декорували стіни у святині. Вважається, що стінопис походив з кінця XVI – початку XVII ст. і творився малярами з місцевого мистецького осередку, молодше покоління яких дещо згодом працювало над розписами церкви Святого Духа<sup>90</sup>.

Характерно, що, на відміну від урочисто-багатих композицій на теми Вселенських Соборів у Софії Київській, Успенському соборі та Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, зображення в Потеличі має цілком інший характер. У цій історичній події поєднані символічний підтекст (на передньому плані представлено дванадцятьох апостолів), а далі, ближче до імператора – група духовенства в повсякденних рясах, як і світські особи, очевидно, братчики. Немало з них мають дуже індивідуалізовані риси, що дозволяє припустити їх портретність.

Водночас у цьому конкретному випадку можна говорити про певні риси демократизації всієї системи мистецького вислову, значною мірою зумовленої характером естетичних уподобань замовника, що своєю чергою взаємоув'язувалося з його соціальним середовищем. Це мало відобразитися й у стилістиці

малярства, виконання якого доручали мистцям, що не належали до елітного прошарку означеного творчого цеху.

Регламентований релігійними канонами й усталеною вже національною традицією тематичний репертуар сакрального монументального малярства в розписах Потелича поєднаний з ознаками індивідуальної творчої манери, які й надають їм виразності видатного мистецького явища. Спонтанно-безпосередня щирість вислову реалізується в широкому розкованому письмі, упевненій узагальненості рисунка, вільному компонованні багатофігурних сцен, нерідко – з урізноманітненим пейзажним середовищем чи архітектурним стафажем. Особливої експресивності малярству потелицьких храмів надає підкреслена образна емоційність, переважно посилена драматизмом зображених ситуацій (епізоди страстей Господніх, Успіння Богородиці, зображення Голгофського Розп'яття).

У Потелицькій церкві Святого Духа розписи збереглися й донині в головному об'ємі – наві храму, на його південній, північній та частині західної (південно-західний кут) стіни, як і на південній стіні бабинця (ліворуч від головного входу до церкви). В оптичному центрі північної стіни велика композиція “Успіння Богородиці”. Упритул до неї і на таку саму висоту, праву частину стіни займає Деїсус (обабіч півкругло завершеного Пентаморфона стоять апостоли Петро й Павло); над ним – малярське відтворення вівтароподібного різьбленого завершення: обабіч аркоподібного картуша – у двох круглих площинах бічних картушів – поясні зображення пророків Мойсея та Аарона. На висоту лівої частини північної стіни – п'ять рядів Страсних композицій:

у кожному – по три сцени; крім того, нижній ряд сцен цього циклу продовжується на ширину стіни, по під “Успіння” та “Деїсус”, а два верхні – понад “Успіння” (в обох рядах – по одній сцені обабіч вікна). Отже, цикл страстей Господніх у Потелицькій церкві налічує двадцять п’ять сцен: I – “Воскресіння Лазаря”, “Вїзд в Єрусалим”, “Тайна вечеря”, “Обмивання ніг”, “Молення про Чашу”; II – “Посоромлення воїнів Христом”, “Поцілунок Юди”; “Христос перед Кайяфою”, “Наруга над Христом”, “Христос перед Анною”; III – “Христос на судилищі”, “Бичування”, “Коронування терням”; IV – “Пилат вмиває руки”, “Несення Хреста”, “Прибивання до Хреста”; V – “Розп’яття”, “Покладення в гріб”, “Воїни при гробі”, “Воскресіння”, “Зішестя в пекло”, “Жони-мироносиці”, “Юда повертає тридцять срібняків”, “Повішений Юда”.

Композиційний уклад розписів південної стіни відзначається чіткіше виявленою симетричністю загального розташування окремих сцен і врівноваженістю вирішення кожної з них зокрема. Домінує на цій стіні зображення Богородиці Печерської, що розташоване над південними дверима, поміж двома невеличкими вікнами. Над ними зображено по фронтальній півпостаті ангелів у дияконському облаченні, з вознесеними до рівня плечей руками. Лівий край цього верхнього ряду розпису займає “Жертвоприношення Авраама”, правий – “Святий Ілля-пророк у пустині”. Між нижнім краєм вікон та проїмою дверей – урочистий ряд цілофігурно представлених дванадцятьох пророків під аркадою. Дві центральні постаті – півповернені до себе царі Давид і Соломон. У такій самій поставі представлено й інших п’ять пар пророків за ними.

Південний край західної стіни церковної нави відведено для монументалізованої композиції “Воздвиження Чесного Хреста”. На південній стіні бабинця представлено сцену “Оплакування”.

**Фрагмент розпису каплиці на емпорі церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1711**





“Ісус Христос втихомирює бурю на морі”. Фрагмент розпису каплиці на емпорі церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1711

Важливе свідчення стану й характеру українського монументального малярства західного регіону – розписи в колишній монастирській церкві Вознесіння Господнього (поч. XVI ст.) в Улючі (тепер – територія Польщі)<sup>91</sup>. Вони розміщені на північній стіні церковної нави, що, мабуть, було продиктовано її доброю освітленістю через два вікна південної стіни. Визначаючи іконографічну програму й загальний підхід до схеми розташування окремих компонентів розпису, його замовники й автори дотримувалися засад симетрії та композиційної рівноваги. Площину стіни займає монументальний цикл страстей Господніх, оптичним і змістовим центром якого є велике зображення Розп’яття на Голгофі. Довкола – укладені в п’ять ярусів сцени хресної дороги Спасителя. Перший (знизу) та п’ятий ряди охоплюють центральну сцену по нижньому й верхньому краях. Починаючи з крайнього лівого клейма нижнього ряду (і продовжуючи вправо й догори), ці сцени представляють “Воскресіння Лазаря”, “В’їзд до Єрусалиму”, “Останню вечерю”, “Обмивання ніг”, “Молитву в Оливному саду”, “Схоплення Христа воїнами”, “Христа перед Анною”, “Христа перед Іродом”, “Христа перед Кайяфою”, “Бичування”, “Коронування терням і смерть Юди”, “Знущання над Христом”, “Христа з Варравою”, “Христа і Пилата, що умиває руки”, “Несіння Хреста”, “Прибивання до Хреста”, “Розп’яття”, “Зняття з Хреста”, “Покладення в гріб”, “Зішестя в пекло”. Над звуженою верхньою частиною північної стіни, на площині підкупольної полаті, зображено Воскресіння Господнє. Отож, Страсний цикл разом із центральною сценою Розп’яття налічує двадцять один сюжет, і це – основний складник цих розписів. Окрім того, на площинах, дотичних до північної стіни двох парусів, представлено євангелістів Луку (зліва) та Матея (у круглих клеймах, оточених малярською імітацією різьбленого

обрамлення). Щоби подати цикл євангелістів повністю, святих Марка та Іоанна приміщено на невеличких вільних трикутниках, які утворилися при стиках верхніх зрізів кутів стіни та парусів. У межах нижнього кута правого паруса міститься груповий портрет, який, очевидно, увічнив родину донаторів цього розпису, що опосередковано підтверджує і фрагментарно збережений донаторський напис при нижньому краю центрального зображення, де прочитуються слова: "...дал змалювати раб Божий ... із женою ... за отпущеніє гр...".

Аналіз творчості Стефана Дзенгаловича, зокрема, верхньої частини іконостаса, виконаної ним у 1682 році для церкви в Улючі, і зіставлення особливостей його індивідуальної малярської манери із вказаними розписами храму стали підставою для атрибутування йому цього стінопису, що міг з'явитися впродовж 1682–1683 років.

Під оглядом мистецько-естетичної вартості, взаємопоєднаності окремих компонентів загальної іконографічної програми та задовільної збереженості серед уцілілих ансамблів українського монументального мистецтва XVII–XVIII ст. вирізняються уже згадані стінописи в Дрогобичі – у церквах Воздвиження Чесного Хреста і Святого Юра. Отож, ці храми становлять синтетичне явище культури, поєднуючи якості першорядних пам'яток дерев'яної церковної архітектури та давнього стінопису, створеного з урахуванням особливостей цих будівель. Прикметно, що позаяк в обох храмах над бабинцем було влаштовано самодостатні каплиці-емпори, то в кожному з них фактично є по два окремі ансамблі стінопису з власною іконографічною програмою: у головних об'ємах будівель і в цих каплицях, що містяться на хорах. Малярське оздоблення кожної з церков виконувалося в кілька етапів, упродовж зазначеного періоду.

У тризрубній Хрестовоздвиженській церкві розписом вкриті стіни святилища, частково – середнього об'єму храму, а також – каплиці над бабинцем. Згідно з датою "1613" на одній з балок під головним шатром, із цим роком можна пов'язувати певні важливі будівельні роботи, можливо, що і її спорудження, а то й початковий етап малярського оздоблення. До центрального квадратного зрубу нави, що завершений чотирисхилим шатром (а воно вже увінчане восьмигранним верхом), зі сходу прилягає трохи вужчий, відкритий у наву п'ятистінний зруб святилища (вівтаря) з п'ятигранним склепінням. У вівтарній частині, у лівому краю північної стіни – прямокутний виріз для невеличкої ніші – приміщення жертовника, у якому стоїть проскомидійний столик. Квадратний зруб бабинця завершений восьмигранним шатром на шпіль-восьмерику. Відповідно загальне розташування системи розписів достосовано до такої структури внутрішнього простору церкви.

Найдавнішу частину розписів, що містяться у святилищі, переважно датують періодом між 1613–1636 роками<sup>92</sup>. Тоді з простору храму вірних добре проглядалося святилище (завдяки двом проймам у привівтарній стіні-відгороді). Оскільки на лиштвах, призначених для кріплення на ній давніших ікон XV–XVI ст., зберігся підпис дяка Івана Іляшевича з датою "1636", то найімовірніше, що нижній прямокутний виріз, на цілу ширину святилища, первісно ще не був перекритий конструкцією іконостаса. Тим самим об'єми двох частин церкви візуально об'єднувалися; конфігурація верхнього трикутного вирізу-просвіту над темплоном майже збігається зі схилами склепіння вівтаря. Це стало одним із чинників, аби поверхні його стін і склепіння заповнити розписом, у композиційному укладі якого виразно проглядаються п'ять ярусів (три нижні опоясують площини всіх п'яти стін цього зрубу; два горішні – на поверхнях склепіння), а в його тематичному репертуарі акценти зроблено на циклах Молення (Деїсусу) та пророків, а на склепінні – Богородиці-Знамення (Воплочення) .

Отож, перший ряд малярства на п'яти стінах вівтаря, над невисокою панеллю, представляє Деїсусну композицію, цілофігурні постаті якої – у малярськи відтвореній аркаді, що ніби імітує конструкцію відповідного іконостасного ярусу. Центральне

ядро цього ряду, Деїсус-триморфон (Христос-архієрей на троні, обабіч – молитовно звернені до нього Богородиця та Іоанн Предтеча), займає східну стіну. На дотичних до неї площинах, як і на північній та південній стінах святилища – півповернені до Христа постаті: за Богородицею – первосвященик Мелхіседек, Авраам, святі архієреї Спиридон і Кирило. За Іоанном Хрестителем – три святителі (Григорій Богослов, Іоанн Златоуст і Василій Великий), святі архієреї Атанасій Великий і ще двоє, ідентифікація яких ускладнена через значні втрати малярства.

Орнаментальна смуга відокремлює від цього ряду другий ярус стінопису, у якому обабіч квадратного віконця посередині східної стіни розташовано по шість кругів з пророком у кожному. Східна стіна тригранної апсиди фіксує не просто візуально-композиційний, а й ідейно-змістовий центр кожного з ярусів стінопису, починаючи від постаті Христа посередині ряду Молення. З Деїсусом значеннєво єднуються центральні компоненти інших ярусів, підкреслюючи важливість цієї головної композиційної осі. Угорі її завершує образ Богородиці Знамення (Воплочення) в оточенні Сил Небесних (серафими, архангели, ангели), а нижче від цієї групи зображень (і над центральною постаттю Деїсуса) особливо відзначає сакральність цього місця іконографічне відтворення Ісуса Христа – Ангела Високої Ради<sup>93</sup>. З Його спасительною місією асоціюється використаний у розписах святилища орнаментальний мотив плоду граната, що символізує кров християнських мучеників, починаючи від самого Христа.

Над північною та південною стінами святилища, на нижніх частинах склепіння – по два образи звернених до себе євангелістів у кругах, що входять у четвертий ряд вітварних розписів (зазвичай ці зображення містяться в центральному об'ємі храму, під його склепінням).

**“Покликання апостолів”**. Фрагмент розпису каплиці на емпорі церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1711





На площині темпону, зі сторони вітвара, представлено дві композиції – “Христос обмиває ноги апостолам” і “Тайна вечеря”, що пов’язані з функціональним призначенням вітварного простору, де здійснюється євхаристійне таїнство, серед витоків якого й ці два епізоди Священної історії, які передували страсній дорозі Спасителя. Композиційна структура й іконографія розписів святилища запрограмовано узгоджувалася з малярськими компонентами низького іконостаса (у намісному та празниковому ярусах).

У наві (підкупольному просторі храму), окрім орнаментальної смуги на долішніх панелях північної й південної стін, малярство заповнює лише верхню частину східної стіни, над верхнім вирізом-просвітом, що тепер закритий іконостасом. Саме як наслідок появи останнього можна розглядати цю частину малярського оздоблення, що постала, найвірогідніше, близько середини XVIII ст. Стінопис складається зі сцени “Коронування Пресвятої Діви Марії” (посередині, над вершиною трикутного просвіту) та розташованого обабіч циклу зображень, які ілюструють епізоди мучеництва святих апостолів (Андрія, Петра, Павла, Іоанна Богослова, Матея, Варфоломея, Луки, Симона, Томи, Марка, Якова й Пилипа), і є ніби продовженням Деїсусно-апостольського ряду іконостаса.

Подібні дрібномасштабні сцени, як супутні до монументальних постатей найближчих учнів Ісуса Христа, чи не вперше в українському мистецтві представлені на позовах в іконах Деїсусно-апостольського ряду іконостаса, створених Миколою Петраховичем для Успенської церкви у Львові (тепер більшість компонентів цього іконостаса – у церкві Святих Кузьми і Дем’яна в с. Великі Грибовичі, що поблизу Львова). Згодом з таких зображень були сформовані окремі іконостасні ряди в кількох привітварних відгородах у різних місцевостях України.

Третя частина комплексу розписів дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста – у каплиці на емпорі (над бабинцем), влаштованій там 1661 року, з посвятою Різду св. Іоанна Предтечі, що й зумовило суттєвий акцент у тематиці зображень на її стінах. Внутрішній простір каплиці формується звичними для церковного будівництва того часу конструктивними особливостями: нижній об’єм четверика переходить у восьмирик, завершений куполом. Ураховуючи те, що при східній межі каплиці 1669 року<sup>94</sup> було встановлено низький іконостас (лише намісний ярус), решту компонентів традиційної іконостасної програми було реалізовано засобами стінопису, виконаного 1675 року, як свідчить напис на стіні, у якому загадане ім’я фундатора – Івана Кобрини.

На площині східної стіни, над цим іконостасним намісним рядом, представлено Деїсус-триморфон, обабіч якого – первосвященики Аарон і Мелхіседек. На верхній половині північної й південної стін відтворено три ряди програми високого іконостаса: празниковий (по дев’ять сцен у прямокутних площинах), апостольський (по шість цілофігурних постатей в аркадах) і пророчий (по шість круглих медальйонів з погрудними зображеннями); східну стінку восьмерика, над Деїсусом, заповнило Розп’яття – звичне завершення іконостаса. На площинах трикутних пендентив-парусів, в овальних картушах – чотири євангелісти. Отже, завданням цієї частини розписів було розгортання канонічної іконографічної програми, яка переважно (за винятком євангелістів) входила в репертуар іконостаса.

Решту поверхні стін каплиці відведено для того, аби закцентувати важливість і спасенницьку місію Богопосвятного, пустельницько-чернечого життя, що ілюструються сюжетами з життєвого подвигу св. Іоанна Хрестителя, якому посвячена каплиця і який вважається предтечею християнського чернецтва, а також св. Марії Єгипетської – ще одного ідеалу пустельницького самозречення, взірця жіночого чернецтва.

Значеннєвість храмового образу в каплиці має монументальне зображення св. Іоанна Предтечі – Ангела пустині, розташоване на верхній частині західної стіни, каплиці, навпроти Деїсуса, чим також підкреслено його ідейну значимість. Нижче від цієї композиції розміщено сцени Життя св. Марії Єгипетської, де присутній і св. Зо-



**Розпис північно-західного кута каплиці на емпорі (зі сценною каменування архідиякона Стефана) церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1711**

сима, а на кількох площинах архітектурно-конструктивних переходів до восьмерика і на його гранях – житійні епізоди св. Іоанна Хрестителя: “Благовіщення Захарії”, “Зустріч Марії та Єлизавети”, “Різдво св. Іоанна Предтечі”, “Порятунок святого під час вигублення немовлят”, “Ангел провадить св. Іоанна в пустиню”, “Святий Іоанн повчає фарисея”, “Святий Іоанн хрестить в Йордані”, “Бенкет в Ірода”, “Страта св. Іоанна Предтечі”, “Віднайдення голови св. Іоанна Предтечі”.

На західній фасадній стіні Хресто-воздвиженської церкви в Дрогобичі проступають сліди малярських зображень, що продовжують уже відзначену на прикладі мурованої архітектури Наддніпряниці практику такого оздоблення церковних екстер'єрів. Фрагментарні залишки постатей преподобних Антонія й Феодосія Печерських вгадуються на її вхідних дверях, а праворуч від них простежується композиція, що складається з Розп'яття, довкола якого (у кругах) – сцени страстей Христових.

Як і Воздвиженська церква, інша видатна пам'ятка того самого періоду в Дрогобичі – церква Святого Юра (1657) також відома двома ансамблями стінопису: у головній святині та в каплиці-емпорі над бабинцем, яка має посвяту Введення Богородиці в храм і яку, най-

імовірніше, було влаштовано при розбудові церкви 1678 року.

Виконаним у чотири етапи стінописом головної церкви вкриті всі чотири стіни нави та її перекриття, а також бабинець. Найдавніша (1666) частина розпису – на східній, північній та південній стінах нави. Аналогічно до Воздвиженської, у церкві Святого Юра над конструкцією іконостасної відгороди повторено таку саму тематику стінопису східної стіни: “Коронування Богородиці” та сцени мучеництва апостолів. Головними компонентами зображального ряду на бокових стінах став цикл сюжетів страстей Господніх (на північній стіні) та подібна монументальна композиція Страшного суду (на південній стіні).

“Страсті Господні” займають верхню частину північної (лівої) стіни, понад щільно зіставленими двома вікнами й обабіч них. На вершині цієї площини – центральна композиція цілого циклу (“Розп'яття з пристоячими”). Обабіч неї і донизу – шість рядів менших прямокутних площин, на яких відтворено двадцять п'ять епізодів страсної дороги Спасителя. Починаючи від верхньої лівої сцени (вправо й донизу), на них хронологічно представлені: “Воскресіння Лазаря”, “Вїзд до Єрусалиму”, “Марія Магдалина миє ноги Христові”, “Тайна вечеря”, “Обмивання ніг”, “Молитва в Гетсиманському саду”, “Поцілунок Юди й Петро відтинає вухо воїнові”, “Схоплення Ісуса”, “Проводять зв'язаного Ісуса”, “Христос перед Анною”, “Відречення апостола Петра”, “Христос перед Кайяфою”, “Христос перед Пилатом”, “Христос перед Іродом”, “Христос у Сине-

дріоні”, “Бичування”, “Коронування терням”, “Пилат умиває руки”, “Несення хреста”, “Юдині срібняки і смерть Юди”, “Прибивання до хреста”, “Зняття з хреста”, “Покладення до гробу”, “Зішестя в пекло”, “Воскресіння”, “Жінки-мироносиці”.

Очевидно, драматичний зміст цього циклу певною мірою зумовив і появу в нижньому лівому куті малярської площини на цій стіні зображень мучеників Теодора й Катерини (?), а також фризоподібного ряду семи святих воїнів на чолі з архангелом Михаїлом. Прямокутну ділянку стіни понад останніми зображеннями й під страстями Господніми займає цикл, що ілюструє Акафіст до Пресвятої Богородиці.

Загальна лінійна схема розташування вказаних малярських циклів майже симетрично повторена на протилежній (південній стіні). Так, на ній, навпроти Страстей, розташована композиція Страшного суду. Під вікнами, навпроти Акафіста до Пресвятої Богородиці – цикл зображень, літературною основою якого став Акафіст до Господа нашого Ісуса Христа. У нижньому правому куті малярської площини на південній стіні – сцена смерті праведника, ідейно пов’язана з композицією Страшного суду. Лівіше від цієї сцени, впритул до пройми південних дверей у наву – три святи-тели (Іоанн Златоуст, Григорій Богослов і Василій Великий).

На трикутних пендентивах (“парусах”), в овальних картушах традиційно зображено чотирьох євангелістів. Малярське оздоблення нави було продовжено 1678 року розписом восьмигранної підкупольної шиї (“барабана”) і самого купола. На восьми гранях підкупольника – вісім зображень на теми різних книг Святого письма, що ілюструють історію спасення людського роду, починаючи від гріхопадіння й до поклоніння Агнцю Божому (за книгами: Буття 3; ...Царів 13; Товита 7; Даниїла 5; Йони 1; Одкровення 7; Одкровення 12; Одкровення 19). У центрі купола представлено Спасителя, якого оточують безплотні небесні сили: серафими й херувими, архангели та ангели. Нижче від них, при основі купола, на тлі зоряного неба – сонце й місяць, як символи Старого й Нового завіту.

**“Втеча в Єгипет”. Фрагмент розпису каплиці на емпорі церкви Святого Юра в Дрогобичі Львівської обл. 1711**



Обидві епохи Священної історії, поєднувальною ланкою між якими став саме Спаситель, ідейно сполучає також мотив Древа Єсеевого, яким візуалізується родовід Ісуса Христа. То ж така монументалізована композиція та ряд орнаментальних елементів (1691) займають західну стіну нави понад фігурним вирізом (включно з парапетом хорів), що з'єднує наву з бабинцем. Іконографія Древа Єсеевого в той період набула значного поширення в українському сакральному мистецтві.

На стінах невисокого шестигранного приміщення бабинця (його зруб у плані має форму прямокутника зі зрізаними західними кутами) 1714 року з'явилися останні для головної церкви розписи, у яких зроблено акцент на заступництві Богородиці за рід людський, як і на значимості чернечого подвигу для спасіння людини. Перша ідея втілена у своєрідній композиції “Покров Богородиці”, що на східній стіні, над уже згаданим фігурним вирізом. Друга тема розгорнута в житійних циклах св. Онуфрія Великого (на більшій частині північної стіни бабинця та зліва від неї суміжній) і св. Марії Єгипетської (на протилежній, південній стіні). Поміж цими циклами, на останніх двох стінках бабинця – композиції “Адам і Єва” та “Господь благословляє дім Юди” (юдейське коліно єврейського народу) <sup>95</sup>.

Зображення Адама і Єви нагадують, що через порушення Господніх настанов людина впала в гріх і втратила стан райського блаженства. І тут же представляється шлях до примирення з Господом, можливість повернення до вічної радості через зречення всіх земних спокус і постійне перебування у волі Божій, що найпереконливіше ілюструє приклад богопосвятного життя, особливо – образами святих пустельників, до яких належать і Марія Єгипетська та Онуфрій Великий. І в такому життєвому

“Страсті Христові”. Фрагмент розпису лівої грані склепіння церкви Пресвятої Трійці у Львові (Сихів). 1683



виборі люди завжди можуть сподіватися на опіку Пресвятої Богородиці (композиція “Покров Богородиці”).

Приміщення горішньої каплиці (з посвятою Введення Богородиці до храму) структурно й конструктивно подібне до об'єму головної нави храму (четверик, що переходить у восьмерик, завершений куполом; восьмерик – із заломом). Цикл розписів у каплиці виконано 1711 року. Як і в каплиці Різдва св. Іоанна Предтечі у Хрестовоздвиженській церкві, їх також значною мірою слід сприймати в комплексі з низьким одноярусним іконостасом, що був установлений тут у першій половині XVII ст. Малярство на площинах північної й південної стін четверика – переважно орнаментального характеру: символічні мотиви плоду граната й винограда доповнені вгорі зображеннями херувимів, а у верхніх кутах при іконостасній стіні – портретами молитовно уклякних донаторів (зліва – Константин Дучака з родиною, навпроти – настоятеля церкви о. Стефана Кобрин, над яким – трохи пошкоджений напис: “Сий храм змаловался за битности велеб[ного] отца Стефана Кобрин, а [у значенні “тобто”. – О. С.] за пресвітера храму св. вел. муч. Христова Георг[ія]”).

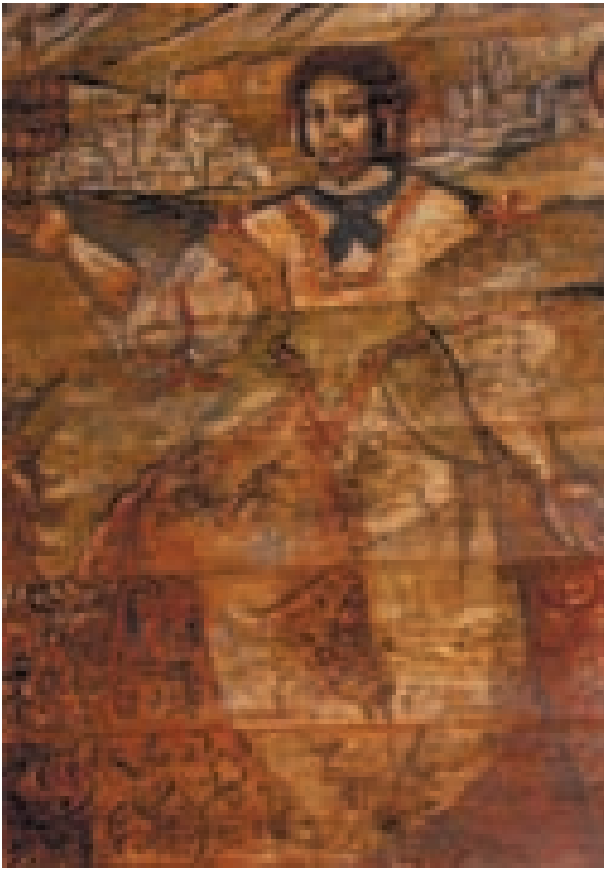
Над проймою для іконостаса, на переході до восьмерика (тобто на рівні пендентив) – сюжети празникового ряду, що починається з крайньої зліва сцени на північній стіні й продовжується на південну. Разом з “Тайною вечерею” у нього входять тринадцять композицій: “Різдво Богородиці”, “Введення Богородиці до храму”, “Різдво Христове”, “Богоявлення”, “Благовіщення”, “В'їзд до Єрусалиму”, “Тайну вечеря”, “Зішестя в пекло”, “Вознесіння Господнє”, “Воздвиження Чесного хреста”, “Успіння Богородиці”, “Преображення Господнє”, “Зішестя Святого Духа”. У цей же горизонтальний реєстр, на східних пендентивах, а також при лівій із них введено ще три сюжети з Життя св. Іоанна Предтечі (“Різдво св. Іоанна Предтечі”, “Бенкет в Ірода” та “Страта св. Іоанна Предтечі”).

Конструкція високого підкупольного барабана з одним заломом утворює три горизонтальні смуги, на яких відповідно три яруси розпису. У двох нижніх, що на східній, північній та південній стінах, продовжено розвиток програми іконостаса. Отже, у першому з них, над центральною віссю іконостаса – Деїсус-триморфон, обабіч якого по дві ікони апостольського чину. Над цим ярусом, на всій довжині похилої поверхні залому восьмерика – зображення пророків поміж плетивом виноградної лози.

Над іконостасом, у центрі третього ярусу розпису в барабані – Розп'яття, яким акцентується центральна вісь усього малярського ансамблю каплиці. На рівні Розп'яття, на решті семи гранях підкупольника – євангельські сюжети: “Вигнання торговців з храму”, “Втихомиріння морської бурі”, “Покликання апостолів”, “Притча про робітників на винограднику”, “Святий Филип хрестить поганина”, “Багач та убогий Лазар”, “Мучеництво св. Стефана”. У куполі – зображення Богородиці на мхрах, в оточенні серафимів і херувимів, на тлі зоряного неба.

Рідкісну для українських стінописів ідейно-іконографічну лінію розпису становить малярство навпроти іконостаса, на західній стіні каплиці. Там, над входними дверима до неї, виступаючи й на нижню частину відповідної стіни восьмерика, розгортається панорамна картина Святої Землі, де домінує Синайська гора. На прилеглих до цієї стіни двох західних пендентивах і двох суміжних з ними трикутних відрізках сусідніх стін – композиції на теми чотирьох пір року. Над згаданими пендентивами – євангельські сцени “Втеча до Єгипту” та “Вигублення немовлят”.

У Галичині від XVII ст. зберігся ще один ансамбль монументального малярства (із частковими пізнішими переробками): 1683 роком датовано розписи дерев'яної церкви Пресвятої Трійці в с. Сихові (тепер – в адміністративних межах Львова), спорудження якої відносять до 1654 року<sup>96</sup> (щоправда, церковні шематизми вказують на 1600 рік<sup>97</sup>). Стінопис зберігся (хоча й із втратами) лише в невеликому об'ємі центральної нави: як на стінах, так і на чотирьох схилах її шатрового завершення<sup>98</sup>.



**“Вавилонська блудниця”. Фрагмент розпису західної грані склепіння церкви Пресвятої Трійці у Львові (Сихів). 1683**

гурне зображення великомучеників. На північній стіні це – св. Теодор Стратилат і дві мучениці (одна з них – св. Варвара), на південній – св. Теодор Тирон, Георгій і Димитрій. Над цією панеллю, обабіч вікна на вказаних стінах – по одній композиції на теми Святого Писання та Церковної історії. Зліва від вікна на північній стіні – сцена Порятунку Йони з черева китового, справа – три ангели, що відходять з дому Авраама й Сари.

Натомість відповідні місця на протилежній стіні нави займають композиції, що стосуються вже новозавітних часів. Лівише від вікна в повний зріст представлено св. Миколая, перед яким – молитовно звернені до нього, укляклі чоловік і жінка. У нижній частині цієї композиції, справа – напис, що дає підстави датувати стінопис. З правого боку вікна вміщено багатофігурну символічну сцену з глибоким ідейно-богословським змістом. Її можна трактувати як торжество Таїнства Євхаристії – вищого прояву поєднання Спасителя та визволеної Ним від гріха людини, незмірної любові Бога до роду людського. Довкола престолу, на якому стоїть чаша, з якої виростає високий хрест-Розп'яття, – велика група духовенства з архієреями; на першому плані зліва від престолу – цар і цариця. Останніх можна трактувати як свв. Олену й Костянтина, завдяки чому зображена сцена набуває відтінку значеннєвості Воздвиження Чесного Хреста, а в ширшому розумінні – утвердження (через Пресвяту Євхаристію) Церкви Христової та її спасительної місії. Саме це підкреслюють другорядні іконографічні подробиці,

Стилістичні ознаки малярства дозволяють припустити, що над виконанням розписів працював не один майстер. Імовірно, розпис починали виконувати від східної стіни нави. Як практикувалося у вже згаданих дерев'яних храмах і в Сихівській церкві іконографічна програма привіттарної відгороди реалізовувалася первинно у двох малярсько-видових компонентах: намісному ярусі низького іконостаса та стінописному відтворенні його верхніх ярусів. За нижнішим (новітнім) іконостасом, що частково перекриває східну стіну головного зрубу, збереглися зображення пророків (як четвертого? іконостасного ярусу), а над ними, уже на східному схилі шатрового верха – “Розп'яття з пристоячими”, як його завершення, що фіксує центральну вісь конструкції іконостаса. Можливо, що якраз цей мистець виконував розписи цілого шатрового завершення нави, тоді як прикмети творчої манери малярства на її північній, південній та західній стінах виявляють руку вже іншого маляра.

Нижні половини правої й лівої стін оздоблені орнаментальними мотивами, поміж якими (при верхньому краю цього ярусу розписів) укомпоновано по три оточені темними смугами-обрамленнями площини, на кожній з яких – півфі-

які водночас символізують взаємопов'язаність старо- й новозавітного періодів церковної історії: зліва – завішений на стовпі мідний змії, що його, за Божим велінням, виготовив Мойсей для порятунку ізраїльського народу; справа – Адам і Єва, які впали в гріх, порушивши заповіді Господні, а над ними – Агнець Божий, як символ евхаристійного Ісуса Христа, що жертвою свого життя відкупив усі людські гріхи. Ураховуючи сказане, уже хоч би ця композиція є прикладом продуманості іконографічної програми Сихівських розписів, їх богословського обґрунтування. Стосовно цього слід згадати, що під указаним зображенням престолу (у нижньому ярусі стінопису) міститься образ св. мученика Димитрія, що нав'язує до звичної для ранньохристиянської практики влаштовувати вівтарі для евхаристійного жертвоприношення якраз на мощах мучеників, які ціною свого життя підтвердили вірність Христу.

Бокові (ліва і права) площини схилів шатрового склепіння над навою заповнені зображеннями страстей Господніх (зліва) і Страшного суду (з протилежного боку). На північному схилі шатра на сьогодні розміщено 14 сюжетів страстей Христових. Площини з ними укладено в чотири ряди (первинно їх було п'ять, але перший верхній утрачено): від двох композицій у нинішньому верхньому до п'яти в нижньому четвертому. Ними є сцени: “Тайна вечеря”, “Молитва в Гетсиманському саду”; “Обмивання ніг”, “Поцілунок Юди й Ісус Христос перед Кайяфою”; “Ісус Христос перед Анною”, “Бичування Христа”, “Коронування терням і Пилат, що умиває руки”; “Несення хреста”, “Розп'яття з пристоячими”, “Зняття з хреста”, “Покладення до гробу”, “Воскресіння Господнє”. Найімовірніше, що у верхньому, утраченому ряду малярства цього Страшного циклу були сцени “Воскресіння Лазаря” та “В'їзд в Єрусалим” (чи принаймні одна з них).

Дотримуючись усталеної в українському сакральному мистецтві традиції розміщувати композицію Страшного суду на південній стіні храму, так учинили й творці Сихівського стінопису, використавши для цього правий схил шатра-завершення. Незважаючи на зумовлену обмеженою площею певну редукцію іконографічного канону і враховуючи суттєві втрати на цій частині малярства, можна констатувати, що його автори прагнули дотримуватися загального композиційного укладу й характеру образного трактування.

Розпис шатрового склепіння на західній його грані доповнює апокаліптичний сюжет – зображення Вавилонської блудниці. Мабуть, в українському релігійному мистецтві XVII–XVIII ст. першовзором для такого іконографічного відтворення ілюстрації до відповідного тексту (Одкровення 17) була раніша німецька гравюра<sup>99</sup>, яка під пензлем українських малярів зазнавала авторських трансформацій, в основному зберігаючи лінійно-композиційну будову вказаного зразка. Нижче, над входними дверима в західній стіні нави, ансамбль Сихівських розписів завершується ідейно пов'язаною зі Страшним судом панорамною багатофігурною композицією з мотивами есхатологічної тематики.

У 1763 році було виконано розписи в церкві Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці (1762) в с. Вислобоки, що поблизу Львова. У цьому невеликому (розміри нави – 5,3 м x 5,2 м; на західній її стіні були вузькі хори) однобанному (з восьмигранним барабаном) храмі поліхромія покриває поверхні нинішньої центральної нави, як також стіни й п'ятигранне перекриття вівтарного приміщення (з тригранною апсидою). У східній стіні нави, між нею та святилищем, – невисокий фігурний виріз, у якому – одноярусний іконостас із намісними іконами. Його іконографічну програму доповнюють (до репертуару високого іконостаса) стінописні зображення Деїсусно-апостольського, пророчого, а також верхнього ярусів (завершувальне “Розп'яття з пристоячими” займає площину східної стінки підкупольного восьмерика). Окремі празникові сюжети, поряд з деякими сценами П'ятидесятниці та епізодами Священної історії, розміщено на стінах нави й на сегментах бані.

Система розташування цих зображень певною мірою зумовлена наявністю дверей посередині південної стіни та двома вікнами над ними (навпроти них, посередині північної стіни – одне вікно). Особливістю схеми розпису на стінах є також ілюзорно-малярське відтворення на них (уприутл до привітарної відгороди) бічних віктарних обрамлень з колонами та ускладненої конфігурації завершеннями, у центрі яких – круглі площини з погрудними зображеннями Страсної Богородиці з мечем у грудях (на північній стіні) та св. Петронії (на південній). Тепер на тлі центральних проїм цих умовних віктарів висять ікони Богородиці Римської (на північній стіні) та Розп'яття з пристоячими, але ймовірно, що первинно ці місця могли займати два віктарики (з образами Воскресіння Христового та св. Миколая), що тепер встановлені обабіч арки з бабинця до нави.

Можна гадати, що тіснота приміщення була одним із чинників, які продиктували загальний підхід малярів до образного вирішення стінопису у Вислобоках. Цим пояснюється не лише ілюзорність архітектурної конструкції згаданих псевдовіктарів, які фізично не займають місця в інтер'єрі, але й спосіб представлення євангельських сюжетів на бокових стінах. У нижньому ярусі ці композиції оточені аркоподібними обрамленнями з архітектурно-ордерними елементами, які створюють відчуття візуально ширшого приміщення. Такому враженню сприяє використання художниками рокайльних мотивів, які надають легкості цілому мистецькому ансамблеві церкви, тим паче, що й індивідуальна малярська манера виконавців розпису має виразні ознаки стилістики рококо.

Під вікном на північній стіні розміщено два іконографічні різновиди сцени Різдва Христового: “Поклоніння трьох царів” та “Поклоніння пастухів”. У другому ярусі, зліва від вікна – реалістично потрактована сцена рідкісної іконографії, яку можна тлумачити, як Господню опіку над ревним трудівником, що вирощує щедрі урожаї на землі... Справа від вікна – “Хрещення Ісуса Христа Іоанном Предтечею”. Під верхнім краєм цієї стіни у картушах складної конфігурації – три сцени: “Христос і самарянка”, “Вїзд в Єрусалим” та “Зцілення сліпородженого”.

На протилежній стіні, правіше від південних дверей – “Обрізання Господнє”; вище, поміж вікнами, – “Благовіщення”. Над лівим вікном, у рококовому картуші, – “Різдво Пречистої Діви Марії”, над правим – “Христос обмиває ноги апостолам”.

На західній стіні стінопис зберігся не повністю. Очевидно, широка арка, що з'єднує наву з нинішнім бабинцем, була утворена внаслідок розширення давнішого вузького проходу поміж ними: на простінках обабіч арки частково збереглися дві євангельські сцени (празникового циклу ?) в ілюзорному архітектурно-ордерному обрамленні, такого самого формату, що й на суміжних стінах нави. Над хорами (конструкція яких тепер розібрана) представлено тематично суголосну з їх функцією монументальну композицію: її смисловим центром є цар Давид-псалмопівець, що грає на арфі, обабіч нього – по два ангели (крайні з них акомпанують цареві на трубах).

Зважаючи на обмежену площу стін центрального об'єму храму, автори стінопису у Вислобоках знайшли вдалий варіант розміщення традиційного в українських церквах циклу страстей Господніх, ідейною та композиційною домінантою якого є “Розп'яття з пристоячими”. Ураховуючи, що іконографічну програму привітарної відгороди завершує саме така сцена, розташована на східній стінці підкупольного восьмерика (по осі іконостаса), на кожній з решти семи його граней представлено по два сюжети страсної дороги Спасителя. Утворений таким чином ярус розписів об'єднує 15 композицій цього циклу (включно з “Розп'яттям з пристоячими”); його хронологічна послідовність починається на південній грані восьмерика й розгортається за годинниковою стрілкою: 1) “Ісус молиться у ветрограді”, 2) “Схоплення Ісуса”; 3) “Ісуса привели до Анни”, 4) “Ісуса в ріку штовхнули”; 5) “Ісуса привели до Кайяфи”; 6) “Ісуса бичують при стовпі”; 7) “Ісуса коронують”; 8) “Ісуса привели до Пилата на ратушу”; 9) “Ісуса з хрестом провадять”; 10) Ісус під хрестом падає; 11) “Ісуса роздягають”; 12) “Ісуса до хреста прибивають”; 13) “Розп'яття з пристоя-



чими” (над центральною віссю іконостаса); 14) “Ісуса зняли з хреста”, 15) “Ісуса в гріб кладуть”.

На площинах восьми сегментів, з яких складається поверхня бані, розташовано шість багатофігурних композицій, які наочно утворюють дві групи зображень. Першу формують сюжети на п’яти сегментах (східному й по два обабіч нього), другу – на західному і двох суміжних з ним. Ураховуючи Богородичну посвяту церкви, домінують композиція “Вознесіння Богородиці” над центральною віссю іконостаса, що займає східний сегмент і частково виходить на дві суміжні площини, де відсутні самодостатні зображення; на них частково виступають краї композицій з подальших площин, на північному й південному сегментах. Перший з них відведено для сюжету “Вознесіння Господне”; на другому – “Зішестя Святого Духа”.

Окрема група зображень міститься на інших трьох сегментах бані. Автори іконографічної програми вирішили вивести на цих площинах численний собор небожителів, що їх очолює Пресвята Богородиця, представлена в центрі цієї величної композиції, у верхній частині західного сегмента (навпроти сцени “Вознесіння Богородиці”). Нижче від неї – Адам і Єва, Аарон, євангеліст Лука, Мойсей зі скрижальями, Ієронім (?) з пером і сувоєм для письма. На сусідніх сегментах: справа вгорі – св. Іоанн Предтеча, нижче, серед інших – свв. Катерина і Варвара; зліва – група апостолів (серед них св. Петро з ключами), нижче – три царі під зіркою і св. Григорій Двоєслов (з голубом біля вуха).

Малярськими розписами заповнені також стіни й перекриття вівтарної частини церкви. У її тригранній апсиді, обабіч вівтаря на горному місці – сцени “Каяття св.

**“Різдво Христове (поклін пастухів)”. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви Зачаття Пресвятої Богородиці в с. Вислобоки Львівської обл. 1763**



Марії Магдалини” (зліва) та “Розкаяння апостола Петра” (справа). Зображення Товія з ангелом-хоронителем розміщене на північній (лівій) стіні святилища, “Жертвоприношення Авраама” – на південній. На великій площині північного схилу перекрита – “Собор ангельських сил”, на південному основний акцент зроблено на зображенні трьох святителів (Василя Великого, Іоанна Златоуста, Григорія Богослова), за якими – троє священнослужителів у чорних мантіях. На склепінні над за престолляма – доволі своєрідне представлення Новозавітної Трійці (Голуб-Дух, обабіч якого – голови Бога-Отця та Ісуса Христа), нижче – ангельські хори. На західній стіні вітара, над вирізом у ній – сюжет “Навчання Пресвятої Діви Марії” (зображення свв. Йоакима й Анни з маленькою Марією, що тримає книжку). Обабіч цього зображення – два круглі клейма, у яких – постаті святих архidiaкона Лаврентія (зліва) та Флоріана (з його атрибутом – цеберком, з якого ллється вода), охоронця від полум’я і пожеж. На дверях з вітара в захристію (з лівого боку) – цілофігурна фронтальна постать Мелхіседека.

У розлогому віршованому написі (польською мовою) над південними дверима церкви висловлюється вдячність за зведення цього храму тогочасному єпископові Львівському Льву Шептицькому (очоловав єпархію впродовж 1749–1779 рр.), котрий багато уваги приділяв упровадженню в життя керованої ним Церкви нових мистецьких форм, що особливо виявилось при спорудженні Святоюрського архітектурно-мистецького ансамблю у Львові (кафедрального собору з прилеглою забудовою та Митрополичої палати) – одного з вищих досягнень культури бароко на українських землях останніх етапів його розвитку.

Певною мірою ці тенденції віддзеркалились у мистецькому облаштуванні церкви у Вислобоках: не лише в конфігураціях і декоруванні компонентів привітварної відгоро-

**“Ісуса коронують”, “Ісуса привели до Пилата на ратуш”. Фрагмент розпису підкупольного барабана церкви Зачаття Пресвятої Богородиці в с. Вислобоки Львівської обл. 1763**



ди (як низького іконостаса, так і верхніх рядів іконостасної програми, відтвореної засобами монументального малярства), але й у підходах до розміщення й образного трактування стінописних композицій у навій й святилищі цього храму. Така спрямованість простежується в сцені “Стрітєння Господнє”, потрактованій як урочисто-пожвавлена подія в приміщенні, що нагадує радше палацовий інтер’єр, ніж церкву, і таке враження посилюють легкий упевнений рисунок та динамічно скомпонована група персонажів.

Близьким за часом виконання до розпису у Вислобоках був стінопис утраченої на сьогодні церкви Введення Пречистої Діви Марії в храм у с. Пійло (поблизу Калуща на Івано-Франківщині). Можна стверджувати, що в ньому ще наочніше був присутній світський елемент. Це виявилось не лише в окремих деталях тих чи інших композицій, але й у загальному авторському задумі стінопису та підходах до прийомів його малярського втілення. Реалізований майже одночасно зі зведенням будівлі та виконаний за цілісною програмою (здається, що й одним майстром), означений стінопис був характерним для епохи мистецьким явищем, на образності якого виразно позначилися стильові ознаки рококо<sup>100</sup>.

Імовірно, цей стінописний ансамбль постав на початку 1790-х років, позаяк храм був посвячений єпископом львівським Петром Білянським 1794 року. Фундаційний напис, що був у церкві, указував на пароха с. Пійло о. Василя Кульчицького (як фундатора церкви) та 1778 рік, як час завершення будівництва (церковні шематизми датують церкву 1768–1778 рр.<sup>101</sup>). Зважаючи на наочне посилення в малярстві цього храму світських тенденцій, властивих радше мистецькому оздобленню римо-католицьких святинь того часу, було висловлено спостереження про спорідненість названого малярського ансамблю з розписами Вознесенського костелу в Дрогобичі, що їх виконав художник Борщ на початку XIX ст.

Планувально-просторова структура хрещатої однокрилової церкви (східне, північне й південне крила церкви – п’ятигранні, тобто мають тригранні закінчення) значною мірою зумовила виділення в композиційній системі розпису п’ять сюжетно-тематичних блоків зображень. У просторі бані (включно з восьмериком під нею) укладачі іконографічної програми й маляр розгорнули апокаліптичні мотиви: у її склепінні – ангели з трубами, що звіщають кінець світу і друге пришествя Спасителя; на стінах восьмерика – сцени з “Одкровення св. Іоанна Богослова”, у тому числі й “Ангел з книгою”, “Семиголовий змії”, “Вершник на білому коні” та “Два оливні дерева та річка”.

У вівтарі, урахувавши Марійну посвяту церкви, було розміщено Богородичні сюжети: “Різдво Пречистої Діви Марії”, “Благовіщення”, “Обручення Марії з Йосифом”, “Зустріч Марії та Єлисавети”, “Втеча до Єгипту”, “Неопалима купина”. Північне крило церкви оздоблювали дев’ять клейм зі сценами страстей Господніх: “Христос перед Анною”, “Христос перед Пилатом”, “Христос перед первосвященником”, “Бичування при стовпі”, “Коронування терновим вінцем”, “Несення хреста”, “Падіння під хрестом”, “Розп’явання Ісуса на хресті”, “Зняття з хреста і положення до гробу”, “Воскресіння”. На площинах стін та склепінні південного крила містилися різнохарактерні сюжети, що, зокрема, включали в себе зображення пророків Даниїла, Йони, Іллі, св. Марії Магдалини, Онуфрія, а також сцени “Неопалима купина”, “Лот з доньками”, “Самсон, що роздирає пашу лева”. Про належне опанування художником анатомії людського тіла свідчила великоформатна на повний зріст постать св. Христофора<sup>102</sup>.

Особливою незвичністю для Східнохристиянської мистецької традиції відзначалися розписи одного з реєстрів бабинця – західного крила церковної будівлі. Його малярське оздоблення складалося з трьох ярусів зображень, які лише у верхньому з них, на трьох гранях склепіння, безпосередньо пов’язувалися зі східнохристиянською іконографією сюжетами огненного сходження пророка Іллі на небо, Усікновення голови св. Іоанна Предтечі та св. Юрія Змієборця. У нижньому ярусі розпису, на західних частинах північної й південної стін, художник розмістив дві сцени, пов’язані з есхатологічною тематикою, однак вони лише асоціативно викликають у пам’яті властиві

українському сакральному малярству монументальні композиції Страшного суду. Тут же представлено лише два мотиви мук, яких зазнають грішники в пеклі.

Тематика середнього ярусу цього блоку стінописів у с. Пійло значною мірою зумовлена своїм розташуванням на рівні хорів. Мовиться насамперед про західну стіну, на якій не лише ілюзорно відтворено арки балкона-галереї, подібно до тих, що існували в бенкетно-танцювальних залах панських палаців. Порівняно з розписами церкви у Вислобоках, автор пійлянського стінопису зробив такий крок. Якщо там на західній стіні, над хорами, було представлено ще біблейського псалмопівця (царя Давида з арфою), грі якого акомпанують ангели із сурмами, то в Пійлі на цьому місці, на розкішній галереї з арками на колонах, маляр у центрі зобразив уже модно одягнену жінку-органістку, а обабіч неї, за парпетом під бічними арками – дві групи музикантів та співаків, у рисах зовнішності яких угадується портретність конкретних людей. Незвична перед тим стилістика й манера виконання дала підстави стверджувати, що “вільна манера його [розпису. – О. С.] виконання не має аналогій у розписах інших збережених церков”<sup>103</sup>. Можливо, що й парні фундаторські портрети подружжя Кульчицьких, що були в церкві<sup>104</sup>, виконані автором указанного стінопису, позаяк манері їх виконання також властиве широке узагальнене малярське трактування в поєднанні з гостротою спостереження, підкресленою також акцентами детального відтворення окремих деталей одягу чи рис обличчя.

У цьому самому ярусі розписів західного крила церкви, на південній та північній стінах, містилися по дві символіко-алегоричні сцени: ближче до західної стіни – німфа Мелюзина, а навпроти – алегоричне зображення Віри та молодого сатира; зі сторони нави – “Алегорія справедливості” та “Алегорія віри”<sup>105</sup>. Моралізаторський зміст названих зображень певною мірою кореспондувався з двома згаданими зображеннями в нижньому ярусі розпису, ідейно пов’язаними з тематикою Страшного суду, протиставляючи категорії Віри та Справедливості міфологічним символам Мелюзини й Сатира (якого на відповідному малюнку шмагає різкою цвотлива жінка).

Як розписи у Вислобоках хоч би й опосередковано пов’язані з іменем Льва Шептицького, так само при згадці про стінописи в с. Пійло не видається випадковістю зафіксована згадка про його наступника на владичій кафедрі Львова єпископа Петра Білянського, який посвячував новозведений храм. Саме П. Білянський безпосередньо був причетний до практичного проведення будівельно-оздоблювальних робіт під час спорудження Святоюрського архітектурно-мистецького ансамблю у Львові: спочатку як помічник Л. Шептицького, а згодом продовжив їх як його спадкоємець. Безперечно, упродовж цього процесу формувалися його естетичні смаки, орієнтовані на західні мистецькі цінності, тим паче, що в мистецькому колективі, задіяному в цих масштабних роботах, були видатні особистості: архітектор Бернард Меретин, скульптор Йоанн-Георгій Пінзель та маляр Лука Долинський.

Безсумнівно, це викликало відповідний резонанс серед частини єпархіального духовництва, доказом чого стало малярське оздоблення церкви Введення Пречистої Діви Марії в храм у с. Пійло, реалізоване її фундатором – тодішнім парохом о. Василем Кульчицьким. Такий факт акцентує на значимості ролі духовенства в житті тогочасного українського села в Галичині, особливо якщо зважати, що він належав до однієї з численних тут священничих династій, які нерідко налічували по кілька поколінь (останній з роду Кульчицьких, о. Йосиф, був парохом у с. Пійло впродовж 1832–1846 рр.<sup>106</sup>).

Дерев’яну тризрубну церкву Різдва Пресвятої Богородиці, побудовану 1731 року в с. Гроза на Перемищині, 1968 року перенесли до Музею народного будівництва в Сяноку (Польща). На стінах її святилища та нави частково зберігся стінопис авторства Стефана Пашецького. У святилищі з пласким перекриттям, на запрестольній стіні – Дієсус, що імітує оправлений в різьблену конструкцію ряд із семи півкруглозавершених ікон (обабіч більшої центральної композиції своєрідно представленого Триморфона – по три пари апостолів). На південній (правій) стіні – три святителі; на північній

(відповідно до розташованого там євхаристійного столика) – зображення “Христос-виноградна лоза”, а також композиція “Сон Якова”. Верхній частині прямокутного зрубу святилища надано вигляду восьмерика (внутрішні кути зашальовані) й на додатково утворених на діагоналях чотирьох площинах намальовано цілофігурні поста-ті євангелістів. Можливо, що появу на запрестольній стіні Деїсусно-апостольського ряду можна вважати реакцією на одне з рішень Замоїського синоду Греко-католицької церкви, що відбувся 1720 року, незадовго перед виконанням розписів. Згідно з цим рішенням наявність конструктивного іконостаса в храмі не вважалася обов’язковим атрибутом для звичної літургійно-обрядової практики.

З-посеред стінописів у центральному зрубі церкви із с. Грозова слід згадати, що на південній стіні наві, перед нинішнім іконостасом (походить з Поздьяча біля Перемишля) – композиція “Благовіщення” (вище), над якою – “Старозавітна Трійця”, під нею – “Покров Пресвятої Богородиці” (справа від останньої – св. Феодосій Печерський; постаць преподобного Антонія, що зліва, нині закрита іконостасом). Правіше від “Благовіщення” – ангел, нижче від якого – фундаційний напис, з якого випливає, що замовником цього малярства був ієрей Григорій Коростенський, парох цього храму, який благає про відпущення його прогрішень; тут же – нечастий випадок точного датування: “28(?) липня 1735” (його автор – Стефан Пашецький). Розпис, як звично для малярів народно-мистецького середовища, виконано на тонкому вапняному підкладі й у відповідній образній стилістиці.

За наведеними в літературі відомостями, є поліхромія в дерев’яних церквах Святого Василя Великого (1756 р.) в с. Белзець (куди вона перенесена 1838 р. з Липська; тепер – у кордонах Польщі) та Святого Миколая (1685; 1697 – ?) в с. Гребенне (тепер також у кордонах Польщі)<sup>107</sup>.

\* \* \*

На Закарпатті, коли територія краю (а певною мірою й Українських Карпат загалом) перебувала у складі Угорського королівства, а згодом – Австро-Угорської держави, автохтонне русинсько-українське населення зазнавало подвійних утисків, починаючи від перших, історично засвідчених, проявів організованого національно-релігійного життя. Спочатку православні, слов’янські мешканці цих земель (з укладенням Ужгородської Унії 1646 р. вони стали переважно уніатами чи греко-католиками) були об’єктом латинізаторської політики римо-католицьких Єгерських архієпископів<sup>108</sup>. Крім того, серед чужинецького владного прошарку вже у XVI ст. проявляються сильні впливи протестантизму. Поряд з логікою розвитку власного церковного життя, указані чинники прямо чи опосередковано впливали на стан та розвиток сакрального мистецтва.

Найдавніші конструктивно-будівничі компоненти церкви Святого Миколая (верхньої) в Середньому Водяному (Міжгірського р-ну) датують 1418 роком; щодо пізніших удосконалень і перебудов існують різні думки: згадується кінець XVI, 50–60-і роки XVII ст., кінець 1750-х – 1760 рік<sup>109</sup>. Унаслідок перебудов склепіння у вищій наві й нижчому бабинці набуло трапецієподібної конструкції (із трьох прямокутних площин). Імовірно, у середині XVII ст. були виконані стінописи у всіх трьох частинах церкви, і вони частково збереглися. Розписи у вівтарній частині тривалий час були недоступні для обстеження (заклеєні паперовими тапетами), і на сьогодні відомо лише, що на збережених фрагментах були зображення “Трійці Новозавітної” – на плафоні, “Неопалимої купини” – на західній і “Тайної вечері” – на північній стінах святилища; стінопис у наві й бабинці переважно замальований, залишені його фрагменти – грубо перемальовані<sup>110</sup>, через що певне уявлення про іконографію й образні характеристики цієї пам’ятки можуть дати лише публікації авторства Г. Логвина, Н. Сліпченко та П. Жолтовського, базовані на давнішому їх вивченні.

Можливо, у вівтарній частині переважала євхаристійна тематика, тоді як у наві основну увагу приділено звичним в українському монументальному сакральному

мистецтві для цього місця страстям Господнім, візуальне відтворення яких набуло значного розвитку і в станковому малярстві України. У Середньому Водяному чітко розмежовані сюжети з цього циклу розташовувалися на північній і південній стінах, у два ряди, відокремлені один від другого орнаментальною смугою. Через значні пошкодження складно повністю відтворити іконографічну програму, але можна стверджувати, що у верхньому ряді на північній стіні була сцена “Обмивання ніг”, у нижньому – “Поцілунок Юди”, “Схоплення Христа під варту”, “Христос перед Пилатом”, “Бичування”. У верхньому ряді південної стіни прочитувалися композиції “Розпінання на хресті” та “Радуйся, царю Юдейський”; унизу були “Чудо Георгія зі змієм” та фрагменти ще двох сюжетів. На склепінні, у центрі – “Всевидяче Око в оточенні Сонця, Місяця та знаків зодіака”; ближче до вівтаря – “Трійця Новозавітна” (Коронування Діви Марії; зі сторони бабинця – Серафим). На двох бокових гранях склепіння – чотири євангелісти в круглих медальйонах, між якими – архангел та ангел-хоронитель (?). Мабуть, розписи у наві були найдавнішими.

Насиченістю малярства відзначався невеликий притвор-бабинець, на стінах якого було виведено галерею цілофігурних фронтальних постатей великомучениць (північна стіна), святителів (південна і західна), а поряд з ними – і ктитора храму священника Никора, представленого в молитовній позі перед іконою його небесного покровителя – св. Миколая. На верхній частині західної стіни збереглося зображення (теж перемальоване) св. Онуфрія Великого, іконографія якого набула значного поширення в українському мистецтві XVII–XVIII ст., особливо в західноукраїнських регіонах. Від фрагментарно збереженої композиції “Страшний суд” на східній стіні бабинця прочитувалися три її верхні реєстри. На бічних площинах склепіння бабинця – композиції “Адам і Єва” та “Жінки-мироносиці”; на середній грані його плафона – “Богородиця Знамення”, півпостать якої виразно домінує в невеликому просторі притвору й надає йому атмосфери урочистості, відповідно впливаючи на молільника перед його вступом до основного об’єму храму. Таку саму функцію виконували вказані фронтальні постаті великомучениць та святителів, цьому сприяли й лапідарні малярські засоби та індивідуальні прийоми особистої творчої манери їх автора.

Розписи в Середньому Водяному відзначалися характерними для тогочасних українських художників-монументалістів ознаками: узагальненістю чіткого рисунка, площинним трактуванням форми (у якій лише інколи злегка акцентується м’яка об’ємність), злагодженим колоритом, що базується на різних відтінках вохри (від жовтого – до коричневого), зелені, синюватого кольору, чорної фарби, білила. На їх відповідних поєднаннях будується стримана колористична гама. Вона здебільшого органічно поєднується із загальною характеристикою образів окремих персонажів або атмосферою сюжетно-композиційних багатопігурних сцен.

Це стосується, приміром, візуального ряду персонажів на стінах бабинця. Для автора цих розписів лаконізм виражальних засобів не стоїть на заваді, коли він підкреслює тонку поетичність у зображеннях свв. великомучениць Варвари, Параскеви, Катерини, або ж представницьку монументальність постатей Трьох святителів (Іоанна Златоуста, Василя Великого, Григорія Богослова). Показово, що в одному реєстрі з цими небожителями з’являється рівномасштабний до них портрет тогочасного священника-ктитора Никора, засвідчуючи цим, що навіть у творах сакрального мистецтва, виконаних для віддалених сіл, проступає тенденція до його виразної гуманізації. Її проявів не бракує в різних ділянках українського мистецтва того часу. Стосовно монументального мистецтва можна згадати портретні зображення, уведені чи то в композицію “Втеча до Єгипту” (портрет Якова Баволяка) у стінописі 1678 року церкви Святих Кузьми і Дем’яна в с. Котань (тепер – у складі Польщі)<sup>111</sup>, чи у згаданих розписах церкви Вознесіння Господнього в с. Улюч.

У цьому контексті ширший простір для творчої фантазії малярів і для виявлення їхньої житейсько-побутової спостережливості давала іконографія страстей Господ-

ніх чи Страшного Суду, у втіленнях яких можна простежити багато життєвих реалій: конкретизовані відтворення храмів чи мотивів природного або архітектурного стафажу, житлових інтер'єрів, предметів повсякденного вжитку або локальних особливостей одягу окремих верств населення. Зрозуміло, що подібні безпосередньо-життєві враження проходили відповідне творчо-мистецьке переосмислення з позиції іманентних для монументального мистецтва вимог щодо узагальнення форми, рисунка, підкреслення типовості персонажа, мотиву чи предмета – за рахунок їхніх суто індивідуальних особливостей.

Такі тенденції виразно простежуються в різних регіонах України, що підтверджується як безпосередньо – збереженими західноукраїнськими пам'ятками, так і опосередковано – свідченнями Павла Халебського. 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).

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, як продовження іконографічної програми низького іконостаса (з одними дияконськими дверима) – празниковий, середні частини Деїсусно-апостольського (Триморфон, обабіч якого – по три апостоли в аркадах) та пророчого (сцена Собору Йоакима та Анни, обабіч якої – по три повнофігурні постаті апостолів в аркадах) рядів, завершені Розп'яттям. Решта постатей апостольського чину та пророчого ряду цієї програми винесені на суміжні з привітарною відгородою східні частини північної і південної стін нави. На східній стіні справа, над апостолами – дата “1673”.

На західній половині північної стіни – композиція Страшного суду, а навпроти, на південній, імовірно, було кілька сцен страстей Господніх. Решта їх зображень (два ряди) містяться на прямокутній площині західної стіни (над дверима між навою й бабинцем): “Молення про чашу”, “Поцілунок Юди”, “Апостол Петро відсікає вухо рабові”, “Христос перед Кайяфою”, “Христос перед Пилатом”, “Несіння хреста”, “Розп'яття”, “Зняття з хреста”, “Покладення у гріб”. На верхній, півкруглозавершеній частині цієї стіни – композиція “Древо Іесеєве”.

На чотирьох прямокутних частинах, що на них розділене коробове склепіння нави, в орнаментальних обрамленнях – чотири круглих клейма із зображеннями: у східній половині – півфігурні Христос Вседержитель та Богородиця Знамення (Воплочення), у західній – Каїн та Авель і Жертвоприношення Авраама. Два останні сюжети у храмах Закарпаття майстри-монументалісти малювали переважно на західній стіні.

Широкий спектр есхатологічної тематики представляє велика композиція Страшного суду (на північній стіні) з датою “1662”. Можна припустити, що її автором був маляр з Галичини<sup>112</sup>. 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 одязі, шинкарі, мельник.

Церкву Святого архістратига Михаїла в с. Крайниково спорудили в 1666–1668 роках, про що сповіщає напис на зовнішніх одвірках. Стінописи в церкві виконували не за один раз. Можливо, що починали їх у наві з розпису східної стіни, де фрагментарно (нижні частини зображень Пантократора й апостолів) зберігся Деїсусно-апостольський ряд, що ним, як і рядом інших стінописних ансамблів тієї епохи, продовжували іконографічну програму низького за конструкцією іконостаса. Стилїстика цієї частини розпису дає підстави пов’язувати час її створення з 1668 роком, коли храм був посвячений. Художник, що виконував цю композицію, оперував традиційними для свого середовища образно-мистецькими засобами: темні лінії, якими означені загальні контури і будова людських постатей та складки одягу надають малярству графічної спрощеності та площинності, акцентованої насиченістю локального колориту. Імовірно, до пізнішого часу належать монохромні рослинно-орнаментальні мотиви, якими заповнено площину східної стіни нижче апостольського чину.

Після встановлення виконаного малярем Яворським з Вілок високого іконостаса (1769)<sup>113</sup> частина вказаних розписів виявилася заступленою. Натомість невдовзі на північній стіні з’явилося зображення небесного патрона цього храму – архангела Михаїла, а на південній – св. Миколая; ктиторський напис під ними датує їх 1771 роком. Було відзначено більшу фахову вправність пропорційних фігур, відчуття об’ємності яких передає штрихування складок одягу, хоча малярство назагал відзначається сухуватістю та схильністю до монохромності колориту<sup>114</sup>. У зовнішності архангела Михаїла підкреслено мужність і силу, які незмінно асоціюються з вождем небесного воїнства, а його риси близькі до образів закарпатських ікон, виконаних місцевими малярами.

Реєстр зображень на стінах вівтарної частини значною мірою зумовлений її функціональним призначенням. Про це свідчать не лише Євхаристія та постаті отців Церкви, але й асоціативно поєднані зі здійснюваною на церковному престолі безкровною жертвою сцени страсної дороги Спасителя, а також постаті мучеників, що не вагалися віддати своє життя заради Нього. Іконографічно насичену східну вівтарну стіну увінчує “Розп’яття з пристоячими”; нижче (у верхньому ряді) розміщені “Тайна вечеря”, “Христос перед Пилатом”, св. Миколай, а під вікном – “Покладення у гріб”, “Покрова”, “Пієта”, “Воскресіння Господнє”. На північній стіні у верхньому ряді представлено чотирьох святих (зокрема Георгія та Пантелеїмона), у нижньому – композиція “Радуйся, Царю Юдейський”. Південна стіна заповнена представленими в колонаді посталями свв. Василя Великого, Іоанна Златоуста, Григорія Богослова, Атанасія Великого, Кирила і Мефодія. Верхня частина західної стіни стала місцем для сцени Євхаристії – прообразом літургійного Богослужіння, яке Христос заповів зберігати для пам’яті про себе і для спасіння людських душ.

З-посеред більшості сюжетів крайниківського стінопису, які у своїх іконографічних прикметах не виходять поза рамки традиції, під цим оглядом вирізняється зображення “Радуйся, Царю юдейський”, яким відзначена північна стіна, місце, де зазвичай стояв жертвник, на якому звершувалася проскомідія – підготовчий етап до проведення євхаристійного Богослужіння. Звична для названої іконографії постать страдницького Христа у багрянлиці і з терновим вінком на голові доповнена виноградною лозою, що виростає з рани в Його правому боці, оповиваючи своїми вигинами з листками і гронами постать Ісуса. Отже, автор цього розпису органічно поєднав іконографічні особливості двох ідейно споріднених іконографічних сакральних образів: “Радуйся, Царю Юдейський” та “Христос – виноградна лоза”.

Автор вівтарного розпису другої половини XVIII ст. церкви у Крайниковому – характерний представник народної лінії сакрального мистецтва Західної України, малярство якого відзначається графічною спрощеністю рисунка та площинним трактуванням фор-



ми, порушенням анатомічних пропорцій людського тіла. Водночас ці ознаки його індивідуальної манери, у поєднанні з напруженим звучанням колориту (колірні акорди, що базуються на зіставленні червоновохристих, жовтих, зелених і синіх пігментів), надають створеним ним образам виразної внутрішньої динаміки, експресії, що цілком суголосна з драматизмом Хресної дороги Спасителя, про яку Він нагадав апостолам на “Тайній вечері”.

Споруджену 1470 року церкву Святого Миколая в с. Колодному впродовж її історії неодноразово перебудовували, востаннє, мабуть, у другій половині XVIII ст. Тим самим часом можна датувати частину стінопису<sup>115</sup>. Унаслідок останньої реконструкції нава й вівтарний простір набули коробових склепінь замість попереднього плоского перекриття, характерного для закарпатських храмів давнішої пори. Розписи збереглися лише в цих двох частинах церкви (залишки левкасу з фарбою в бабинці промовляють на користь того, що частинне малярство було й там).

На склепіннях нави й вівтаря – розписи, які, найімовірніше, виконувалися не одночасно. Найдавніші (друга половина XVII ст.) – у вівтарі. Сюжети розділені орнаментальними смугами, де переважає мотив виноградної лози. “Страсті Господні” у наві можна датувати кінцем XVIII – початком XIX ст. Північна, південна й західна стіни нави мають на собі розписи у верхній їх половині, де зображення розташовані у два яруси, межі яких визначені орнаментальними смугами. На бічних стінах, у нижньому ярусі – по три прямокутні площини зі страсними сюжетами: на північній збереглися лише “Взяття під варту” та “Бичування”, на північній – “Розп’яття”, “Зняття з хреста”, “Воскресіння”. У верхньому ярусі малярства на цих стінах – по три рокайльні картуші, у яких зображено епізоди мучеництва св. Іоанна Предтечі й апостолів.

Як продовження цього ярусу стінопису, на західній стіні над хорами, у двох горизонтально-овальних картушах – сцени “Каїн та Абель” і “Жертвоприношення Авраама”. На парпеті хорів – ряд із трьох сюжетів, що відтворюють гріхопадіння прародичів Адама і Єви. Посередині – “Спокуса”, зліва – “Вигнання з раю”, справа – “Адам і Єва після вигнання з раю”. На заокругленій верхній частині західної стіни, під коробовим склепінням – “Древо Єсееве”. У центральній частині цього склепіння, над навою, у виділеному орнаментальним обрамленням крузі – “Новозавітна Трійця”, у його кутах, в овальних картушах – поясні зображення евангелістів, поміж ними над боковими стінами – архангели Гавриїл (з північного боку) і Рафаїл з Товієм (з південного).

На стінах вівтарної частини домінують монументальні цілофігурні постаті (під аркадою), які на кожній стіні фланкують зображення, що є ідейно-смысловим центром на цих площинах. На запрестольній стіні це тронний Ісус Христос, обабіч якого – по двоє святих; під вікном північної стіни це сцена “Воскресіння”, обабіч – автори літургійних текстів: свв. Василій Великий, Іоанн Златоуст і Григорій; під вікном південної стіни – “Несення Хреста”, обабіч – по двоє святих (серед них – Антоній і Феодосій Печерські). У кутку між північною і східною стінами, біля місця для жертovníка – сцена Тайної вечері. У заокругленій верхній частині східної стіни – композиція “Коронування Пресвятої Діви Марії”.

У центрі вівтарного коробового склепіння, у круглому медальйоні – Богородиця Знаміння. У менших чотирьох кутових кругах на склепінні – сидячі евангелісти зі своїми символами. Кожна пара останніх клеїм фланкує цілофігурне зображення Христа-Вчителя (над північною стіною) та Іоанна Предтечі (з південного боку). На склепінні, майже впритул до східної стіни – два ангели із сурмами, які доповнюють згадану композицію “Коронування Марії”.

Як і в численних закарпатських дерев’яних храмах, нинішній вигляд церкви Святої Параскеви в Олександрівці формувався тривалий час. У будівельних характеристиках нижньої частини її зрубу вбачають особливості, властиві українському сакральному будівництву ще XV–XVI ст.<sup>116</sup> Однак напис, залишений на південному фасаді (над вікном вище опасання) свідчить про будівельні роботи 1753 року, коли, найімовірніше,

здійснили надбудову церкви. Згодом в інтер'єрах усіх трьох її зрубів з'явилися стінописи. Напис на західній стіні нави (над дверима між нею і бабинцем) свідчить, що виконав їх 1779 року Стефан Теремельський (над дверима – авторський напис).

Значною зображальною насиченістю відзначається розпис вівтарного приміщення, де особливий наголос зроблено на літургійно-свхаристійній темі. На східній стіні представлено Небесну літургію: у символічному храмовому інтер'єрі (потрійна арка) стоїть Христос за престолом із хлібом і чашею з вином. Обабіч нього – по одному святителіві й дияконові (святі архідиякони Лаврентій і Стефан). У верхній частині східної стіни – сцени “Жертвоприношення Авраама” (з лівої сторони) та “Явлення Христа Афанасієві Олександрійському” (?).

Як розвиток зазначеної теми, на північній та південній стінах (у два яруси) у малярські відтвореній колонаді виведено цілу галерею святих, які вважаються опорами Церкви Христової. Серед цих двадцяти шести повнофігурних фронтальних постатей – архіереї Іоанн Златоуст, Василій Великий та Григорій Великий, Миколай, Антоній, Артемій, Леон, Никифор, Софроній – патріарх, Мартин – Папа Римський. Показово, що серед них присутні Антоній та Феодосій Печерські і буковинський святий – Іван Сучавський. На вівтарному коробовому склепінні – відтворення неба з ангельськими хорами.

Ідейно-тематичною основою розпису нави стали (і це характерно для тієї території й епохи) сюжети страстей Христових, розміщені на верхніх частинах бокових стін. На південній – початок цього циклу: “Молення про чашу”, “Поцілунок Юди”, “Взяття Христа під варту”, “Бичування”. На північній стороні – “Несення хреста”, “Розпінання Ісуса Христа”. Окрім значних втрат на фарбовому шарі, малярство цього циклу постраждало й від розшивки вікон (у південній стіні їх двоє, у північній – одне).

У нижньому ярусі розписів нави – по шість кругів з погрудними зображеннями святих жінок, зокрема Параскеви, Катерини, Марії Єгипетської (на південній стіні) та святих мужів, серед них – Симеона Стовпника, Пафнутія, Олексія-чоловіка Божого, Теодора Тирона (на північній стіні). Епізоди, що ілюструють не лише гріхопадіння прародичів, але й готовність людини віддати Богові на жертву свою найближчу істоту, представлені на західній стіні нави, де можна бачити композиції “Каїн та Абель”, “Гріхопадіння Адама і Єви”, “Вигнання з раю”, “Жертвоприношення Авраама”.

Відповідно до центричної системи укладу малярської композиції на коробовому склепінні нави, його середню частину займає зображення “Новозавітної Трійці”, на схід і на захід від якого – круглі картуші з поясними образами. На схилах плафона, у кутках над бічними стінами – зображення чотирьох євангелістів у прямокутних обрамленнях, над якими – барокові картуші в оточенні декоративних мотивів. Простір між євангелістами Лукою і Матеєм (над північною стіною нави) займають сюжети “Сон Якова” та “Вознесіння пророка Іллі на небо”; між Іоанном і Марком (над південною стіною) – апокаліптичні видіння: зображення Христа з мечем з уст і семи світильників (Апок. 1) та жінка на небі (Апок. 12).

На східній стіні в бабинці містилася композиція “Страшний суд” (після прорізування двох світлових проїм обабіч розширеного проходу між навою і бабинцем збереглися лише верхні реєстри – небесне ангельське воїнство та ряд дванадцяти апостолів). На північній стіні притвору, угорі – композиції “Воїни Ірода розшукують маленького Ісуса” (?) та “Втеча до Єгипту”, а в нижньому ряду – п'ять круглих медальйонів із погрудно представленими розумними дівами, що в ритмі спокійно-урочистих рухів побожно тримають чаші. Відповідно на південній стіні вгорі – чотири апокаліптичні вершники, під ними – подібний ряд із п'яти жіночих зображень, але це вже нерозумні діви, які необачно не дбають про свої перехилені чаші.

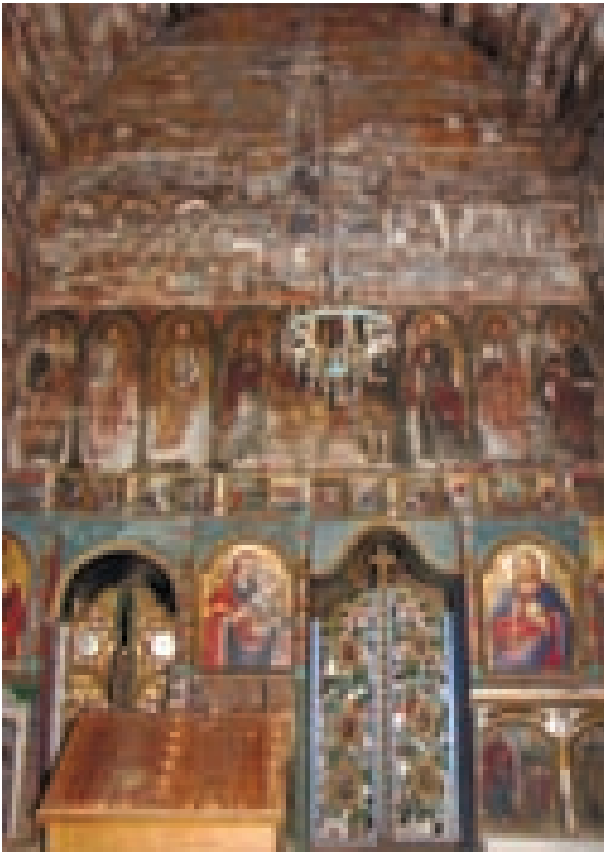
\*\*\*

Одним з компонентів дерев'яного храмового будівництва на землях України були також єврейські синагоги, у художньому оформленні яких певне місце займали на-

стінні розписи, що зафіксовані передусім на теренах Галичини (насамперед Львівщина й Івано-Франківщина), Поділля (Вінниччина та Хмельниччина), Житомирщини та Київщини. Відомі також імена ряду малярів-виконавців цих стінописів. Приміром, у XVII ст. інтер'єр синагоги в Погребищі оздоблював Юда Лейб, син Баруха<sup>117</sup>. З-посеред значної кількості таких пам'яток у Галичині високою естетичною цінністю відзначалися, зокрема, синагоги у Фельштині, Гвіздці та Яблуневі. Попри зумовлену історико-релігійними традиціями закритість юдейських громад до зовнішніх впливів на організаційні форми та спосіб їх життя, неможливо заперечити і певних взаємозв'язків між системами культури автохтонного українського населення та єврейських колоній у міських поселеннях Центральної і Західної України. Особливо це стосується невеликих містечок зі значною кількістю ремісників, де виразно простежуються промовисті аналози в багатьох виробках, створених у цих ремісничих осередках обох народів. Зокрема, відмічено приклади близькості українського та єврейського художнього металу якраз на матеріалі XVII–XVIII ст.<sup>118</sup> Відзначено також вплив українського фольклору на становлення світоглядних позицій відомого юдейського реформатора XVIII ст. Бал Шем Това (Бешта), з яким уособлюється хасидська течія цього віровчення на західно-українських землях<sup>119</sup>. У такому контексті розглядається і ряд стінописів дерев'яних синагог цієї частини України. Деякі особливості тематики та художньо-естетичних прикмет пам'яток, створених близькими до народного руслу культури єврейськими художниками, споріднюють їх зі стихією українського народного мистецтва<sup>120</sup>. Виконані Ізраїлем Лісницьким з Яришева розписи збудованої 1652 року синагоги в Ходорові (Львівщина) належали до найдавніших із них. Він разом з Ісааком Бером та його сином був автором стінопису синагоги у Гвіздці (Івано-Франківщина). Вісім дат

**“Три святителі: Василій Великий, Григорій Богослов, Іоанн Златоуст”. Фрагмент стінопису церкви Різдва Богородиці в с. Грозава Львівської обл. 1735. Музей народного будівництва в Сяноку (Польща)**





**Розпис східної стіни нави церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця Закарпатської обл. 1673**

молитовниці. У східній, північній та південній стінах було по двоє великих вікон<sup>124</sup>. У системі розписів дерев'яних синагог, особливо в пізніших будівлях, нерідко робили акцент на декоруванні перекриття, що могло мати ускладнену конструктивну будову, а подекуди мало й форму восьмигранної бані, яка, як і в українських церквах, чотирима пендентивами з'єднувалася зі стінами. Поверхні перекриття та стін були покриті передусім орнаментальним розписом, оскільки релігійні приписи юдаїзму забороняли зображати людину. Натомість не бракувало зооморфних зображень: приміром, у Ходорові серед різних екзотичних тварин були зображені папуги, слони, верблюди. Орнаментальні стінописи містили здебільшого рослинні мотиви (розмаїті квіти, вазони, акантовий лист) і за характером трактування та композиційним укладом нагадували прийоми, поширені у східному декоративному мистецтві. Водночас відсутність антропоморфних зображень з їх можливістю фабульної оповіді та змістової наповненості частково компенсувалася значеннєвістю, що її традиційно вкладали в зображення певних тварин, птахів, рослин, знаків зодіаку. Зокрема, поміщені на склепіннях синагог малюнки орла, оленя, леопарда й лева були алегорією таких притаманних Богові Ягве характерних рис, як далекоглядність, швидкість, рішучість і сила<sup>125</sup>. Тому в розписах синагог опосередковано наголошувалося на певних життєво-побутових нормах чи ширших морально-етичних категоріях. Через це творча уява художників шукала можливостей розширення як зображального діапазону, так і змістово-асоціативної наповненості своїх мальовил, тим паче, що поширення хасидизму серед єврейських громад

(між 1674–1727 роками) були вказані в написах серед розпису синагоги в Яблуневці<sup>121</sup>. У 1729 році Ісаак Лейб з Яришева розмалював склепіння згаданої синагоги у Гвізді. 1730 роком датують розпис синагоги в Погребищі (Вінничина), пов'язуючи його з реставрацією цієї будівлі, а стінописи в Смотричі (Хмельниччина), Яришеві (Вінничина), Міньківцях (Житомирщина) та Михалполі (Івано-Франківщина) – другою половиною XVIII ст.<sup>122</sup> Майстерність українсько-єврейських малярів, що оздоблювали синагоги, цінували й поза межами України: відомо, що Еліезера Зусмана запрошували розмальовувати кілька синагог у південній Баварії<sup>123</sup>.

Як звичайно в сакральній архітектурі, при спорудженні синагог здебільшого дотримувалися певних планувальних та будівельно-конструктивних норм, що набули рангу канону. Екстер'єрний вигляд названих синагог був досить скромним; більше уваги приділялося естетичному аспекту при їх внутрішньому оформленні. У прямокутному (трохи видовженому), головному молитовному залі найбільшого значення надавали східній стіні з особливо оздобленою нішею (Арон-Гакодеш), де зберігався сувій Тори – священного для юдеїв тексту. Навпроти неї, у західній стіні – вхід до

на землях України сприяло певному коригуванню релігійних догм та деяких приписів кагального укладу життя. Промовистим щодо цього можна вважати розписи другої половини XVIII ст. згаданих синагог у Смотричі, Михалполі та Яришеві. Опираючись передусім на звичний репертуар орнаментальних мотивів й усталені засади їх укладу в розлогі композиції, малярі привносять у свою творчу практику нові зображальні компоненти. Серед них можна згадати міфічного Левіафана – гігантську рибу, що кільцем свого тіла охопила острів з містом, у якому вирізняються барокові будівлі, подібні до тих, що автори цього розпису могли бачити в житті. У фольклорі (та й культурі загалом) різних народів до знакових символів належать і лев та лань, які (у поєднанні з деревами) також присутні в розписах синагог. А у двох ведмежах, що несуть на раменах дрючок з величезним виногροном, однозначно прочитується сюжет з Старого Завіту: два соглядатаї, що повертаються із землі Ханаанської з подібним знаком її родючості<sup>126</sup>. Візуалізація цього мотиву нерідко трапляється в українському бароковому мистецтві: як малярстві, так і графіці, і можливо, що саме один з таких творів українських майстрів заохотив авторів стінопису в синагозі подати на її стінах його творчу трансформацію.

Властивому для вказаних розписів оптимістичному духові народного світовідчуття відповідав не лише чистий насичений колорит, але й спроби ввести в систему переважно орнаментального розпису деякі предметні зображення, для відтворення яких використовували засоби геометричної перспективи, об'ємного моделювання форми. Приміром, компонентами стінопису синагоги в Михалполі були "широкі панорами міст, зображення садів та виноградників, шляху, по якому четверо коней везуть глибокий драбиняк, вантажений мішками. Навіть темне погруддя Шехіні, вкрите талесом, з-під якого видно лише руки, є дуже сміливою спробою антропоморфного зображення божества, суворо забороненого ортодоксальним рабинізмом"<sup>127</sup>.

**Розписи північної стіни нави церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця Закарпатської обл. 1662**





**Розписи північної стіни нави (з фрагментами композиції “Страшний суд”) церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця Закарпатської обл. 1662**

Винятком давнішої, готичної у своїй основі, будівлі латинської катедрі) застосовано звичну для такого типу католицьких святинь в Європі систему монументального розпису, що в епоху бароко набув яскраво виражених ознак цього стилю. Домінантним у таких мистецьких ансамблях стало малярство плафона центральної нави, площина якого вже від входу розкривається перед кожним, хто переступає поріг храму. Найчастіше композиція зображень на плафоні будується з урахуванням точки зору глядача, який стоїть лицем до вітваря у святині. З такої позиції він сприймає нижньою частиною цілої композиції зображення, розташовані далі від нього (а ближче до святині), а верхньою – ближчі до вхідних дверей і хорів над ними. Усі зображення на склепінні можуть утворювати єдиний сюжетно-композиційний простір (як у костелі кармелітів у Львові) або мати два чи більше композиційних центрів, які водночас об'єднуються спільністю ідейної програми цілого малярського ансамблю (як розписи в костелах єзуїтів та бернардинів).

Іконографічні програми стінописів у костелах укладалися переважно з акцентом на прославлення засновника того чи іншого (залежно від конкретного храму) чернечого згромадження, а також тих найвідоміших його представників, які причислені до лику святих або блаженних. Ідеї утвердження авторитету конкретного монашого ордену та підкреслення його заслуг перед Вселенською Церквою слугували й регіональні іконографічні нововведення, що полягали у відтворенні сюжетів, де

На підставі сказаного можна зробити висновок, що еволюційні процеси в українській культурі XVII–XVIII ст. певною мірою знайшли відгук і в містечкових єврейських спільнотах України, серед підтверджень чого – відзначені нововведення в іконографічний репертуар та технічні прийоми виконання монументального малярства в синагогах. Утвердження цих тенденцій неможливо розглядати й поза значним поширенням відносно модернізованого хасидизму, що перебуває в ширшому контексті тогочасної суспільно-культурної дійсності на українських теренах.

\* \* \*

Поряд з розписами православних та греко-католицьких церков важливою складовою цієї частини історико-мистецької спадщини України вказаного періоду були стінописи римо-католицьких храмів, які збереглися передусім на землях Західної України, особливо у Львові. Останнє стосується насамперед костелів кармелітського (Святого архістратига Михаїла; розпис 1731–1732 рр.), єзуїтського (апостолів Петра й Павла; розпис 1740-х рр.), Бернардинського (апостола Андрія; розписи 1738–1740-і рр.) та кафедрального (Вознесіння Богородиці; розписи 1770–1775 рр.).

Здебільшого в базилікальних (тринавних) спорудах зазначених храмів (за

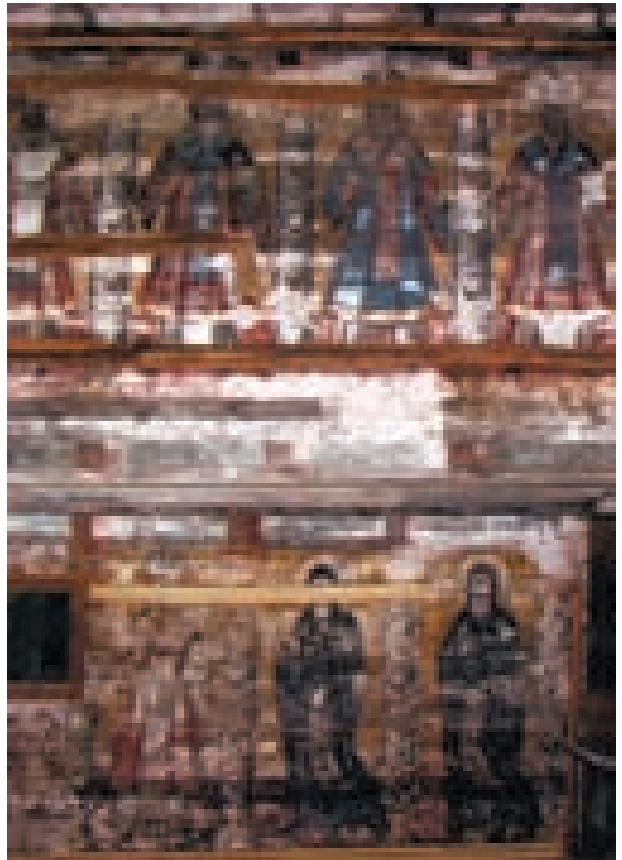
фігурують персонажі, прямо чи опосередковано пов'язані з місцевістю або ж з історією цього монастиря чи храму, у яких постав саме цей розпис.

Водночас стосовно стінописів у римокатолицьких храмах на західноукраїнських землях про місцеві прикмети можна говорити і в тих випадках, коли окремі іконографічні або ж виражально-естетичні особливості зображень логічно впливають зі специфіки культурно-релігійного пограниччя, тобто появи такої мистецької пам'ятки на межі зіткнення, співжиття та взаємодії двох ментально-конфесійних світів – східнохристиянського (православного, чи греко-католицького) та західноєвропейського (римо-католицького).

Для естетики бароко характерна духовна піднесеність, акцентована динамічною побудовою композицій, патетикою рухів і жестів численних персонажів, афектацією їх емоційного стану. Усе це підпорядковано головному для ідейних натхненників та виконавців подібного малярства завданню. Воно полягало в піднесенні, посиленні значення нематеріального, духовного світу, в утвердженні у глядача-молільника думки, що Бог створив людину на свою подобу, в утвердженні прагнення наблизитися до пізнання Бога й до виконання Його заповідей.

Тому таким важливим і навіть програмним для барокового монументального малярства на плафонах католицьких храмів було бажання створити відчуття прориву матеріального перекриття конкретної будівлі – у безмежжя небес, де серед хмар можна бачити Бога, Пречисту Діву Марію, сонми святих та ангелів різних чинів. Переважно ці прориви оформлені як пройми, в обрамленні ілюзорно відтворених пишних архітектурних форм: стрімко спрямованих увись колон, складнопрофільованих карнизів, що оточують площини бароково вибагливих обрисів. Такими засобами створюється враження візуально-розширеного простору храму. Засобами малярства ілюзіоністично відтворені вже на стінах архітектурно-скульптурні конструкції вівтарів. У центрі цих вівтарів були реальні твори станкового малярства або намальовані на стіні композиції релігійної тематики, нерідко – з перспективно побудованим пейзажним тлом. Малярство такого характеру, у поєднанні з реальними багатими вівтарями, що оздоблені золоченими скульптурами й декоративною різьбою, було лейтмотивом ідейного звучання та мистецького оформлення великих католицьких храмів періоду бароко.

Для виконання важливих за ідейно-іконографічною програмою та масштабами розписів нерідко залучали знаних в Європі мистців. Поряд з майстрами-італійцями, які з'явилися в Галичині ще в попередньому періоді (у XVI ст.) (одним з них був Джузеппе Бальцані, що 1751 р. уклав контракт на розписи костелів у Тартакові та Христинополі на Львівщині<sup>128</sup>), в епоху бароко там працювали і художники із Центральної Європи.



**“Святителі та преподобні”. Фрагмент розпису церкви Святої Параскеви в с. Олександрівка Закарпатської обл. 1779**



“Святителі”. Фрагмент розпису церкви Святої Параскеви в с. Олександрівка Закарпатської обл. 1779

Серед збережених на західноукраїнських землях барокових монументально-малярських ансамблів найперше слід згадати розписи костелу кармелітів босих у Львові, що їх виконував у 1732 році представник болонської малярської школи Джузеппе-Карло Педретті за участю свого львівського учня Венедикта Мазуркевича, професійне формування якого відбувалося під впливом і за сприяння вказаного італійського мистця (після вдосконалення свого таланту в Болоньї В. Мазуркевич багато в чому визначав уже наступний етап історії монументального малярства в Галичині).

Малярство плафона в костелі кармелітів босих присвячене прославленню найшанованіших представників цього чернечого ордену (як чоловічої, так і жіночої його гілок), передусім – причислених Церквою до лику святих. Насамперед ідеться про святих Іоанна від Хреста й Терезу з Авілі, які наприкінці XVI ст. причинилися до реформи у спільноті ченців-кармелітів, унаслідок чого з неї виокремився орден кармелітів босих, що запровадив строгіші форми монашого служіння, порівняно з попередніми, яких продовжувала дотримуватися частина давнішого згромадження. Їх відтоді почали називати кармелітами взутими.

На плафонній композиції згадані святі представлені на хмарах, у небесах, поряд з ангельськими силами і в молитовному спілкуванні з Богом та Пречистою Дівою Марією. Малярську площину увінчує (над західною частиною головної нави) Пресвята Трійця (Бог Отець, Ісус Христос та Голуб-Дух Святий). Дещо нижче ніби перехідною ланкою між Богом та земними (хоч і святими) людьми виступають Богородиця та св. Йосиф-обручник, а вже Пречиста немовби зустрічає з розкритими обіймами уклякту перед нею св. Терезу. Ця деталь образно фіксує передання про неодноразово засвідчене особливе покровительство Богородиці над кармелітами (в офіційній назві цього ордену присутнє ім'я Марії). У серед-



ній (по висоті) частині склепіння вільно розташовано ряд із п'яти чоловічих постатей, а в нижній його частині, як основа цілої картини, – щільніший масив хмар, серед яких видно ангелів, а з-поза хмар – ряд із восьми святих. Найнижче розташовано святого ченця, молитовно укляклого перед чашею причастя, і його постаттю (разом із зображенням Трійці) автор фрески Д.-К. Педретті фіксує вертикальну вісь цього величавого твору.

В інших компонентах стінопису наочніше виявлені світські тенденції розміщеного там малярства. Особливо це стосується кількох композицій на стінах бічних нав. Дія деяких відбувається в інтер'єрах приміщень або на тлі краєвидів, як у двох сценах із життя Святої Родино (у правій наві). Автори цих розписів у ряді випадків відтворюють предмети повсякденного побуту, неодноразово звертаються до ілюзіоністичних ефектів і не лише при відтворенні архітектурно-скульптурних вівтарних конструкцій. Такі прийоми застосовано при малюванні святих, що сидять, які представлені під основою склепіння, поміж верхніми вікнами в бічних стінах головної нави. Бажаючи досягти враження трьохвимірності цих постатей, маляр імітує тінь від них та хрестів і жезлів у їхніх руках, що нібито падає від бокового освітлення.

Продовження цієї тенденції спостерігається і в малярстві на західній стіні хорів. Підкреслюючи призначення того місця, звідки лунає музичний супровід літургійних богослужінь, обабіч вікна на хорах намальовано по три постаті: з лівого боку – органістку, з правої – царя-псалмопівця Давида з арфою, а за цими першородними персонажами – по два ангели, що грають на різних музичних інструментах (скрипці, лютні, духових).

У куполі над пресвітерією храму – сцена побороювання та скинення з небес бунтівливих ангелів та злих демонів архістратигом Михаїлом, якому і присвячено храм. Паруси-пендентиви, що підтримують купол, заповнені сидячими постатями чотирьох

**“Страсті Христові”. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви Святої Параскеви в с. Олександрівка Закарпатської обл. 1779**



евангелістів (з їхніми символами). У центрі півкруглої верхньої частини східної стіни святилища – Богородиця на престолі, з Дитям, обабіч якої – укляклі та екстатично звернені до неї священнослужитель (справа) та чоловік і жінка (зліва), можливо – донатори. У вершині куполка над святилищем правої нави – св. Казимир у хмарах, з яких б'ють блискавиці, унизу – сцена атаки шведського війська на кармелітський костел, з детальним відтворенням особливостей військового спорядження шведів та кінних гусарів (з крилами за плечима). У куполі над східною частиною лівої нави – тронна Богородиця з Дитям, до якої молитовно звернений ряд святих.

Пізніші поновлювальні втручання не дають на сьогодні повного уявлення про авторське малярство стінопису львівського костелу єзуїтів, збудованого в 1610–1630-х роках. На завершальному етапі будівництвом керував відомий італійський архітектор Джакомо Бріано, який уперше в міському середовищі Львова надав споруді стильових ознак бароко. Сто років потому для його малярського оздоблення запросили центральноевропейських мистців – Франциска й Себастьяна Екштайнів, батька й сина з м. Брно в Моравії. На рубежі 1730–1740-х років, коли проводилася реконструкція храму, Франциск Екштайн намалював чотири композиції на склепінні головної нави, а після його смерті роботу продовжував син, що став автором фресок над хорами і в бічних навах.

Ідейна програма стінопису львівського храму єзуїтів, католицького чернечого ордену, якому впродовж його історії належала дуже важлива роль у поширенні християнства у світі й відповідному формуванні вірників, значною мірою передбачала візуалізацію таких положень. Ключ до розуміння цієї програми дає вже перша з виконаних Ф. Екштайном символічна композиція на склепінні святилища: довкола земної сфери, де виділяються Європа, Азія та Африка, зображено мешканців різних місцевостей і рас, які слухають Христову благовість з уст католицького прелата, що ніби уособлює слова зі

**“Мудрі діви”. Фрагмент розпису бабинця церкви Святої Параскеви в с. Олександрівка Закарпатської обл. 1779**



Святого Письма: “Пронесу ім'я Твоє перед народами та царствами”. Доповнюють цю тезу зображення на стінах святилища: зліва – засновник-ідеолог ордену єзуїтів Ігнатій Лойола, справа – сцена хрещення темношкірих.

У другому (починаючи від пресвітерії) секторі склепіння головної нави поміщено композицію, де апостол Павло в атенському акрополі виголошує проповідь. Це слід розуміти не лише як заклик до навернення язичників<sup>129</sup>, але і як паралелізм між діяльністю найближчих учнів Христа та ревністю набагато пізніших єзуїтів в їхній результативній місійній праці. Тим паче, що третя сцена наголошує на особливому покликанні римо-католицької церкви: тут унаочнено передачу самим Ісусом Христом ключів від Царства Небесного апостолові Петру, яким започатковується лінія єпископів Риму, а в четвертій зображено зцілення св. Петром хворих. Фреска над хорами (п'ятий сектор малярства на склепінні головної нави), символізуючи продовження єзуїтами справи перших апостолів християнства, представляє апофеоз святих (на чолі зі св. Ігнатієм Лойолою), що вийшли з лав цього чернечого згромадження.

На хорах і склепіннях галереї у картушах міститься двадцять зображень, серед яких переважають композиції, присвячені єзуїтам, що причислені до лику святих, подіям їхнього життя, сценам, що стосуються історії їхнього ордену. Приміром, на одній з них відтворено опіку святих над Львовом, під час облоги міста турками, на інших фігурує св. Станіслав Костка – особливо шанований католицькою церквою на теренах давньої Польщі, до складу якої тоді входили й західноукраїнські землі. Подібну тематику розвивають і розписи (п'ять сюжетів) каплиці у прилеглому до костелу монастирі єзуїтів. Один із них відтворює момент заснування львівського костелу Єлизаветою Синявською. Фресковий розпис XVIII ст. в приміщеннях Єзуїтської колегії було відкрито під час реставраційних робіт 1906 року<sup>130</sup>. У системі розписів цього архітектурного комплексу є кілька портретних зображень (Єлизавети Синявської, Станіслава Яблоновського, Георгія Дідушицького, львівського латинського архієпископа Дмитра Соліковського, відомого своєю ультракатолицькою позицією).

Над малярським оздобленням бернардинського костелу Святого Андрія Первозваного у Львові впродовж 1738–1740-х років працювала група майстрів, провідна роль у якій належала учневі Д.-К. Педретті Б. Мазуркевичу, а його колегами-помічниками були Р. Бартицький, П. Волинський та Б. Срочинський. Вони створили найрепрезентативніший зі збережених дотепер у Львові стінописних ансамблів. Авторам ідейно-іконографічної програми мистецького оздоблення Бернардинського костелу, подібно до визначального тематичного спрямування малярства й у згаданих костелах кармелітів та єзуїтів, насамперед переймалися, аби підкреслити торжество християнства у вселенському масштабі з акцен-



**Розпис плафона головної нави Кармелітського костелу Святого Михайла у Львові. 1732**



**Розпис купола у святилищі Кармелітського костелу Святого Михайла у Львові. 1732**

Ідейно-смысловим центром слід вважати сцену апофеозу св. Франциска, де він у колісниці з четвіркою баских коней возноситься на небо, до Господнього престолу. Обабіч неї (зі сторони вітваря і входу) – ангельські сили і сонми святих у хмарах. Ближче до вітварної частини – так само бароково потрактована динамічна група розміщених на хмарах апостолів, серед яких як центральна постать вирізняється патрон цього храму – св. Андрій.

На вершині східної (привітварної) стіни нави, під склепінням – алегорична композиція, що символізує повсюдну всеохопність християнського віровчення, яке несуть людству монахи-бернардинці, послідовники св. Франциска Ассізького, що дає їм настанови, які підтверджуються словами від ангелів з небес: “Проповідуйте Євангелію цілому світові і всякому творінню”. Поряд – чотири величаві жіночі постаті, як алегорії різних частин світу, а на другому плані – кораблі, що плавають у морських просторах, далекі міста – як символ широких просторів світу, куди монахи-проповідники повинні нести людству Благість Христової науки.

На частині плафона, ближчій до західної (входової) стіни – вісім найвідоміших представників християнсько-богословської думки, четверо з яких представляють західно-католицьку Церкву (свв. Августин, Ієронім, Григорій Великий, Амвросій Медіоланський), четверо – східно-православну (найбільше шанованими тут є свв. Василій Великий, Ю-

том на ролі тієї гілки католицького чернецтва, духовним батьком якої був св. Франциск Ассізький.

Виконані ними розписи у всіх частинах тринавного простору базилікальної будівлі храму (плафон головної нави, площини склепінь та стін у бічних навах) включають як однофігурні зображення окремих стародавніх новозавітних персонажів, так і композиційно ускладнені, багатофігурні євангельські сцени, у поєднанні з найшанованішими святими з історії Земної Церкви, у тому числі й монашества. Особливим розмахом відзначається монументальний плафон центральної нави (завдовжки – понад 30 м, завширшки – понад 12 м), на прикладі якого можна наочно простежити головні стильові засади монументального мистецтва бароко загалом та його підходи до творення художнього образу в релігійному малярстві католицьких храмів такої категорії.

Попри цілісність ідейно-іконографічної програми, закладеної у величезну помпезно-патетичну композицію плафона, у його малярстві виділяються чотири блоки зображень.

анн Златоуст, Григорій Богослов, Григорій Ніський). Поява композиції саме з таким складом персонажів зумовлена специфікою релігійної дійсності в Галичині, де історично співіснували великі спільноти двох указаних релігійних конфесій, і тому таке зображення треба розуміти як наголос на спільності фундаменту християнського віровчення, незалежно від великого поділу Церкви в XI ст. (у центрі цієї групи, в оточенні ангелів трикутник із Всевидячим Оком – символ Бога).

Четвертий, останній за значимістю, блок зображень на плафоні, уже над хорами (при західній стіні храму) – світське за своєю сутністю малярство, тематика якого зумовлена функціональним призначенням тієї частини храму, де стоїть орган (на цій частині плафона – музикуючі ангели).

Якщо плафони над бічними навами, особливо над високою головною, асоціюються з небосхилом, і малярство на них підкреслює це (дія відбувається в залитих сьйвом захмарних просторах), то ідейно-тематичний зміст розписів на стінах та площинах опорних пілонів більш “приземлених”, відносно невисоких бічних нав, ілюструє земні епізоди Священної історії. Передвісників появи Спасителя, старозавітних пророків (зокрема Амоса і Софонію, Йоїла, Міхея та Авдія, Осію та Захарію, Даниїла та Ісайю) представлено в лівій наві; на відповідних місцях правої нави – легендарні сивілли. Під цими зображеннями розташовано і ряд євангельських епізодів, які вирішено вже в характері світського малярства: з-посеред них події Різдва Діви Марії, Різдва Христового (“Поклоніння пастухів” і “Три царі прямують за Різdv’яною зіркою”), “Повчання юного Ісуса в храмі”, “Дороги в Еммаус”, “Сон Якова” тощо відбуваються в реалістично (але з бароковим розмахом) зображених інтер’єрах або ж на тлі розкішних краєвидів, при відтворенні яких малярі продемонстрували професійний вишкіл у різних аспектах образно-пластичного втілення цих сюжетів.

Патетика динамічного барокового монументального малярства органічно творить тут синтетичний образ мистецького оздоблення храмового інтер’єру, коли в одну стильову цілість поєднуються розписи, фігуративна й декоративна різьба, особливо в типових для барокового сакрального мистецтва монументальних вівтарях, яким у бернардинському храмі Святого Андрія належить важлива ідейно-образна роль (окрім головного, при опорних пілонах між навами й при північній та південній стінах церкви встановлено ще п’ятнадцять бічних вівтарів).

У приміщеннях бернардинського монастиря розписи були і в трапезній та галереях. Малярство у трапезній, імовірно, виконував Ф. Екштайн; у приміщенні, де люди споживали земні харчі для підтримки життєдіяльності свого тіла, було визнано доречною тематику матеріального й духовного дарів. Ілюстрацією першого з цих аспектів стало зображення сцени “Принесення царицею Савською коштовних дарунків для царя Соломона”, як і “Поклоніння трьох царів й обдаровування ними новонародженого Спасителя” та іконографія дарів Мелхіседека. Натомість ідею духовних дарів представлено образами покаючих молитов св. апостола Петра і св. Марії-Магдалини.

Високий ранг головного храму римо-католицької церкви на українських землях, кафедрального собору Вознесіння Пресвятої Богородиці у Львові визначив вибір найвідоміших на той час у Галичині малярів-монументалістів для оздоблювальних робіт у ньому. Провідна роль у виконанні стінописів (1771–1772) належала уродженцеві Львова Станіславові Строїнському (1725–1802), який здобув мистецьку освіту в Римі<sup>131</sup>. Самостійно або ж спільно з іншими малярами (приміром, з Томашем Гартнером він працював у костелі францисканців у Перемишлі та в недалекому від цього міста с. Гусакові, у бернардинському костелі в Тернополі) він оздобив чимало католицьких храмів на теренах Галичини. Одна із втрачених на сьогодні його робіт – розписи колишнього костелу тринітаріїв у Львові, руїни якого на рубежі XIX–XX ст. перебудовані на нинішню Преображенську церкву.

Індивідуальна мистецька манера С. Строїнського впродовж його творчого життя зазнавала змін, зумовлених особливостями стильової еволюції європейського мисте-



**Фрагмент розпису склепіння головної нави костелу єзуїтів у Львові. 1740-і роки**

ми на чотири трикутні площини, які й стали місцем для малярства. Найбільшу площину центрального прясла зайняла сцена “Різдво Христове” (“Поклоніння пастухів”), фланкована характерними, романтичного характеру руїнами, що мають бути алегорією убогості місця, у якому приходить у світ Богочоловік.

На восьми пряслах важливіша для їх іконографічної програми сцена представлена в трикутнику зі сходу, а на інших трьох – свого роду похідні від першої епізоди або ж пейзажні мотиви. На західному пряслі головної нави таким сюжетно-тематичним акцентом є “Поклін трьох царів”, на східному – “Зустріч Марії та Єлизавети”. Першу з названих сцен супроводить барокова пишнота каравану царів: коні й екзотичні верблюди навантажені щедрими дарами.

Посвятою собору викликана перевага Богородичної тематики в сюжетному репертуарі тих сцен і епізодів, якими заповнені малярські площини на склепіннях храму. Поряд з євангельськими сюжетами його поповнили й численні зображення чудесних подій, що здійснилися за посередництвом чи заступництвом Пресвятої Діви Марії. Це може бути також відтворення іконографії чудотворних Богородичних образів. Багато із цих сцен давали художникам можливість використовувати архітектурний стафаж, мотиви краєвиду, що збагачує образно-стильову структуру малярства. На чотирьох площинах одного з прясел склепіння зображено динамічну сцену морської баталії, інспіровану широкознаною в Європі битвою при Лепанто, коли вцент було розгромлено турецький флот, і вдячність за цю важливу для християнської Європи перемогу при-

цтва другої половини XVIII – початку XIX ст. Якщо його малярство раннього періоду має виразні стильові ознаки пізнього бароко й рококо, то на стінописах, що виконані наприкінці професійної активності майстра, уже простежується вплив класицизму (як у розписах костелу в Лопатині (1782) чи костелу бенедиктинок у Тернополі (1785)).

Виконані у кращу пору його творчого життя стінописи римо-калицької кафедри у Львові демонструють високу майстерність їх автора, багату творчу уяву та вміння поєднати барокові за своєю образністю сцени з готичною архітектурою будівлі храму. Зокрема, це стосується холоднуватої тональності загальної колористичної гами в розписах склепіння, яка не суперечить строгій чистоті архітектурних форм.

Про цю важливу пам’ятку нині дають уявлення розписи передусім на склепіннях трьох нав собору, а також дві композиції на західній стіні, обабіч арки з притвору до головного об’єму храму (“Стрітіння” і “Юний Ісус повчає книжників у храмі”) та окремі мальовила в бічних каплицях, зокрема на плафоні каплиці Камп’янів. Стрільчасті арки ділять склепіння кожної з нав на три прясла (у центральній наві – ширші), кожне з яких (окрім центрального) поділене нервюра-

писували опіці Богородиці (у цій композиції образ Богородиці з Дитям видніється в небесах).

Богородична тематика переважає в більш камерному інтер'єрі розмальованого Строїнським невеликого костелу в Лопатині, який потребував незначної кількості зображень, поміщених художником в архітектурно-орнаментальні обрамлення, з використанням властивих для класицизму врівноважених форм, широти спокійних краєвидів, мотиву лаврового листа, як орнаментального мотиву.

Поряд зі значними будівельними роботами другої половини XVIII ст. та сприятливими економічними чинниками, діяльність Станіслава Строїнського, який мав багато учнів і послідовників, активізувала стан монументального малярства на західноукраїнських землях. Виходець з Відня Йозеф Прахтль знаний із праці на Поділлі й Волині, став ченцем-тринітарієм і розмальовував храми свого чернечого згромадження (костели в Браїлові, Берестечку, Голобові), працював у костелі в Кам'янці-Подільському<sup>132</sup>. Значне поширення практики розмальовування інтер'єрів у храмах засвідчують відомості про стінописи в костелах у селах на Сокальщині<sup>133</sup>, у Свіржі, у каплиці маєтку в Крисовичах біля Мостиськ, у кармелітських монастирях у Бердичеві й Городищі та в костелі містечка Вишнівцевь на Волині<sup>134</sup>. На зламі XVIII–XIX ст. виконано розписи готичного костелу в Дрогобичі, працювати над якими починав 1795 року А. Солецький<sup>135</sup>, вихований на мистецтві бароко, а завершував їх близько 1800 року маляр Борщ<sup>136</sup>, що сприйняв уже тенденції класицизму. На характері цього стінопису позначився вплив творчої манери С. Строїнського<sup>137</sup>, особливо, якщо говорити про малярство у святилищі й на склепінні, де переважає Богородична тематика. Індивідуальний підхід авторів цього малярського ансамблю більшою мірою відчутний на кількох композиціях історичної тематики, передусім у західній частині храму. Їх, напевно, виконував уже Борщ, і пов'язані вони з історією Дрогобича. Композиції відтворюють моменти надання місту королівських привілеїв у 1339 році, започаткування будівництва місцевого костелу за правління короля Владислава Ягелли, надання цісарем Леопольдом II костелові прав на с. Добрівляни, підтвердження тим самим володарем давніх прав Дрогобича. Прикметна риса цих сцен – введення конкретних реалій в композиції: як імператор, так і міщани мають безсумнівні портретні риси з індивідуалізованими характеристиками, на другому плані – архітектурний стафаж, зокрема впізнана будівля того самого храму. Формально-пластичні засоби мистецького вислову як, наприклад, дещо висвітлена колористична гама, узгоджуються з естетичними засадами класицизму. Привертає увагу й побутово потрактований момент сповіді, коли до сповідальниці підходять дві пари міщан в одязі, що засвідчує належність їх до різних соціальних груп у громаді Дрогобича.

**Розпис плафона головної нави Бернардинського костелу Святого апостола Андрія у Львові. 1738–1740**



Суспільно-політичні лихоліття ХХ ст. майже дощенту знищили художньо-мистецьке облаштування дворянських садиб і палаців на землях України, тому картина розвитку цієї ділянки монументального малярства має досить опосередковані обриси, що базуються здебільшого на писемних джерелах і рідкісних випадках фотофіксації. Тож відомості про стінописи світського характеру наразі нечисленні. Між 1606–1613 роками великий цикл фресок історико-алегоричної тематики було виконано в Добромильському замку; інвентар 1652 року фіксує малярство в одному з приміщень Підгорецького замку, а інвентар 1665 року інформує про малярський декор залів Олеського замку. Стислими є відомості про поширення малярських розписів у міщанському середовищі: 1647 року були виконані певні малярські роботи у львівській ратуші; мальована декорація була й у кам'яницях львівських вірменів Симона Григоровича (1610) й Богдана Доноваковича (1614) та крамниці купця Кцоновича<sup>138</sup>. Щоправда, у жодному з цих випадків неможливо сказати щось конкретно про згадані роботи.

Висловлювалася думка про львівського маляра Олександра Ляницького як автора настінного розпису в Несторовичівській кам'яниці в середмісті Львова: у складі цього стінопису були зображення Богородиці та св. Василя Великого<sup>139</sup>.

Уже згаданий маляр Григорій Стеценко з Ромен, що виконував замовлення Розумовських, 1753 року малював (за попередніми рисунками) станкові картини для залу або виконував монументальні розписи в тому самому приміщенні<sup>140</sup>.

**“Дорога в Еммаус”. Фрагмент розпису південної нави  
Бернардинського костелу Святого апостола Андрія у  
Львові. 1738–1740**



Антоніо Тавеллі, працюючи для римо-католицького архієпископства у Львові, розмальовував костел в Наварії біля Львова (1772 р.), різні приміщення при кафедральному соборі і виконував розписи палацу в Дунаєві<sup>141</sup>.

При художньому оформленні митрополичого палацу в архітектурному комплексі на Святоюрській горі у Львові в 1775–1776 роках працювали також Стефан Угницький та Симеон Градолевський<sup>142</sup>.

Наприкінці ХVІІІ ст. з активізацією будівництва в багатьох великих маєтках українського дворянства Наддніпрянщини в оздобленні палацових новобудов широко використовується монументально-декоративне мистецтво (малярське оздоблення мали споруди в Ляличах, Костянтинівці, Мерчику, Хотені, Качанівці, Вишеньках). У характері цього малярства відчувалися вже стильові зміни, коли естетичні й формальні засади класицизму й, зокрема, ампіру, витісняли барокові ознаки<sup>143</sup> відповідно до загальних закономірностей історико-стильового розвитку образотворчого мистецтва того часу загалом.



## СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС

### ІКОНОПИС

ЗНАКОВА СУТЬ ІКОН “ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ”. Друга половина XVII й перша половина XVIII ст. – це доба найвищого розквіту українського барокового мистецтва в усіх головних його видах – красному письменстві, образотворчому мистецтві, архітектурі, музиці. Елементи барокової образності проникають у народну творчість, народне мистецтво, де ніколи особливо не відчувалося прагнення брати щось зі стилів мистецтва професійного, бо ж самі майстри мали ключі своєї народної естетики та стилізації. Український варіант бароко з його експресивною мовою, у якій знайшлося ще місце й для гармонійності, – був суголосний, може, більше від інших мистецьких стилів, національному характерові й естетичному почуттю. У цьому – одна з причин такої тривалої (майже 200 років) історії стилю бароко в Україні.

Якби можна було повернутися на 500 років і показати майстрам української ікони XII–XIII ст., які формальні засоби репрезентації тих самих святих застосовуватимуть їхні нащадки-маляри в XVII–XVIII ст., то сучасники Алімпія Іконописця були б вельми здивовані, а то й не повірили б побаченому. Вони не могли знати, що запроваджувані ними обережні реформи традиційного візантинізму в іконі зайдуть на їхній Батьківщині аж так далеко. Справді, на вищій стадії розвитку стилю бароко в Україні візантинізм, як джерельний стиль, вже не мав того впливу. У розкішно різьблених іконостасах милували око такі самі розкішні ікони, де триумф перемоги радості над печаллю, життя – над смертю творив цілком нову духовність. Зовсім не мають рації ті критики української барокової ікони, які бачать у ній лише реалізм і превалювання світських начал над духовно-містичними. Аргументи цих критиків однобічні й хисткі: святі, мовляв, уподібнені земним людям; місце золоченого тла посіли пейзажі; розкішний, повний усяких прикрас, одяг не личить святым мученикам; отож, це вже не ікони, а католицьке храмове малярство на євангельські чи історико-церковні теми. Але варто зіставити найпишнішу барокову ікону з першим-ліпшим образом із римо-католицького костюлу, щоб побачити різницю: ікона в будь-якій стильовій модифікації тримає зв'язок із першообразами східної ортодоксії, тоді як у латинському релігійному малярстві панує повна авторська воля й “першообразами” є хіба що твори геніальних майстрів – Боттічеллі, Рафаеля, Леонардо, Тіціана.

Усі зміни в іконі, що складають її стиль, – іконографія, композиція, малярські засоби, декоративні елементи, пропорції, ритм, кольори – не зачіпають незбагненної присутності духу першоджерельних взірців. Давно ж опрацьовані Богородичні різновиди збереглися й у ренесансному, і в бароковому, і в наступному класицистичному стилях. Засадничі композиційні та іконографічні принципи намісних, святкових, апостольських, пророчих та інших ікон лишилися непорушними. Незмінним був статус чудотворних ікон, число яких значно зросло. Як і раніше, іконостас є централь-

ним літургійним місцем ікон: найкращі зразки цього мистецтва створено в ці століття саме для іконостасів. Високі барокові храми, збудовані на кошти народу, з активною допомогою Церкви, гетьмансько-козацької влади й приватних ктиторів і донаторів (тобто дарувальників) спонукали різьбярів та малярів значно вивисити іконостаси й збільшити кількість ікон. Іконостаси у п'ять-сім ярусів стають звичними навіть у сільських дерев'яних храмах. У деяких соборах число ярусів сягало дев'яти.

В іконостасах репрезентують ікони на нові нетрадиційні сюжети, яких не знало іконне малярство Середньовіччя й доби Ренесансу: це “Втеча Марії та Йосипа до Єгипту”, “Воскреслий Христос і Марія Магдалина”, “Упізнання Христа двома учнями по дорозі до Еммауса”, “Зустріч Марії та Єлизавети”, “Христос Виноградар”, “Христос – Невсипущє око”, “Христос Пелікан”, “Битва архістратига Михаїла з сатаною”, а також ряд нових ікон про життя й чудотворіння святих мучеників Церкви за Христову віру.

Багато змін в ікономалюванні доби бароко закорінено в змісті Біблії. Це було необхідно, адже й Церква, і люди розвивалися. До віри прихилилися нові покоління людей, уже не з середньовічною, а з просвітницькою психологією. До феномену віри активно приєднувався феномен знання. “Подивися, Боже, на нових людей Твоїх і утверди в них правдиву віру”, – ці слова з церковних співів у поетичній формі точно передають готовність нових поколінь сприймати незмінні цінності християнства по-своєму, у поняттях і традиціях свого часу та своєї країни. Зрештою, чудо надання Божим Провидінням,

Святим Духом знання різних мов апостолам у день П'ятдесятниці, коли вони раптом заговорили “про великі діла Божі мовами нашими” (Дії святих апостолів, 2:11), є чітким біблійним підтвердженням того, що різноманітність форм віровизнання не суперечить волі Божій.

Стиль бароко в ікономалюванні України, як і попередній стиль ренесансу, не був відступом від православ'я, якщо його розуміти в контексті Біблії й положень Семи Вселенських соборів. На жаль, використання цінностей православ'я деспотичними й тоталітарними режимами (зокрема деякими візантійськими імператорами й московськими царями) не пішли на користь православ'ю і в очах зробили це поняття для багатьох віруючих людей синонімом крайнього консерватизму, релігійної нетерпимості й навіть фанатизму. Глибока богословська й гуманна теорія ікони Діонісія Ареопагіта Нового Іоанна Дамаскіна й Теодора Студита, яка залишала величезний простір для внесення своєї лепти в ікономалювання кожним народом, була перетворена пізнішими консерваторами на застиглу догму.

Так, зворотна перспектива, “створювана лініями, що розбігаються в далині, певними правилами розгортання будинків та предметів, колірною гамою”<sup>1</sup>, зовсім не проголосувалася на Сьомому Вселенському соборі єдиною формою перспективи в релігійному мистецтві. Це вже потім було роз'яснено (на

**Покров Пресвятої Богородиці з портретом гетьмана Богдана Хмельницького. Перша половина XVIII ст. Дощка, левкас, темпера, олія, ритування, сріблення, позолота. Національний художній музей України. Київ**



яких підставах, із яких джерел?), що нібито антипод зворотної перспективи – пряма перспектива – веде до егоцентризму й ставить людину в центр світу, а Бога немовби відсторонює. Додана до давньої (істинної) теорії ікони вигадка стала підґрунтям у наступні віки для наростання грецького фундаменталізму й культу ненависті до західного мистецтва. Культ пізніше набув розвитку в Москві як культ латиноборства<sup>2</sup>. Майже та сама історія трапилася з усіма іншими засобами творення ікони, які не відповідали планам деспотів зробити з людей своїх рабів під тим приводом, що вони є раби Божі. Звідси й ненависть до мистецтва стилю ренесансу, і ще більша – до стилю бароко, аж до брутального твердження, нібито наявність цих стилів в іконі є “італійськими нісенітницями”, “натуралізмом і дилетантизмом”, навіть “рухом від людини до мавпи”<sup>3</sup>. І це тоді, коли насправді обидва стилі піднесли та ствердили духовність християнської культури, а не заперечили її. Головні надбання ренесансної ікони – ясність кольорів, осяжність постатей, відчуття простору, декоративність – рясно розсіялися по барокових іконах, були в них використані й розвинені. Проте було б спрощенням проблеми стильової зміни вважати, що бароко стало простим продовженням ренесансу. Ні, чимало з’явилося й нового, відмінного від ренесансу. Насамперед, в іконі остаточно подолана ієратичність: жодна постать не трактується як нерухома, застигла, без пристрастей. Порушено було правило гармонії, що спонукало застосовувати різні види асиметрії в композиції, заміну врочистого, “царського” жесту раптовим і різким рухом. Святі на іконах наче позбулися небесного спокою й стали співпереживати людям. Навіть коли вони стояли чи сиділи, внутрішня напруга видавала їхнє хвилювання, тобто й тут відчувався рух, однак уже внутрішній, духовний.

Ренесансна ікона була осяжною, але ця осяжність постійно перемежовувалася з площинністю, начебто маляри не бажали розлучатися з нею назовсім. Це зберігало легкість і стрункість постатей святих, натякаючи на їхню духовну природу, безтілесність. Бароко відходить від цієї двозначності й зупиняється на цілковитій тілесній присутності святого в реальному земному просторі, на тлі природи, архітектури міста тощо. Більше того, зростає відчуття масивності як самих постатей, так і всіх предметів навколишнього світу. Якщо цю тенденцію осяжної масивності доповнити вираженням рухом, то дістанемо в іконі зовсім нову якість, якої не було ані у візантійській та давньокиївській, ані в ренесансній іконі.

Дуже важливо знати, як ці новації сприймали сучасники, як вони, не володіючи термінологією мистецтвознавства, своїми словами описували цей рух і це збільшення масивності, яких попередня ікона не мала. Православний сирієць Павло Алеппський, подорожуючи Україною в середині XVII ст. й дивуючись 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 додолу<sup>4</sup>. Описуючи іконостас Густинського монастиря у Прилуках, архідіакон Павло вказує на такі риси, як великий розмір ікон, їх заглибленість у нішах, дзеркальний полиск позолоти й життєвість ликів<sup>5</sup>. Це дуже важливі дані. Збільшення розмірів ікон вказує на нову тенденцію монументалізму, втрачену з розпадом Київської Русі-України. Ніші – це, мабуть, чітко профільовані заглибини в іконостасі, які в добу бароко стають пишними, вибагливо й розмаїто різьбленими. А дзеркальна позолота – свідчення того, що іконостас був новий, і позолоту ще не встигли закоптити свічки. Що ж до життєвості ликів, то це є, по-перше, завершення процесу уподібнення зовнішності святих до живих і, по-друге, вираження внутрішнього руху, напруження й психологізму.

Занотовуючи свої враження від образу Діви Марії з церкви міста Василькова, що біля Києва, Павло Алеппський підкреслив ілюзію руху і в композиції постаті, і в контрастах освітлення, у виразі лику й трактуванні одягу. За описом цього чужоземця можна розпізнати характерні риси стилю бароко в іконі: жвавість, готовність до розмови з глядачем, психологічну насиченість образу. Це й переливання, “вору-

шіння” тканини – натяк на те, що складки не прямовисні й не площинно-лінійні, а об’ємні, вибагливо зібрані, з ясним гребенем і затіненим дном.

Судячи зі свідчень Павла Алеппського, стиль бароко став проникати до центральних і східних земель України ще в першій половині XVII ст. Риси, які він підкреслює в архітектурі церков і в іконах, є вже бароковими. Це може здаватися дивним для тих, хто звик думати, нібито ренесанс і бароко українське образотворче мистецтво повністю запозичило із Заходу. Адже спочатку ці стилі мали б бути опановані в західних землях України, ближчих до Західної Європи, які входили до складу західних держав. Проте насправді так не сталося: обидва стилі виникли спонтанно в Україні, хоч і не без зв’язків з мистецтвом західноєвропейських країн. Український варіант стилю бароко утвердився на Сході й у Центрі України в результаті дозрівання відповідних умов (і не тільки мистецьких, а й громадсько-політичних). Раніший, ніж у західних землях України, вияв стилю бароко засвідчують у Києві книжкова мініатюра, гравюра ранніх київських друкованих книжок і декоративні види мистецтва.

Барокові риси проникають і в західноукраїнське ікономалювання, але дещо поступовіше, ніж на Київщині, Поділлі, Лівобережжі. Збережені пам’ятки ікономалювання, іконостаси львівської церкви Успіння Богородиці, львівської церкви Параскеви П’ятниці, церкви Святого Духа в місті Рогатині на Прикарпатті – свідчать, що ренесансні риси зберігалися тут довше. Якби спробувати здійснити стильовий аналіз низки галицьких, волинських, закарпатських ікон, то до середини XVII ст. виявимо майже рівномірний розподіл між ренесансними й бароковими особливостями в них. За основу беремо вже згадані чотири провідні ознаки ренесансного стилю (симетрична композиція, хроматична гармонізація, помірна осяжність постатей, ренесансні орнаменти) й чотири ознаки бароко (рух, масивність, напрута, контраст). Що ж до окремих ікон, то ці співвідношення є різними, відповідно до збільшення числа осередків і шкіль ікономалювання. Але загальну тенденцію наявності рис обох стилів і їх взаємопроникнення визначали професіонали високого класу – львівські ікономайярі Федір Сенькович, Севастьян Корунка, Микола Петрахович. Це були провідні майстри львівського цеху малярів, яких не міг відсторонити від цеху навіть всесильний католицький архієпископ Львова Деметріуш Соліковський. На львівський осередок іконного малярства (а в першій половині XVII ст. він сформувався як повноцінна школа) взували тоді менші осередки малярства в Галичині й Волині, можливо, навіть Підляшшя, яке мало свій самобутній осередок у Перемишлі. Тому цей ренесансно-бароковий стильовий синтез пронизує мистецтво ікони значного регіону українських земель.

Для творчості майстрів цього перехідного періоду були характерні розширення колористичної гами, заміна архаїчних умовних пейзажів реалістичними видами природи й архітектури, змішане використання для малювання яєчної темпері та олійних фарб, надання ренесансним мотивам динамічнішої й осяжнішої форми.

У середині XVII ст. перехідний стильовий варіант у мистецтві ікони переходить у суто бароковий стиль. Життя впливало на форму мистецтва. Стиль у мистецтві – не примха, не мода, а необхідна сукупність засобів, якими мистці передавали дух своєї доби, настрої людей, психологію суспільства. Якщо візантійський стиль найкраще виражав містичні почуття, готичний – аскетичне прагнення небес, ренесансний – усвідомлення необхідності гармонії між духом і матерією, то в бароко було виражено неспокій, тривогу й біль. У всіх країнах виникненню бароко в їхніх національних літературах і мистецтвах передували внутрішні революції, громадянські й міжнародні війни, релігійні потрясіння. Протестантський рух Мартіна Лютера й Жана Кальвіна та хвиля так званих “буржуазних” революцій були початковими рушійними силами західноєвропейського бароко. В Україні “барокові почування” виникли внаслідок дій польських магнатів, рішень Берестейського уніатського собору та українсько-польської війни під проводом гетьмана Богдана Хмельницького. Коли суспільно-релігійний неспокій перебував на стадії “холодної війни” (полеміки, політичних перегово-

рів, боротьби ідей), релігійне мистецтво реагувало переходним ренесансно-бароковим синтезом, тобто лад і гармонія попеременно чергувалися з тривогою та неспокоєм.

Однак героїчні події 1648–1654 років – це вже “гаряча війна”, яка суттєво змінила ситуацію в усіх структурах українського суспільства – від гетьмана до козацько-селянських верств. Надії й перемоги змінювалися відчаєм і катастрофами. Це потрясло не тільки тих, хто воював за незалежність України на полі бою, а й монахів у келіях, малярів у цехах, яким, здавалося б, не було діла до того, кому звіщає перемогу передзвін шабель, і в чий бік стугоніли копита кінноти. Усім було діло до великого дару Божого – до свободи; і ні козак, ні монах, ні хутірський пасічник не поспішали розлучатися з нею.

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 ікономалюванні якось 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.

Щось подібне було й раніше. Нашестям монголо-татар у XIII ст. почався інтенсивний розвиток ікон про Юрія Змієборця й Архістратиґа Михаїла – також ікон “захисної тематики”, однак іншого характеру, ніж Покрова: вони навіювали думки про доблесть, вояцьку всесильність і неминучість перемоги над азійськими деспотами. За чотири століття часи змінилися. Україна вже мала військовий захист в особі козацтва, хоча його й переслідували невдачі, а керівництво робило часом жахливі стратегічні прорахунки, вступаючи в союзи із заклятими ворогами Батьківщини. Образно кажучи, Церква була тоді головним ідеологом українського суспільства. Можна цілком певно стверджувати, що сюжет Покрови виділила й піднесла вища українська ієрархія, яка добре знала психологію віруючого народу, його особливу прихильність до Богородиці. Єпископи, досвідчені монахи й священники розуміли, що кращого сюжету, ніж Покрова, – в тій ситуації непевності, яка склалася в Україні після катастрофи Переяславської ради (якою закінчилася українсько-польська війна), – не знайти.

Ієрархія та монастирі не випускали з поля зору як професійне, так і народне ікономалювання. Рекомендації єпископів, підтримка й заохочення священників у парафіях



**Покров Пресвятої Богородиці. Близько 1750 р. Дошка, левкас, темпера**

спонукали майстрів опрацювати низку неповторних, поетичних композицій про заступництво Богородиці за український народ. Майстри полюбили давній візантійський сюжет про те, як Діва Марія допомогла взятому в облогу сарацинами (тобто *арабами*) Константинополю швидко й чудодійно позбутися смертельної небезпеки. Після щирих і тривалих молитов жителів міста у Влахернській церкві в повітрі з'явилася на легкій хмарці Діва Марія, зняла із себе мафорій (широкий пояс у вигляді рушника) і, підтримуючи його обома руками, символічно накрила ним молільників. Цієї ж миті на морі й у протоках знялася страшена буря й знищила човни та судна нападників.

Якщо сюжети про Юрія Змієборця, Архістратига Михаїла за часів монголо-татарського нашествия на Україну опосередковано, алегорично відображали тяжку ситуацію нашого народу та його надію на поліпшення свого становища (щоб з'явився небесний лицар і бив гадину), – то сюжет Покрови набагато конкретніше, майже ілюстративно відповідав українським реаліям XVII ст. Чим більше Україна змагалася за свою незалежність і відновлення державності, тим більше на неї насадили звідусіль сусіди, прагнучи мати цю казково багату країну “з кисільними берегами й молочними ріками” собі за колонію. Найжорстокіше домагалися покори від України три тодішні монархії: Туреччина (так звана Висока Порта), Польсько-Литовське королівство (Річ Посполита) й Московське царство (перейменоване на початку XVIII ст. на Російську імперію, причому слово “Русь”, або “Рось”, було самочинно присвоєно згаданим царством від давньої середньовічної назви України).

Запекло ці три сусідні держави нищили найголовніші структури українського суспільства: політичний інститут гетьманської влади, військову силу в особі козацтва й духовну культуру в особі Церкви та її обрядової й літературно-мистецької царини. Вони докладали великих зусиль, щоб фізично усунути гетьмана Богдана Хмельницького та його синів, Івана Виговського та сімох його братів, творця концепції Великого Князівства Руського Юрія Немирича, гетьманів Івана Самойловича, Петра Дорошенка, Івана Мазепу<sup>6</sup>. Боротися проти трьох, значно сильніших, важко; тому не випадково в Україні постійно жила велика надія на Божу допомогу. Ікона Покрови є чудовою зображальною молитвою до Богородиці, а через неї – до самого Бога – про захист від ненависних ворогів. Хоч Покрова відома в інших країнах православної віри, однак тільки в Україні вона стала національною іконою. Цей образ вельми глибоко виразив дух та характер народу, набувши неповторних композиційних, іконографічних варіантів, ставши зразком використання стилю бароко в мистецтві ікони взагалі.

При такому поширенні ікони Покрови можна було б сподіватися, що будуть вироблені взірці, стандарти. Проте цього не сталося. Зі збережених зразків, – а це лише маленька частина намальованого на цей сюжет у XVII–XVIII ст., – впливає, 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.

Ще цікавіший варіант Покрови – той, де Богородиця вже не пливе на хмарі, а стоїть посеред людей у церкві й наче вкриває присутніх своїм розкішним гаптованим плащем. У такому композиційному ключі намальована відома ікона середини XVII ст. з Київщини. Що особливо цікаво, серед тих, хто стоїть біля Богородиці, є Богдан Хмель-

ницький; отже, можливо, ікона намальована ще за життя гетьмана, тобто десь у середині 50-х років XVII ст. 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. 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 ікономалюванні заохочували й князі Церкви – єпископи і клір. Існує гіпотеза, що на одній з українських ікон Покрови (вона походить із церкви с. Сулимівка на Київщині) зображений цар Петро I. Але це мало ймовірно. Під час чуда явлення Богородиці у Влахернському храмі був візантійський імператор з імператрицею – його й малювали на всіх іконах Покрови як того, хто очолював процесію. Молодий монарх на сулимівській іконі жодною рисою не схожий на Петра I (у нього борода, якої російський самодержець не носив). Та й хто із мистців, наділених здоровим глуздом, малював би на українській іконі лютого ворога України, деспота і тирана після того, що він учинив з Україною по Полтавській битві?

Покровські ікони Наддніпрянської та Східної України остаточно утверджують бароко як стиль української ікони й усього малярства. Для них характерні основні формальні риси барокових творів: рух, масивність, напруженість дії і контраст. Крім того, ці ікони віддзеркалюють кілька специфічних рис національного варіанта бароко. Передусім, це багатоперсонажність в іконі і введення до числа зображених постатей, так би мовити, некорпорованих персонажів, тобто зовсім нових осіб, які раніше не змальовувалися ні в іконах даного сюжету, ні в інших.

Наступний етап – зближення святих і несвятих, відображення молитовного стану віруючих з метою зробити ікону взірцем і заохотою до молитви. І ще – введення образів сучасників і створення своєрідного піджанру – іконо-портрета. Усі ці загальноприйняті й специфічно українські риси бароко сприяли тому, що українська ікона поступово набувала картинного характеру – з розвитком дії, конкретизацією простору й часу, створенням цікавого пейзажного або інтер'єрного доквілля з багатьма суто українськими рисами у змалюванні природи, атрибутів побуту, розкриття характерів тощо.

На жаль, ці ознаки картинності в іконах бароко трактували дотепер як секуляризацію ікони, тобто уподібненість до світського малярства як наслідок впливу західних гравюр і картин, навіть як занепад мистецтва ікони взагалі. Насправді ж нові стильові зміни свідчили про живучість ікони та її старовинних богословських основ;



**Покрова Пресвятої Богородиці з Покровської церкви в с. Дорогиничі Волинської обл. Перша половина XVII ст. Дошка, левкас, темпера, олія, позолота. Музей Волинської ікони**

у бароковій іконі, як і в давнішій ренесансній, містицизм і зв'язок з першообразом підпорядковували собі нові елементи в іконі, а не навпаки.

Стиль бароко в іконі утверджувався в XVII ст. по всіх українських землях, а також у Білорусі. Однак провідні тенденції належать Києву, його ікономалярським осередкам. Запустілий, спровінційований упродовж майже трьох століть після монголо-татарської навали, Київ ожив у другій половині XVI ст., а в першій половині XVII ст. повернув собі колишню славу духовної столиці України, – головним чином, завдяки діяльності митрополита Петра Могили, гетьманів Петра Конашевича-Сагайдачного



**Й. Кондзелевич. Ісус Христос Учитель із Троїцької церкви в с. Городище Волинської обл. Кінець XVII ст. Дошка, левкас, олія, риткування. Музей Волинської ікони**

й Богдана Хмельницького, поживавленню культурно-мистецького життя в Києво-Печерській лаврі, Братському монастирі на Подолі та Києво-Могилянському колегіумі. Після закінчення українсько-польської війни 1648–1654 років Київ у царині ікономалювання швидко переходить до стилю бароко. Оскільки інші духовно-культурні осередки по обох берегах Дніпра взоруються знову на Київ, як і в добу княжої державності, то київський варіант стилю бароко поширюється на всю Наддніпрянщину, досягає також Поділля й уніатської Волині, лівобережної Полтавщини, Слобожанщини, Чернігівщини, Сіверщини й сусідньої Білорусі. Своїми шляхами утверджувався стиль бароко в Галичині, на Західній Волині, Закарпатті й Буковині.

Після злочасного “возз’єднання” 1654 року Московське царство починало вже переманювати високоосвічених людей з України до себе; проте в Москві української ікони не те що не любили, а ненавиділи її, називаючи одним словом – фрязь. Це лайливе слово означало “те, що піддане італійським впливам”, тобто “латинській ересі”. Але на приватному рівні багато ікон з України скуповували письменні й освічені московські люди; у тамтешні церкви українських ікон не допускали під приводом, що це були твори “фряжской работы”. А після незаконного підпорядкування Української Православної Церкви (Київської митрополії) Московському патріархатові в

1686 році – із застосуванням підкупу та обману – натиск Москви на українське ікономалювання посилюється аж до стадії заборон, накладання кар за імператора Петра I й далі – за імператриці Катерини II.

Але ці репресії не мали сподіваного успіху, бо традиція бароко в українському сакральному мистецтві вже склалася; стиль бароко полюбили як майстри-професіонали, так і народні маляри. Він утвердився в архітектурі, різьбі, мініатюрі, гравюрі, декоративних формах мистецтва, а також у літературі, театрі, музиці. Спинити його було неможливо навіть деспотичним царям і царицям, бо ж у ньому втілилася з належною повнотою вічна українська ідея – активної віри, єдності духовного життя з просвітництвом і моральним прогресом. “В XVII столітті росіяни трохи відставали



в цьому від українців. Але в наступному українське життя давало вже менше можливостей для вияву індивідуальної активності в суспільно-політичній та культурно-освітній сферах. Відповідно до цього, українські мислителі швидше за російських повертаються до ідей морального прогресу, що й видно з провітницької за своєю суттю філософії Сковороди”<sup>7</sup>.

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. Дуже прихильно ставилися до ствердження українського варіанта бароко Мазепині попередники, гетьмани Богдан Хмельницький, Юрій Хмельницький, Іван Виговський, Петро Дорошенко, Іван Самойлович. А Мазепині наступники – навіть в умовах тяжких репресій після трагедії під Полтавою – зуміли втримати українську культуру на рівні мазепинського бароко. Іван Скоропадський, Павло Полуботок, Данило Апостол і останній гетьман Кирило Розумовський, як могли, надавали державну, адміністративну підтримку культурі, чим сповільнили її русифікацію.

У роки урядування Івана Мазепи та його наступників було споруджено в Києві й інших містах Наддніпрянської України десятки мурованих і дерев'яних храмів у стилі українського бароко<sup>8</sup>. Вони й дотепер захоплюють оригінальністю й красою форми, конструктивною доцільністю, органічним зв'язком із природою. Зокрема, верхи українських храмів з неповторними грушоподібними куполами, барабанами, опасаннями (навісами) стали вагомим внеском вітчизняних архітекторів у світове бароко.

Багатовіковий досвід сполучення різних мистецтв у храмі забезпечив стильову суголосність архітектури, іконостасної різьби й ікономалярства бароко. Була вироблена декоративна система, яка єднала усі види образотворчого й декоративного мистецтва, представлені в храмі. У різьбі іконостасів мотив виноградної лози з гронами ягід відходить на другий план, а панівними мотивами натомість стають стебло і лист аканта, розета, картуш, витка колонка, лавр і пальма. Усі ці мотиви рослин, попри їхню красу, мали ще й символічне наповнення. У бароко майже нічого не було без символічного й алегоричного змісту. Декоративні прикраси, орнаменти мали щось означати. Пишні обрамування становили своєрідні символічні “оповідання”, які доповнювали зміст того, що було змальовано на дошці або полотні.

Замість неглибокої і пливкої різьби на ренесансних іконостасах, у різьбі бароко застосовувалася наскрізна глибока різьба з просвітами, яка – особливо після розмалювання й золочіння – вражала своєю розкішною пишністю. Безперервний ритм кривизн, помножений на вибагливу гру світла й тіні та перемінні полиски золочіння й різнокольорових зображень наповнили церкви цілком новим відчуттям. Перед такими іконостасами людина просто не могла не відчувати радісного і святкового настрою. Мистецтво на повну силу славило Бога, радість струменіла звідусіль, молитва сама просилася на уста. У цьому – велика спонукальна й духовна сила мистецтва бароко. Церква як дім спільної молитви мала своїм виглядом приваблювати людей, утверджувати в них благочестивий дух і підносити настрої. На жаль, противники стилю бароко в церковній архітектурі й мистецтві вигадали тезу про те, що пишне мистецьке оздоблення храмів начебто відволікало віруючих від медитації – заглибленого зосередження на суті дій, виголосів і співів Божественної Літургії. Хоч така думка зрідка побутувала серед ієрархів та кліру Церков східного обряду, проте вона не узгоджується з євангельським ученням, не кажучи вже про положення Старого Заповіту, де все найкраще з людських талантів й умінь закликається поставити на службу Богові. Моживо, західне бароко, зокрема контрреформаційне католицьке, справді дещо “гиснуло” на глядача непомірною величчю та пишнотою форм архітектури й скульптури (це спричинено обставинами протистояння реформаторам-

протестантам<sup>9)</sup>, але українське бароко, виплекане на ґрунті східного обряду, набуло стриманих, лірико-драматичних, а не патетичних форм.

Навіть найпишніше і найвибагливіше різьблені іконостаси стилю українського бароко (собор св. Трійці в Густинському монастирі, церкви Преображення Господнього в Путивлі, св. Миколи в Охтирці, Преображення Господнього в Сорочинцях, церкви – в монастирі Івана Хрестителя біля Лебедина, Вознесіння Господнього в с. Березна поблизу Чернігова, св. Миколи в Бучачі, новозбудовані Мазепинські церкви в Києві) вирізнялися помірністю своїх прикрас. Вони були розраховані на сприйняття з невеликої відстані й відповідали масштабам храмових інтер'єрів. Це й зумовило рівновагу масштабності всієї стіни іконостаса з ретельною, майже ювелірною довершеностю кожного різьбленого елемента.

Стиль бароко вніс суттєві зміни як у мотиви й характер різьби, що стала наскрізною й базувалася на акантах і волютах, так і в композицію іконостасів. Значне розширення кола ікон, які представлялися тепер в іконостасах, збільшення й вивіщення передвітарного простору в церквах викликали зростання іконостасів угору і додавання числа ікон у горизонталях ярусів. Деякі іконостаси, наприклад, у церкві св. апостола Андрія в Києві, досягали дев'яти ярусів. У середньовічних українських іконостасах було від одного до трьох ярусів, у ренесансних – до п'яти. Крім того, ці високі й широкі стіни іконостасів у XVII–XVIII ст. будували не так просто, як раніше, а у вигляді дещо ускладненого компонування ярусів: у вигляді похилих горизонталей, що сходяться над царськими вратами; хвилястої лінії або шахівниці. У Східній і Наддніпрянській Україні різьбляри залишали верхи іконостасів рівними. Майстри ж західних земель увінчували їх складними профільованими композиціями типу аттика. Галицькі барокові іконостаси зберегли частину елементів ренесансного стилю. У колонках між іконами й особливо в стулках царських врат збереглися мотиви виноградної лози з гронами ягід – часом у поєднанні з іншими рослинами, у той час як у Наддніпрянщині акантовий мотив витіснив традиційний виноград. Надовго, до середини XVIII ст., затримався в Царських вратах західних земель образ так званого Єсеєвого дерева з постаттю самого Єсея в нижній частині врат. Від нього росте виноградна лоза посередині врат, якраз на розрізі стулок. Між гілками майстри різьбили погруддя або поясні постаті царів.

Такий мотив – символ євхаристії (причастя), що ґрунтується на Старому Заповіті. Єсей – батько царя Давида, а Давид заснував рід, який через двадцять вісім поколінь дав світові Ісуса Христа (“А всіх поколінь від Авраама аж до Давида – чотирнадцять поколінь, і від Давида аж до вавилонського переселення – чотирнадцять поколінь, і від вавилонського переселення до Христа – поколінь чотирнадцять” (Євангелія від св. Матвія, 1:17). Отже, найпримітніша частина іконостаса в церквах східного християнського обряду – царські врата, що розкривається для причастя віруючих символічними тілом і кров'ю Ісуса Христа, – зображала засновника роду та генеалогічне дерево Єсея, про якого з пошаною мовиться в біблійних Книгах Царів та в Псалтирі<sup>10)</sup>.

Проте в композиції Царських врат храмів Наддніпрянської та Східної України мотив Єсеєвого дерева не набув поширення. Ідею євхаристії, ідею крові й тіла Христових тут утілили на основі Нового Заповіту: гілка дерева росте не з фігури Єсея, а з чаші для причастя; між пагінцями й листками дерева відтворювалися новозаповітні сцени – Благовіщення Діві Марії від архангела Гавриїла, що вона чудодійно зачне й народить Ісуса Христа. Причому Діву Марію й архангела Гавриїла зображали на обох стулках врат й не вирізьблювали як скульптури, а малювали як іконки невеликого формату в спеціальних кіотах або картушах, тобто на округлих поверхнях, обрамлених різьбленим орнаментом. Крім того, на Царських вратах змальовані в таких самих кіотах і картушах чотири євангелісти – Матвій, Марко, Лука та Іван, тобто чотири історичні свідки однієї й тієї ж події: з'явлення Бога на Землю в образі звичайної людини, щоб фізично вмерти, але при цьому викупити пролитою кров'ю й умерлим

та воскреслим тілом усі минулі, сучасні й майбутні гріхи роду людського.

Відмовившись від мотиву Єсеєвого дерева, віруючі люди Наддніпрянської та Східної України не показали цим, що вони нерівноцінно ставляться до Старого й Нового Заповітів, а вибрали мотив, ближчий, зрозуміліший широким верствам українських християн і тісніше пов'язаний із самим сценарієм і відправленням Служби Божої (Божественної Літургії). Окрім того, чаша (і як варіанти – кошик, ваза, горщик з деревом-вазоном) набагато краще компонувалася в різьбі Царських врат саме на осі з'єднання стулок. Отже, естетичний момент теж відіграв певну роль, сприяючи поліпшенню композиції та якості різьби. “Найбільш поширений симетричний орнамент в обох стулках був у Царських вратах зрілого бароко в центральних областях України і на Східній Волині. Там різьба досягає часто дуже високого мистецького рівня. Стебла виростають переважно посередині стулок, зрідка з кутів, та заповнюють усю поверхню щільним і рівним, немов килимовим, орнаментом... У Царських вратах першої половини XVIII ст. симетричний орнамент виростає частіше не безпосередньо з нижньої рамки, а з вазона. Джерела мотиву вазона знаходимо в дереворитах ранніх стародруків... Мотив цей, віддавна відомий у західноєвропейському мистецтві, був дуже популярний у добу Відродження та бароко. Можна навести ще одне, більш безпосереднє джерело появи вазона в різьбі Царських врат. У композиції “Благовіщення” не раз, поряд з Богородицею, стоїть вазон з букетом квітів”<sup>11</sup>. А як відомо, букет квітів у контексті благого, доброго сповіщення означає чистоту, кришталеву моральність.

Наведене міркування щодо розвитку іконостаса як декоративно-різьбярського супроводу української ікони переконує в тому, що Наддніпрянщина була ініціатором важливих новацій, ідей, пошуків відповідних форм у становленні українського варіанта стилю бароко. Те саме можна сказати й про ікони, адже між різьбою іконостасів і малюванням ікон була відповідність, – за умови, звичайно, що іконостас та ікони виконували одночасно. Наддніпрянщина в другій половині XVII й у XVIII ст. мала високопрофесійних майстрів ікономалювання, які вчилися по кілька років удома, а потім за кордоном. Вони користувалися певними привілеями від ієрархії та кліру, їм добре платили, але особливо високим був їхній престиж серед простого люду: їхню працю ставили вище за інші інтелігентні професії, може, хіба що нарівні з каліграфами-писарями. Найголовнішою особливістю творчості українських ікономалярів Наддніпрянщини була свобода. Навіть найталановитіші західноукраїнські ікономалярі, які працювали в ремісничих цехах, не мали такої широкої свободи. Якщо маляр переконував єпископа або священика, що його проект ікони чи й цілого іконостаса є добрим і відповідає духові Євангелій та основним положенням Сьомого Вселенського собору щодо правил і принципів ікономалювання, йому вже ніхто не міг стати на заваді здійснити свій задум.



**Св. Великомучениця Варвара з житійними сценами з Миколаївської церкви в с. Колмів Волинської обл. Кінець XVII ст. Дошка, левкас, темпера, золочення, ритуння. Музей Волинської ікони**

Ось чому іконні малярні й окремі майстри Наддніпрянської України були ініціаторами багатьох ідей, тем, нових сюжетів для ікон, а ще більше – цікавих, вигадливих засобів їх утілення. Давня класична система іконостаса лишилася незмінною. Усталені яруси – пределла, намісний, святковий, апостольський, пророчий, молільний, а також Царські врата, Таємна Вечеря, Спас Нерукотворний і хрест на вершині іконостаса – все зосталося на своїх місцях. Нові сюжети доповнювали традиційні. Наприклад, до дванадцяти святочних ікон у великих іконостасах додавали ще дві: “Жінки Мироносиці” і “Здвиження Чесного Христа”. Дуже популярні ікони на тему Покрови зазвичай не вставляли в іконостаси, а тримали їх за престолом у вітварях або ставили в спеціальних кіотах на тлі іконостаса, перед солеєю (тобто перед підвищеним місцем біля іконостаса)<sup>12</sup>.

Традиційні іконні персонажі та святі дії мистці трактували згідно з головними рисами стилю бароко. При змалюванні ликів святих панує іконографія, зорієнтована на українські обличчя. Тримірний простір сприймається як обов’язкове правило – площинність давно забута. Найважливіші постаті на іконах тлумачаться із психологічним відчуттям. Мистці прагнули виразити в образах святих їхнє співпереживання з віруючими, встановити тісніший контакт між іконою й людиною. Відчужений світ стародавньої ікони, зорієнтованої на візантійські взірці, де все не таке, як у реальному світі, – і простір, і перспектива, і гори та будівлі, – піддається досить радикальним перетворенням, наближається до людини й того світу, у якому вона живе. А найбільше змінюється сам іконний образ: замість безстороннього, споглядального потойбічного образу – бачимо майже на кожній українській бароковій іконі й Ісуса Христа, і Богородицю, і всіх святих у певному емоційному стані, у зацікавленому вгляданні в те, що відбувається у світі, й що діється в глибинах внутрішнього “я” віруючої людини.

Багато хто з дослідників української ікони цієї доби вбачає у фактах психологізації та певного “емоційного зарядження” ікони вплив на неї портрета. Якщо такий вплив був, то він мінімальний, бо психологізація образу в іконі не тотожна психологізації в портретах. Як фаяумські портрети Єгипту мали незначний вплив на формування стилістики ранніх ікон, так і український парсунний портрет XVII–XVIII ст. вплинув на ікону хіба тим, що пришвидшив процес слов’янізації, українізації ликів святих (а він почався задовго до поширення стилю бароко й незалежно від портрета) і вніс в ікону певну персональну ноту.

Очевидні результати цієї персоніфікації виявилися в образі Богородиці. У різних регіонах України образи Богородиці Одигітрії (рідше Єлеуси) з намісного ярусу іконостаса були так яскраво індивідуалізовані, що тільки формальна композиційна схема й традиційна колористична розкладка її одягу становлять те спільне, що єднає ці постаті. Часом Богородиця цілком позбавлена юдейських етнічних рис і нагадує збірний образ молодої української матері з малюнком – до того ж, матері не сумної, як на давніх іконах, а в доброму настрої, навіть усміхненої.

Є багато причин такої різкої зміни у трактуванні Богородиці Одигітрії, Єлеуси, Покрови, Панагії в українському малярстві XVII ст. Стильові уподобання мистців, безперечно, тут відігравали свою роль. Однак основні причини випливають із позамистецької царини – з теології ікони та із суспільних і релігійних настроїв в Україні. Доба полеміки кінця XVI й першої половини XVII ст. сприяла розвитку богословської науки в Україні, у тому числі й віргіністики, тобто науки про роль Діви Марії в житті Ісуса Христа, а потім і в історії Церкви. У XVII ст. в полемічній літературі, богословських трактатах, проповідях, духовній поезії, житійній, паломницькій, історичній прозі (творах Івана Вишенського, Герасима й Мелетія Смотрицьких, Христофора Філалета, Захарія Копистенського, Касіяна Саковича, Петра Могили, Антонія Радивилівського, Інокентія Гізеля, а також авторів-уніатів, насамперед полум’яних проповідників унії митрополита Йосифа Вельямина Рутського й архієпископа Йосафата Кунцевича)<sup>13</sup> апеляції до Богородиці є одним з головних аргументів. Якщо

в Середньовіччі, IX–XI ст., у ще не розділеній на католицизм і православ'я Церкві сформувався в остаточному варіанті догмат про Діву Марію, то в Україні в XVII ст. її популярність, її образ у Богослов'ї, літературі й мистецтві переживає нове відродження. Як народ, що відчайдушно бореться проти поневолення чужинцями, українці обирають Богородицю своєю небесною заступницею й покровителькою. Так було завжди в періоди величезних загроз і небезпек.

Потреба в особливій близькості Богородиці до людей зумовила те, що вона в іконах Покрови сходить із хмар на землю й у храмі вкриває людей омофором; що в іконах намісних ярусів вона схожа на українську матір; що очима й ледь помітною усмішкою вона підбадьорює стривожених за своє майбутнє українців і українок, закликаючи не втрачати надії й покладатися на її Сина – Ісуса Христа. Такою була реальна основа нового трактування образу Богородиці, – глибша й ближча до духу та букви Євангелії, а не “секуляризація”, “змирщення”, “вплив католицького й протестантського Заходу” на Україну та інші нісенітниця марксистського іконознавства. Цікаво, що розвиток нової теології й стилістики образу Діви Марії охопив усі українські землі; був прийнятий ієрархією й кліром як православних, так і греко-католиків, запроваджений майстрами-професіоналами й народними малярами ікон. Не лише з професійної, а й з народної течії іконного малярства XVII–XVIII ст. збереглося досьгодні чимало творів, попри всі нищення українських ренесансних і барокових ікон. Це дає підставу стверджувати, що такий погляд на образ Богородиці мав усенародний, всеукраїнський характер. Навіть у карпатських гірських районах Лемківщини, Бойківщини, Гуцульщини, а також у Закарпатті й Східній Словаччині, де в іконі збереглося більше рис давнього візантинізму, ніж у рівнинних регіонах України, намічаються значні зміни в Богородичних іконах у напрямку індивідуалізації та психологізації образу. Схоже на те, що ці риси, пов'язані зі стилем бароко, здобули загальне визнання в українських ікономалярів, незалежно від того, до яких локальних ікономалярських шкіл чи осередків вони належали.

Наділення Богородиці певним психологічним станом є проблемою так званого “внутрішнього руху”. Проблема зовнішнього, або фізичного, руху є куди простішою, й вона в основних рисах була вирішена ікономалярами в перехідний ренесансно-бароковий період першої половини XVII ст. Помірний прискорений чи інколи й нестримний рух персонажів на іконах (зокрема в багатоперсонажних святкових і страчних іконах) рідко коли супроводжувався відображенням переживань: лики святих, обличчя негативних персонажів залишалися спокійними, безпристрасними. В іконах бароко часто бувало навпаки: зовнішня дія не передавалася зовсім, або вона була мінімальною, але у святому ликові дуже ясно прочитується схвилюваність, якась зверненість до живої віруючої людини, що споглядає ікону, – одним словом, своєрідний “рух емоцій”. Це стосується в першу чергу ікон з одиночними постатями чи з малим числом персонажів. Що ж до багатоперсонажних ікон, то тут рух зовнішній і рух внутрішній набули більшої суголосності.

Богородичні ікони в багатьох відношеннях посідають провідне місце в таких змінах, бо це були улюблені ікони і професіоналів, і малярів народної течії. Нова хвиля культу Богородиці в добу бароко сприяла утвердженню давніх і появі нових чудотворних ікон, – а всі чудотворні ікони є іконами Богородичними. Навіть давно визнані чудотворні ікони здійснюють у цю добу нові чуда, що відповідало духові екзальтації, який сповнював не тільки мистецтво, а й саме життя в епоху бароко.

Так, під час українсько-польської війни 1648–1654 років у місцях вирішальних битв українським козакам допомагала славнозвісна Покрова, що й була оголошена чудотворною в цих місцях. 1648 року через усю Україну переносили з Афонського Іверського монастиря Афоно-Іверську ікону Богородиці, перше чудо якої сягає доби іконоборства у Візантії<sup>14</sup>. А під час перенесення її на нове місце відбулися нові чуда<sup>15</sup>. Наприкінці згаданої війни, 1654 року, була оголошена чудотворною ікона Богородиці Одігітрії з Братського монастиря в Києві, що містився



**Богородиця Одитритя з Троїцької церкви в с. Колмів Волинської обл. Кінець XVII ст. Дошка, левкас, темпера, сріблення, рельєфно-тиснене тло. Музей Волинської ікони**

поряд із Києво-Могилянським колегіумом. 1675 року сталося чудо миттєвого зняття облоги Почаївського монастиря турками завдяки втручання Почаївської ікони Богородиці.

Отже, в епоху нового піднесення культу Богородиці та виняткової уваги мистців до Богородичної тематики XVII–XVIII ст., підтвердили свій чудотворний характер або набули його такі Богородичні ікони в Україні:

- Печерська ікона з Києва, відома з 1085 року й приписувана церковною традицією пензлем знаменитого українського маляра ікон кінця XI й початку XII ст. Алімпія Іконописця;

- Успіння Богородиці з Києва, привезена, як оповідає Києво-Печерський патерик, з Візантії, вручена киянам у Влахернському храмі самою Дівою Марією; при ній звершилося багато визначних чуд у Києві та по всій Україні, її неодноразово копіювали найкращі майстри ікон, причому кожна копія зберігала силу чудотворіння;

- Іллінсько-Чернігівська з Чернігова, пензля ченця Геннадія, відома як чудотворна з 1658 року;

- Любецька з Любеча поблизу Чернігова, znana ще з XI ст., але перенесена на Чернігівщину в XVII ст.;

- Єлецька з Єлецького монастиря біля Чернігова, відома як чудотворна з доби Середньовіччя, а в XVII ст. при ній сталися

нові чуда;

- Куп'ятицька з Куп'ятицького монастиря на Київщині, перший зразок її датується 1180 роком;

- Корсунська з Корсуна – Херсонеса Кримського, відома як чудотворна з 1239 року;

- Путивльська з Путивля на Сумщині, znana як чудотворна з 1238 року;

- Молчанська з Молчансько-Софроніївського монастиря на Сумщині, відома з 1405 року;

- Домницька з Домницького монастиря на Чернігівщині, датується 1696 роком;

- Жировицька, виявлена як чудотворна ікона в лісовій церковці в Жираві (чи Жировичах) на Городненщині в Білорусі в 1407 році; а в XVI ст. на місці її знайдення заснували монастир Богородичного Успіння. Одну з копій Жировицької ікони Богородиці було завезено до української греко-католицької церкви святих Сергія й Вакха в Римі, де після зникнення вона чудесно була виявлена замурованою в стіні (1716). Ікона ця визнана Римо-Католицькою Церквою також чудотворною; вона коронована 1730 року й відома під назвою “Мадонни дель Паскольо”;

- Почаївська – ікона візантійського малювання 1198 року; в Україну подарована в 1597 році грецьким митрополитом Неофітом. Чудо образу сталося 1675 року під час облоги турками Почаївського монастиря. Оригінал ікони зник 1830 року, коли

її хотіли забрати до Москви (отці Василіяни сховали її в невідомому місці). Відомі численні копії цієї ікони, які зберігають чудотворну силу оригіналу;

– Дубенська чудотворна ікона Богородиці, подарована Дубенському на Волині монастиреві князем Костянтином Острозьким у другій половині XVI ст.;

– Красногірсько-Чернігівська ікона – відома з 1603 року;

– Холмська ікона візантійського походження; зберігалася в українському храмі в місті Холмі (тепер Польща), а 1765 року коронована як чудотворна ікона;

– Братська ікона з Братського монастиря в Києві, оголошена як чудотворна 1654 року;

– Горбанівська ікона, походить з Полтавщини, чудотворна з 1768 року;

– Охтирська ікона з церкви в Охтирці на Сумщині, чудотворна з 1739 року;

– Домініканська ікона, привезена з Візантії в дар галицькому князеві Ярославові Осмомислу; з Галича перевезена князем Левом Даниловичем до Львова і на прохання його дружини Констанції передана церкві св. Домініка;

– Зарваницька ікона, відома з XIII ст., зберігалася в церкві с. Зарваниця на Тернопільщині;

– Крехівська ікона, походить із Крехівського монастиря, що поблизу Жовкви на Львівщині, відома як чудотворна з початку XVII ст.; потім вона була перенесена до церкви св. Параскеви П'ятниці до Львова;

– Верхратська ікона з Верхратського монастиря; коли цей монастир зачинили, чудотворну ікону 1810 року перенесли до Крехівського монастиря;

– Гошівська ікона, походить із церкви на Ясній Горі в селі Гошеві біля м. Болехова на Прикарпатті;

– Самбірська ікона з м. Самбора на Львівщині, відома як чудотворна з 1727 року;

– Христинопільська ікона, походить із Христинополя Сокальського району на Львівщині, подарована Христинопільському монастиреві 1763 року старостою Станіславом Косткою-Садовським;

– Тербовлянська ікона, відома як чудотворна з початку XVII ст.; з Тербовля на Тернопільщині 1674 року перенесена до церкви св. Юра у Львові, а коли у XVIII ст. на цьому місці збудували греко-католицький собор св. Юра, Тербовлянську ікону було поміщено в цьому соборі;

– Підгорецька ікона, походить із Підгорецького монастиря біля Бродів на Львівщині; чудотворна з XVIII ст.;

– Ярославська ікона з української церкви м. Ярослава на Холмщині (тепер це Польща); відома як чудотворна з XIV ст.; нинішня її копія, що зберегла чудотворну силу оригіналу, виконана в XVII ст.;

– Маріє-Повчська ікона, походить із церкви с. Марія-Повч на Закарпатті, відома як чудотворна з 1696 року; а 1697 року цю ікону було перенесено до столиці Австро-Угорщини Відня й розміщено в соборі св. Стефана; натомість у с. Марія-Повч залишили точну копію чудотворної ікони, для якої в 1730–1756 роках збудовано нову церкву<sup>16</sup>.

Жадання дива, чогось надзвичайного й надприродного – це також вияв барокової ментальності, переживання людьми якоїсь спільної драми. До справи чудотворіння були задіяні найвідоміші Богородичні ікони майже на всій території України – від східних районів до Закарпаття. Це свідчить про активізацію духовного життя й про підвищення теологічно-мистецького осмислення ікони. Дискусійна атмосфера в церковних колах, що прийшла на зміну середньовічній схоластиці й аскезі (тобто надмірній суворості до себе та інших, відмові від земних радощів) дала ще більше волі мистцям щодо інтерпретації святих ликів у межах дозволеного давніми Вселенськими Соборами. Одночасно із включенням у систему образності ікони все нових і нових деталей із життя, мистці посилювали містичну природу ікони – засобами ускладненої метафорики й особливо символіки. Майстрам ікони було дедалі важче досягати глибини



**Причастя св. Онуфрія зі Стрітенської церкви в с. Михайлівка Волинської обл. 1717. Дошка, левкас, темпера, сріблення, позолота, риткування. Музей Волинської ікони**

почуттів святих, яких вони змальовували з давніх зразків (що тепер їх не вдовольняли), не користуючись натурою. У XVI ст. Богородицю та апостолів почали змальовувати з конкретних людей. У XVII–XVIII ст. це стає неписаним правилом, бо офіційно Церква такого методу не благословляла. Надзвичайна персоналізація зовнішності, характеру, переживань апостолів, пророків, інших святих (іконостаси церков у с. Перемброди на Рівненщині, с. Дворічний Кут, с. Михайлівка на Сумщині – друга половина XVII ст.; у с. Сорочинці на Полтавщині, у с. Березна на Чернігівщині – XVIII ст.) свідчить, що ці іконні образи змальовані з прототипів.

Популярності набув в Україні ще з давніх часів образ св. Миколи – архієпископа-чудотворця з Мір Лікійських. Учасник Першого Вселенського собору 325 року в Нікеї, борець проти ересі Арія, він увійшов в історію Вселенської Церкви (і Православної, і Католицької) як захисник чистої й правдивої віри, згідної з Євангеліями, та ще й мав Божий дар творення чуд: захисту мандрівників, мореплавців, торгівців, хворих,

нужденних, невинно засуджених. Цей “народний” святий наповнює своїм образом безліч українських храмів, названих на його честь, – від самого хрещення Русі-України 988 року й до сьогодні. Задовго до поширення в нашому ікономалюванні стилів ренесансу й бароко святителя Миколу малювали з живих людей, мабуть, із найкращих, найчесніших, найсправедливіших українських єпископів та священників. А вже в ренесансно-барокову епоху рідко на якій українській іконі святитель Микола не схожий на доброго, лагідного українського дідуся-архієрея. Класичним прикладом такого життєвого, суто українського трактування образу Миколи є ікона кінця XVII ст. з церкви с. Михнівка на Волині. Ікономаляр використав для змалювання приміщення, де перебуває Микола, гравюру українського графіка й маляра Івана Щирського “Святитель Іоанн Золотоустий” (1682)<sup>17</sup>. Однак замість Золотоустого він намалював Миколу в тій самій обстановці, але вбраного в інший саκος і митру (одяг і головний убір вищих ієреїв), і головне – з типовою українською зовнішністю: середнього розрису очима, тонкими, злегка хвилястими бровами, прямою лінією носа, гарними повними вустами, невеликою сивою бородою, що обрамляє худорляві щоки й вольове підборіддя. Ця ікона чудово вирішена в колориті. Вона буквально променіє сонячними, теплими барвами червоного: від пурпуру мальовничо підібраних складок драпірування в правому горішньому куті ікони – до рожево-малинових відтінків сакоса й, нарешті, до червінного золота німба й частини тисненого тла лівої сторони ікони. Перед Миколою стоїть стіл, застелений голубою скатертиною з чорнильницею, пером, грамотою, на якій написано уривок з акафіста до святителя, й чотирма книгами, кожна з яких оправлена в пергамент іншого кольору: зелений, жовтогарячий, вишневий і темно-синій.

Яскрава хроматична гама є типовою для ікон стилю бароко. Своєю соковитістю, густою насиченістю й легкою напівпрозорістю, яка досягалася тим, що українські



майстри ікони вже вільно використовували лєсирування, ікони бароко перевершили образи ренесансу з їхнім дещо стриманим колоритом. Ніби повернулася звучність барв ікон Київської Русі-України, доби Пізнього Середньовіччя, але вже на іншій основі, більш зорієнтованій на життя, драматичнішій і динамічнішій.

Ісус Христос – головна постать у християнському мистецтві. Українські майстри ікон суворо дотримувалися усталеного списку христологічних ікон і не намагалися до XVII ст. ні розширювати його, ні вдаватися до якихось радикальних інтерпретацій. Зміни стилів у всіх інших іконах відбувалися інтенсивніше, ніж в іконах Ісуса Христа. У XVI ст. в іконостасах над царськими вратами почали вивішувати, поряд зі Спасом Нерукотворним, Таємну Вечерю. У наступні два століття Таємна Вечеря поступово витіснила ікону Спаса Нерукотворного. Ця заміна була зумовлена взаємними суперечками православних, католиків і протестантів щодо природи євхаристії й трансубстанції, тобто причастя й перетворення святих дарів із хліба й вина в тіло і кров Ісуса Христа. Українське духовництво дотримувалося євангельських правил, що переміна святих дарів відбувається в момент урочистого вимовляння Христових слів: “Прийміть, споживайте, це – тіло Моє” і “Пийте з неї всі, бо це – кров Моя Нового Заповіту” (Євангелія від святого Матвія, 26:26–28); а московити й греки твердили, що таке перетворення відбувалося під час так званої епikleзи, тобто тихої молитви священника або ієрея: “І сотвори хліб цей чесним тілом Христа твого”. Ще більші розходження були з католиками й протестантами. Впевнені у своїй правоті, українські ієрархи вирішили додатково підкреслити євхаристичні моменти Божественної Літургії такими зображеннями, як, наприклад, ікона Таємної Вечері, коли Ісус Христос звернувся до учнів із процитованими вище словами; ікона “Ісус Христос у виноградній давильні”, де Господь, попри неімовірні страждання, несе хрест на Голгофу, роздушуючи своїми ногами грона винограду, ангели ж наповнюють соком чашу для причастя; ікона “Христос Виноградар”, у якій Ісус чавить вино з ягід, що проросли з голгофського хреста; ікона “Христос у чаші”, коли Господь перебуває в чаші для причастя, біля якої росте виноград і стоять апостоли Петро й Павло; іконою “Розп’яття з виноградною лозою”, на якій Господь зображений розп’ятим на виноградній лозі, а з його ран стікає у велику чашу кров; нарешті, у зображенні Ісуса як пелікана на хресті, що розриває собі груди, щоб напоїти своєю кров’ю пташенят<sup>18</sup>.

Церковна традиція ще не знала таких ікон, хоч на християнському Заході подібні сюжети вже розроблялися в образотворчому мистецтві, зокрема у гравюрі, – як фольклорна інтерпретація містичності євхаристії. Українські мистці не нехтували західними джерелами лише тому, що вони католицькі чи протестантські. Численні альбоми західних гравюр

**Успіння Пресвятої Богородиці. З празникового ряду Києво-Печерської лаври. 1729. Дошка, левкас, олія, позолота**



на біблійні й історико-церковні теми були в ікономалярні Києво-Печерської лаври; майстрові люди, підмайстри, учні мали до них вільний доступ і дозвіл змальовувати все на власний розсуд<sup>19</sup>. Та коли йшлося про те, щоб виконати власний твір, та ще й ікону, українські майстри використовували сюжети в цих альбомах тільки як мотив для цілком оригінальних творів. Встановлено, наприклад, що ікона “Ісус Христос у виноградній давильні” з церкви с. Мотижини на Київщині середини XVII ст. композиційно пов’язана з гравюрою тієї ж назви нідерландського гравера Єронима Вірікса (1558–1619). Проте всі образи в ній змальовано в традиціях української ікони, а не голландської ілюстративної графіки, як у Вірікса. Анонімний автор використовує також суто іконний розподіл кольорів, яких йому ніяк не могла дати чорно-біла гравюра. Грона винограду в давильні, – попеременно то рожеві, то зелені, – є основним мотивом загального колористичного вирішення ікони. Різні відтінки цих двох кольорів постійно варіюються в одязі Богородиці, пристоячих, ангелів, у лісистому пейзажі далекого плану. Це – символ переходу земного в небесне, трагедії й триумфу, вмирання й воскресіння.

Багатопланова й ускладнена образність стилю бароко стала улюбленою мовою українських малярів, бо ж і народне мистецтво, серед якого формувався їхній естетичний світогляд, наскрізь пройняте символами й алегоріями: виноград – це дерево життя; пелікан – це образ жертвності батьківства й материнства заради своїх дітей; чаша – це символ дару; ягоди – символ родючості тощо. Цю мову переносних значень уже змалку засвоювали діти, і вона супроводжувала їх, коли вони дорослішали, – протягом усього життя, бо ж була на вишитих рушниках, у різьбі на побутових речах удома, у настінних малюнках. Отже, навіть звичайній, не обізнаній з тонкощами символіки людині не потрібно було мати якогось “тлумачного словника” символів, щоб осягнути глибину змісту подібних ікон. “Коли порівняти традиційні зображення на євхаристичні теми (причащення апостолів), сповнені глибокого містичного настрою, з алегоричним зображенням XVIII ст. на ту саму тему, то зауважимо значно більшу емоційну силу останніх, їх дохідливість, чуттєвість. Сюжети цих композицій переважно прийшли на Україну із Заходу. Тут вони стали набагато простішими, звільнилися від другорядних деталей, подробиць, текстів. Заслуговує на увагу вміння тогочасних мистців втілити в просту й зрозумілу форму складні та абстрактні поняття, надати їм певних емоцій і навіть наблизити до народного сприйняття. У символічній іконографії недостатньо бачити лише суто церковний зміст. Ці мотиви проникли і в фольклор (мотив винограду, лози виноградної), де християнська символіка переплітається з давньою релігією природи. Цим значною мірою пояснюється популярність зображень (як і особливості їхньої художньої форми), позбавлених в емоційному плані тієї містичності, яка властива їхньому змістові. Вони виразні, з чіткою композицією, трактовані в суто декоративному плані і зовсім не збуджують тих емоцій, на які розраховані. Такі популярні символічні композиції були для тогочасного суспільства актуальними і подекуди супроводжувалися віршами”<sup>20</sup>. Внаслідок своєї загадковості, спонукуваної особливостями символічної мови, ці ікони містили в собі більше емоційного заряду, ніж ікони провізантійської образної системи. І в певному сенсі вони були містичнішими, ніж ікони Середньовіччя.

Там містичність ґрунтувалася на незбагненності світу неба, неможливості пізнати розумом і почуттями великої таємниці буття Бога та Його святих. Тут, у бароковій стильовій системі, містичність базувалася на численних паралелях між подіями, поняттями та образами, на своєрідному християнському інтелектуалізмі. Канони ікономалювання частково втратили своє обов’язкове значення; на перше місце вийшла ідея святих Євангелій про жертвність Бога заради порятунку роду людського. І ця ідея поповнювалася новими образами, які найкраще підтверджували її. У цьому плані ми можемо говорити про певне розширення тематики ікон, що було не запереченням давнього візантійського канону образів, а доповненням його. Крім згаданих

символічно-алегоричних ікон євхаристичного змісту, українське ікономалярство збагатилося за доби бароко такими сюжетами, як Невсипуще око, Синайська гора, Марія Єгипетська та деякими іншими, яких не знало в добароковий період. Ці нові ікони цілком уписуються в догмати й канони Церкви східного обряду, є згідними з духом і буквою Святого Письма, з історією Вселенської Церкви. “Неканонічними” здавалися ці образи тоді (здаються і тепер) тільки тим, для кого розвиток Церкви й храмового мистецтва зупинився за часів візантійського іконоборства чи, принаймні, “царя-батюшки” Івана IV Грозного. Популярність цих ікон серед українського народу, їх здатність посилювати віру в Бога й спонукати до молитви є відповіддю всім чужинським і домашнім любителям виносити всьому українському в Церкві вирик “неканонічності”.

Своєрідним каменем спотикання для більшовицького іконознавства було саме українське бароко, зокрема образи святих мучеників і мучениць в українських іконах і настінних малюваннях XVIII ст. у вигляді пишно вбраних принців та принцес, сповнених радощів і тріумфу. Великим “компліментом” українському малярству дослідники вважали трактування святих як нібито цілком світських осіб. “Живопис увесь сповнений безпосередніх проявів життя, насичений ідеями та роздумами, що хвилювали широкі кола сучасників, а його ідейно-художнє рішення наскрізь пронизане світським духом. Тому цей розпис хоч і був присвячений релігійній тематиці, за своїм внутрішнім змістом далеко виходить за рамки церковного богословського задуму”<sup>21</sup>. А ось ще: “Обидві ікони [пророка Даниїла та святої Уляни з іконостаса церкви Преображення Господнього в Сорочинцях на Полтавщині. – Д. С.] безсумнівно, є портретами й передають реальні риси подружжя Апостолів [тодішнього українського гетьмана Данила Апостола та його дружини Уляни. – Д. С.]. Даниїл тримає в лівій руці згорток, на якому зображені ліворуч – епізоди життя пророка Даниїла, праворуч – життя гетьмана, у тому числі прийняття гетьмана імператрицею Єлизаветою. Але справжньою перлиною малярства Сорочинської церкви є ікона із зображенням Уляни Апостол. На іконі молода гарна жінка з м’яким овалом обличчя, обрамленим витонченими локонами”<sup>22</sup>.

Такі “компліменти” можна було знайти не в одній книжці. Мистецтвознавці “атеїстичного призову” наче змагалися, доводячи, яким нецерковним було українське церковне малярство, скількох російських царів зображали українські майстри на своїх іконах, і як ікони ставали “безсумнівно портретами”. Це була фальш, небезпечна тим, що вона правдоподібна, але неправдива по суті. Тенденція до особистої неповторності образу на іконі, так само, як орієнтація на характерні зовнішні риси людей



**Різдво Христове. 1729. Дошка, левкас, олія, позолота. Національний художній музей України. Київ**



**Вїзд Господній у Єрусалим. 1729. Дошка, левкас, олія, позолота. Національний художній музей України. Київ**

свого народу та глибока психологізація, – усе це було притаманне бароковій іконі, однак ідентифікація ікони з портретом конкретної людини – це абсолютно неможливе в іконі! А пророк Даниїл на іконі із Сорочинського іконостаса нічого спільного із зовнішністю гетьмана України Данила Апостола не має, – якщо порівняти з відомим його портретом. Мабуть, те саме можна сказати про “подібність” св. Уляни – до Уляни Апостол.

І все ж проблема залишається: як трактувати образи пишних, життєрадісних, розкішно вбраних пророків, апостолів, святих на іконах XVII й XVIII ст.? Адже вони зазвичай тяжко страждали за вірність Богові – не один заплатив життям за свою віру. Можливо, справді, багатії й можновладці, сутяжники й грішники тодішньої Російської імперії підмінили собою святих? Ні, таке тлумачення неправильне, бо ставить усе з ніг на голову.

В епоху бароко загострилась 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. Учитування в пророчі книги Старого Заповіту, в Об'явлення Іоанна Богослова про рай, у якому праведники “зодягнені в білу одежу, а в їхніх руках було пальмове віття” (Об'явлення святого Іоанна Богослова, 7:9), давало свої несподівані плоди в церковному малярстві. Мистці, очевидно, не без благословіння владик, спробували дати візуальний образ того раю й становища в ньому святих. Рай був постійною темою проповідей у церквах, предметом

досліджень учених богословів, змістом театральних вистав вертепів і так званих “шкільних драм”. Досі тільки ікони на теми Страшного Суду відгукувалися на есхатологічні видіння. Епоха бароко спонукала мистців візуально уявити й репрезентувати в іконі райське життя святих.

Ось як описує рай апостол Павло: “Чого око не бачило й вухо не чуло, і що на серце людині не впало, те Бог приготував був тим, хто любить Його” (Перше послання святого апостола Павла до Коринтян, 2:9).

Отже, найбільша людська уява про ту красу блідне перед дійсністю райського життя, яке Бог приготував праведникам. Зауважимо, що малювання райського побуту святих не було грою фантазії ікономалярів, а мало на меті дати моральні уроки людям, заохотити їх вести чесне життя. Колись візантійські майстри ікон творили свої видіння “того світу”, де все було і подібне, і не подібне до земного, використовували різні деформації, зворотні перспективи тощо. Українська богословська ментальність, наша релігійна естетика зорієнтовувалися на земні критерії прекрасного. Тому майстри ікон використовували найдосконаліші орнаменти, найніжніші кольори, щоб спробувати земними мірками, – але в їхніх найвищих формах, – дати бодай приблизне уявлення про красу майбутнього раю. Отже, метою ікономалярів Сорочинського

(з церкви Преображення), Ніжинського (із собору св. Миколи), Березнянського (з церкви Вознесіння), 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 – і лише ікони, але дуже своєрідного спрямування; то був вищий вияв українського малярства бароко, творчість певного кола майстрів, які здобули професійну освіту, найвірогідніше, в ікономалярській майстерні-школі при Києво-Печерській лаврі.

Стиль бароко в українському малярстві виявився в помірних, стриманих формах, з гармонійністю, яка неначе перейшла зі стилю ренесансу. Але в частині ікон та іконостасів XVIII ст. з соборів і церков Київщини, Переяславщини, Чернігівщини й Полтавщини помітні ознаки пишного бароко з розвинуеною, витонченою декоративністю одягу святих, урочистими жестами, проявами радісних почуттів та інших позитивних і дуже бурхливих переживань, якими майстри наділяли образи святих.

Повною мірою пишне бароко розкрилося в Сорочинському іконостасі. Головна храмова ікона “Преображення Господне” виконана в дусі містичного апофеозу, де люди й природа, золоте сяйво мандорли навколо постаті Христа й біла хмарка невпинно рухаються, навіюючи відчуття містичності всього, що діється. Три апостоли біля підніжжя гори Фавор дуже збентеженні. Падаючи від несподіваного явлення свого вчителя серед сліпучого світла й у товаристві пророків Мойсея та Іллі, посланих з неба, апостоли Петро, Яків та Іван не можуть споглядати цієї сцени; вони заплющують очі, опускають голови дотолу, заплутуються у своїх широких яскраво-червоних і синіх одягах. Подібні екстативні переживання передає майстер в образах апостолів з апостольського ярусу цього іконостаса; мучениці Уляни й пророка Даниїла з намісного ярусу; персонажів святкових ікон “Уведення Діви Марії до храму” та “Воскресіння Христове” (“Зішестя до пекла”).

Майстер сміливо вводить національні елементи в ікону, наприклад, одягає Маріїного батька Якіма в український святковий одяг, а подругу Марії – у криноліни й віночки; старших жінок – в одяг, який носили заможні люди в українських містах у XVIII ст. Усі багатоперсонажні сцени Сорочинського іконостаса трактуються в дусі врочистих процесій, якими було багате українське життя того часу. До речі, подібна врочистість походів характерна й для настінного малярства Троїцької надбрамної церкви в Києво-Печерській лаврі (Богородиця на чолі святих дів-мучениць, Лик святих царів, Лик святих цнотливих, Лик святих пророків, Лик превелебних отців, Перший Вселенський собор, які створювалися в той же час, що й ікони Сорочинського іконостаса, – наприкінці 20-х і в 30-і роки XVIII ст.)

У такому самому стилі був виконаний іконостас для собору Святого Миколи в

**Христос Учитель із Троїцької церкви в с. Городище Волинської обл. 1736. Дошка, левкас, темпера, сріблення, тоноване “під золото”, глибоке риткування. Музей Волинської ікони**



Ніжині на Чернігівщині, про що свідчать збережені ікони горішнього ярусу (нижні яруси, на жаль, були грубо перемальовані). Автором ікон Ніжинського іконостаса, за одним джерелом<sup>23</sup>, був вихованець Києво-Печерської іконо-малярської майстерні Василь Реклинський, який малював згаданий іконостас 1734 року. Оскільки його твори дуже близькі за стилем пишного бароко до сорочинських ікон цього ж часу та дещо пізніших ікон у церквах Березни й Конотопа (всі вони анонімні), то можемо з великою часткою певності говорити про те, що пишне бароко Наддніпрянщини й Лівобережної України сформувалося в стінах Києво-Печерської ікономалярської майстерні, де упродовж першої половини й у середині XVIII ст. працювали такі видатні мистецькі педагоги, як Олександр-Антоній Тарасевич, Стефан Лубенченко, Іван Максимович, Феоктист Павловський, Алімпій Галик, Захар Голубовський та ін.<sup>24</sup> Вони виховали кілька поколінь талановитих малярів і графіків, які визначили високий рівень усього українського барокового мистецтва центральних та лівобережних регіонів України. У навчальних альбомах учнів та помічників цих майстрів збереглися сотні малюнків і рисунків (з так званих кужбушків), які незаперечно свідчать про їхню стильову ідентичність з іконним малярством у храмах Наддніпрянщини й Лівобережжя. Найкращі роботи в альбомах-кужбушках виконали вже згаданий Василь Реклинський, Семен Галик (мабуть, родич Алімпія Галика), Грицько Маляренко, Опанас Іркліївський, Федір Пострига-Острроверхий, Федір Бальцеровський, Данило Красовський, Грицько Тесленко, Яків Рачковський, Іван Тривога, Семен Малий, Грицько Ктиторенко, Федір Уманський, Єрмолай Федоров, Йосип Сербин, Зінько та Іван Поповичі. Гарні орнаментальні композиції підписані в цих альбомах-кужбушках іменами Василя Мартіяновича, Андрія Соховського, Пилипа Федорова<sup>25</sup>.

Очевидно, в майстерні опрацьовували системи малярства та проекти різьби іконостасів, бо в ескізних рисунках є багато натяків на ці проекти, але самі проекти були надіслані до осередків малярства – в чернігівські, полтавські, слобожанські міста, містечка й села; їхня подальша доля невідома.

З іконостасів та ікон пишного бароко збереглося мало пам'яток. Більшість знищено тими, хто ненавидів український стиль ікон – предстоятелями, єпископами, священниками РПЦ у XIX ст., коли вони цілком узяли контроль над Українською Православною Церквою (Київською митрополією). Донищували ті безцінні пам'ятки більшовики й атеїсти вже у XX ст. Тільки поодинокі ікони з цих величезних, пишних іконостасів удалося врятувати працівникам музеїв, ученим, зокрема фундаторові нинішнього зібрання ікон Національного художнього музею академікові Миколі Біляшівському. Але навіть те, що залишилося, масштабністю композиції, колоритом, декоративністю, майстерністю малювання свідчить про особливий світ української барокової ікони, даючи можливість із фрагментів реставрувати у своїй уяві цілість.

Іконостас у Березні на Чернігівщині має багато спільних рис з іконостасом у Великих Сорочинцях. Вознесенська церква в Березні побудована 1761 року, тобто коли лаврська майстерня в Києві ще діяла, а її найобдарованіші учні, переважно вихованці Алімпія Галика 40–50-х років XVIII ст., роз'їхалися по Україні виконувати замовлення на ікономалярські роботи. Отже, нема нічого дивного в тому, що хоч Сорочинський і Березнянський іконостаси і віддаляють один від одного майже три десятиліття, однак стиль у них той самий, хіба що різниться в нюансах, у манері письма. Березнянські ікони – Христос і Богородиця з намісного ярусу, архангели Михаїл і Гавриїл на дяконських дверях, чин Моління – виконані олійними фарбами з частим застосуванням лесування. У колориті домінують класичні іконні барви – золота, червона й синя, а втім, маляр досягає найбільшої вишуканості в сполученні золота з червінню. На такому поєднанні побудоване царське вбрання Ісуса як ієрея в чині Моління. Прекрасний золотавий сакос на Христові береться на згинах червоними, малиновими, рожевими чи пурпуровими складками, що створює ілюзію сяяння постаті.

Особливість березнянських ікон полягає в їхній орнаменталізації, у якій дуже помітна тенденція до народного розпису. Орнаменти, які прикрашають одяг Христа, Богородиці, архангелів, – виключно рослинні. Стебла, дрібні листочки, великі квіти намальовані в розрідженому ритмі, з чималими просвітами. Візерунки, нанесені тонким шаром фарби, здаються напівпрозорими. Проте вони досить сильно контрастують із тлом, щоб добре споглядатися навіть з далекої відстані. Орнаменти ж на сорочинських іконах не мали прямих аналогій із народними розписами, бо рослинні мотиви стилізовані на кшталт виткого аканта з вибагливими лініями й не властивими українському народному малярству формами.

З другої половини XVIII ст. в пишне бароко церковного малярства Наддніпрянської та Лівобережної України вплітаються елементи нових стилів, які набирали силу насамперед класицизму. Можна погодитися з думкою, що “Березнянський іконостас є лебединою піснею того стилю в українському малярстві, який склався в другій половині XVII ст. з його щедрою декоративністю, з ясним і чистим світловідчуттям”<sup>26</sup>. Бароко втрачало свою чистоту за таким самим сценарієм, як візантинізм на зламі XV–XVI ст. та ренесанс на межі XVI–XVII й у першій половині XVII ст., – тобто шляхом поступового переходу до наступного мистецького стилю, розчинення в ньому і зрощення з ним. Тому світові мистецькі стилі в українському мистецтві дістали не тільки самотню інтерпретацію, а й оригінальний механізм переходів, змін. Від кожного попереднього стилю щось зберігалося в наступному. Це забезпечувало тривалість традиції, що йшла від великого мистецтва середньовічної України – Київської Русі, але одночасно виключало стильовий застій, консервативне повторення навіязаних візантійських еталонів форми в іконі.

Однією з найраніших пам’яток ікономалярства, у якій, поряд із рисами бароко, виявилися риси рококо, був іконостас церкви Святого Андрія Первозванного (чи, за традиційною церковнослов’янською назвою, Первозваного) в Києві. Національна історико-церковна традиція стверджує на основі літопису “Повість минулих літ”, що перший апостол Ісуса Христа Андрій був предтечею заснування Української Церкви<sup>27</sup>. Кияни віками вважали високу кручу, що підноситься над київським Подолом, саме тим місцем, де вперше проповідував правду про Христа апостол Андрій. У 1747–1753 роках на цьому місці було збудовано церкву Святого Андрія з рисами стилю українського й італійського бароко. Проект церкви опрацював Бартоломео Растреллі, будівництво здійснювалося під наглядом Івана Мічурина. Це одна з найкращих барокових церков Києва й усієї України.

На початку 50-х років XVIII ст. для Андріївської церкви київські майстри виготовили іконостас у стилі рококо, про що свідчить мотив морської раковини (мушлі) в різьбі, але ще не позбавлений барокових форм – із характерними волютами, картушами й рослинними візерунками. У той час це був один з найвищих іконостасів у церквах східного обряду (православних та уніатських) – на всі дев’ять ярусів – від долішньої пределли до хреста на верхівці. Образи для цього величного іконостаса виконували відомі мистці Олексій Антропов, батько й син Григорій та Дмитро Левицькі (1752–1756).

У виконанні іконостаса ще сильні барокові риси: рух бурхливий і драматичний, постаті громіздкі, стан персонажів напружений. Однак в іконах уже не відчувається врочистості й величч образів пишного бароко. Декоративне відчуття створюється не орнаментами, не контрастним поєднанням яскравих барв, а надмірно пишними, крученими, заломленими формами, численними дрібненькими складками одягу; складною грою світла й тіні. Все це характерно для рокайлю, як називали тоді стиль рококо. Природне і спокійне сяйво, яке завжди виходило в іконі нібито із самої постаті святого, в Андріївському іконостасі замінено зовнішнім штучним світлом, холодними металевими чи порцеляновими рефlekсами. На іконах немає золоченого тла, яке постійно наповнювало святі образи духом містичності, поживляло багатокольорну



**Св. Микола Чудотворець з Троїцької церкви в с. Городище Волинської обл. 1736. Дошка, левкас, темпера, сріблення, тоноване “під золото”, глибоке ритуння. Музей Волинської ікони**

палітру ікон. В іконостасі церкви Святого Андрія багато червоного кольору, проте його тон помітно пригас, наближаючись до цегляного – улюбленої барви в малярстві стилю класицизму. Неяскраві й інші кольори ікон – синій, зелений, жовтий, сірий.

За престолом у вітварі Андріївської церкви (над престолом, обкладеним позолоченими пластинками, міститься кіот на витких колонах) розташована ікона великих розмірів на тему Таємної Вечері пензля Олексія Антропова. То храмова ікона, оскільки Господь востаннє на землі вечеряв з апостолами, в тому числі з Андрієм. Ікона виконана в дусі класицизму. Це вказує на те, що О. Антропов уособлював у малярстві Андріївської церкви класицистичні тенденції, тоді як Григорій та Дмитро Левицькі були представниками української барокової школи й, безперечно, знали також вибагливо-грайливі форми рокайлю.

Цей бароково-рокайлевий синтез в українському церковному мистецтві розвивався паралельно з пишним бароко. Обидві тенденції – суто барокова і з впливами рококо й класицизму – сформувалися в Києво-Печерській майстерні (бо в лаврських навчальних альбомах другої половини XVIII ст. є чимало рокайлевих проєктів різьби, металевих окладів для ікон і напрестольних Євангелій, гаптів тощо) й

однаково поширювалися на терени Наддніпрянщини та Лівобережжя.

У ключі бароково-рокайлевого стильового синтезу виконано різьблені іконостаси в соборі Козельця, церкві с. Лемеші (батьківщини останнього гетьмана України Кирила Розума-Розумовського та його брата, чоловіка цариці Єлизавети, Олексія Розумовського), церквах Миргорода й Ромнів, у Спасо-Преображенському соборі в Чернігові. Ікони для цих іконостасів малювали визначні майстри пензля Григорій Стеценко (Козелець), Володимир Боровик-Боровиковський (Миргород), Тимофій Мизько (Чернігів) та ін. Звичайно, в іконах цього кола майстрів загальний стильовий напрям поєднується з індивідуальними прийомами. Манера малярства стає одним із важливих факторів творення образу не тільки в цивільному, світському мистецтві, а й у церковному, зокрема в іконі. Творчість цілком розкута; до канонів швидше виявляють теоретичну повагу, ніж керуються ними в конкретних справах. І в той же час найголовніші засади ікономалювання, теологія ікони, її п'ять основних функцій (зв'язок з образами Святого Письма, з історією Вселенської Церкви, з молитвою, з відправою Божественної Літургії та зв'язок з мистецтвом храму) зберігаються в силі, ретельно враховуються під час влаштування іконостасів.

Так, портретист Володимир Боровик з Полтавщини, якого заманили до Росії, де йому “облагородили” прізвище на “Боровиковський”, – в іконах для Миргородської церкви на своїй батьківщині застосував риси різних стилів, переломивши їх через власне бачення образу й сплавивши воедино у своїй неповторній манері. Його образ Богородиці з Дітям серед ангелів-херувимів (1784) має багато спільного з об-



разами в католицьких костьолах і навіть нагадує свято коронування Матері Божої чи адорацію (поклоніння, обожнювання) її імені. Майстер справді глибоко знав західне мистецтво, і в його трактуванні Богородиці є чимало рис Мадонни. Але у своїй основі це ікона типу Одигітрії, що стоїть, а не сидить. Розкішне вбрання з витончено-ювелірним змалюванням прикрас і драперій одягу наближають стиль В. Боровика до сорочинсько-березнянських ікон. Проте яскрава авторська манера письма з пливкими формами, ніжними переходами відтінків одного кольору, зображенням повітря, хмарин, спалахами світла в різних місцях ікони – все це виходить за межі якогось певного стилю. Не втрачаючи зв'язку з бароко, миргородські ікони пензля В. Боровика водночас близькі до стилю класицизму. І це вельми характерно для українського мистецтва XVIII ст., у якому стильова ситуація виявляється неоднозначною, більш розмитою, ніж у будь-який із попередніх етапів.

Українським мистцям, пов'язаним із Церквою, було особливо важко розлучитися зі стилем бароко, який приніс їм чи не найбільшу свободу вибору форми, кольору, композиції, дав можливість максимально врахувати в професійному малярстві все найкраще з народного мистецтва. Попри нові стильові нашарування XVIII ст., що викликали захоплення у визначних майстрів, у народних ікономалярів ("богомазів", які малювали переважно хатні ікони для селян) і учнів лаврської та інших майстерень, – краса барокових ікон вабить до себе мистців аж до кінця XVIII ст.

Ікони святих мучениць із церкви в Конотопі свідчать про вершинні здобутки українського мистецтва бароко не лише в містах, а й у містечках і селах. Ікони належать до сорочинсько-березнянського кола пам'яток сакрального малярства, але позначені ще однією яскраво окресленою рисою – бароковим пієтизмом. Пієтизм – особливе поняття, притаманне лише цьому стилю, хоч і споріднене з поняттям поетичності, ліричності трактування образу в різних стильових напрямках. Відмінність пієтизму від поетичності полягає в тому, що перше з цих понять має виключно релігійний зміст і означає найвищий вияв християнського благочестя, єдність внутрішньої чистоти і зовнішньої досконалості. Реформація Мартіна Лютера в XVI ст. ввела поняття пієтизму як ідеалу християнської моралі. Незабаром у Західній Європі цей термін почали застосовувати до творів релігійної тематики, які утверджували святість поведінки, благочестиве життя.

Великі образи чотирьох мучениць із намісного ярусу іконостаса церкви в Конотопі (є припущення, що до Конотопа ці ікони було перевезено з Глухова – адміністративного центру гетьманської України у XVIII ст., з церков Святої Варвари й Святої Анастасії<sup>28</sup>) є характерним прикладом барокового пієтизму. Йдеться про парні зображення Анастасії й Уляни – з одного крила намісного ярусу, Варвари й Катерини – з другого. Дівчата й жінки, які носять їхні імена, шанують своїх небес-



Старозавітна Трійця. 1730–1750-і роки. Дошка, левкас, темпера, різьблення, сріблення. Національний художній музей України. Київ



**Св. Микола Чудотворець з Миколаївської церкви в с. Холопичі Волинської обл. Перша половина XVIII ст. Дошка, левкас, темпера, позолота, риткування. Музей Волинської ікони**

них покровительок. Можна стверджувати, що замовниками цих ікон на Сіверщині і Чернігівщині могли бути близькі родичі дружин двох гетьманів України – Насті Скоропадської та Уляни Апостол.

Та хто б не був їхнім замовником (чи донатором), твори не можна назвати “світськими іконами”<sup>29</sup>. Адже та краса й вишуканість, яку пов’язують зі світськими джерелами, походить з глибоких богословських джерел. Біблія в багатьох своїх книгах свідчить, що мученики й страждальці мають на небі вінці слави; а всі чотири мучениці на конотопських іконах мають такі вінці. “Блаженна людина, що витерпить пробу, бо, будши випробувана, дістане вінця життя, якого Господь обіцяв тим, хто любить Його” (Соборне послання св. апостола Якова, 1:12). “А коли архипастир з’явиться, то одержите ви нев’янучого вінка слави” (Перше Соборне послання св. апостола Петра, 5:4). “Наостанку мені призначається вінок праведности, якого мені того дня дасть Господь, Суддя праведний; і не тільки мені, але й усім, хто прихід Його полюбить” (Друге послання св. апостола Павла до Тимофія, 4:8). А втім, особливо часто мовиться про вінці слави в пророчій книзі Нового Заповіту – в Об’явленні св. Іоанна Богослова, де вісім разів згадується вінець Божої обраності.

І замовники, й ікономалярі знали теологію ікони. І якщо вони одягли святих не в мученицьке окривавлене лахміття, а в істинно царські шати, які тільки могла намалювати їхня уява, – то це не для того, щоб показати через ікони розкішне світське життя пань гетьманш чи інших реальних прототипів (це вони могли б зробити в будь-якій світській картині), а щоб виразити есхатологічне бачення раю. У руках розкішних світських дам – хрести їхньої муки, мечі власної смерті, чаша їхніх терпінь. Але поряд із хрестами мучениці тримають гілки пальми, тобто усталений у мистецтві символ слави. Образи Анастасії, Уляни, Варвари й Катерини нагадують також розумних дів, які пильнували світло серед ночі, щоб зустрічати молодого (про них розповідається у притчі про мудрих і нерозумних дів (Євангелія від святого Матвія, 25:1–13)). З другого боку, в іконах міг бути натяк на мученицьку долю України після Полтавської битви, коли цар Петро та його сатрап Меншиков 2 листопада 1708 року вирізали – від старого до малого – місто Батурин і довколишні села в помсту за “зраду” великого гетьмана-патріота Івана Мазепи. У цьому контексті прекрасні діви алегорично уособлювали Україну, атрибути ж їхнього мучеництва – її нещасну долю.

Ікони вирізняються високою майстерністю виконання. Зокрема, прикраси на одязі мучениць змальовано на рівні найкращих зразків декоративного мистецтва. Орнаменти не лише вишукані в мотивах, але й демонструють переходи кольорів і самі матеріали – гаптування, вишивку бісером, коштовне каміння, хутряні оторочки. Відчувається знання майстром властивостей цих матеріалів, досвід змальовування їх з натури. В орнаментатії тла ікон густо переплетеними листками аканта помітна ручна робота, без застосування трафаретів для витискування орнаменту на левкаській поверхні ікони.

Риси українського бароко виявилися в XVII–XVIII ст. і в інших жанрах малярства, зокрема в портреті. Але ікона уособлює взірць стилю, бо вже за самою своєю теологічною природою вона не могла прийняти невластивих запозичень, надмірностей, впливів секуляризації. Ікона демонструє помірність у застосуванні основних рис стилю (руху, масивності, напруги, контрасту, декоративності) – і саме в помірності полягають усі національні своєрідності цього світового стилю.

Ікони західних земель України (від Волині на півночі до Закарпаття й Буковини на півдні) невіддільні у своєму розвитку в аналізований період (друга половина XVII–XVIII ст.) від розвою ікономалювання в центральних наддніпрянських і східних землях України. Стильові зміни від ренесансу до бароко в західних землях відбувалися з такою ж послідовністю, поступовістю, як і на сході України. Згадуючи подібні переміни в минулому, можемо констатувати надзвичайно цікаву “унітарність” тривалого процесу стилетворення в різних землях України – незважаючи на різні умови в розділених між чужими державами землях України. Адже і перехід од візантинізму до ренесансу й від ренесансу до бароко скрізь проходив фактично в один час, з однаковими результатами, хоч і з низкою місцевих особливостей, наприклад, щодо сили й інтенсивності впливу на процес стилетворення мистецтва Заходу – з одного боку, і народного мистецтва даної місцевості – з іншого.

Особливістю ж барокового стилю в іконах західних земель України було те, що галицькі, закарпатські, волинські, підляські, буковинські майстри більше дотримувалися місцевих традицій, ніж їхні східноукраїнські колеги. У гірських районах (у лемків, бойків, русинів і гуцулів) у XVIII ст. можна побачити ікони, зорієнтовані на візантинізм – у стильовому сенсі цього слова, – у той час, як у Галичині (низинні й підгірські райони), на Волині й на Сході України про нього вже давно забули. З другого боку, Галичина й Волинь зберегли в іконах бароко окремі ренесансні ознаки. Там не знайдемо явищ, аналогічних тим, що виявилися в іконах Чернігівщини й Полтавщини у вигляді пишних барокових ікон сорочинсько-березнянського характеру. Українці Буковини плекали майже виключно народний напрям іконного малярства, тому стиль бароко тут виявився в посиленні декоративних моментів в ікономалярстві – з використанням квітів, стебел і листків великого розміру, збільшенні значення витких ліній, штрихів, крапок, спрощеному трактуванні складок одягу персонажів. Українські народні ікони Буковини мали також ту особливість, що лики святих малювали білими, без підрум’янень і тонувань. Своєю яскравою декоративністю в душі місцевого народного мистецтва буковинські ікони барокової доби впливали на ікономалярство Молдови та Волощини.

Навпаки, мистецтво ікони в Галичині, на Волині, Підляшші прагнуло в цей період до розосередження шкіл малярства, до більшого професіоналізму й росту майстерності іконного малярства. Львів і Перемишль і надалі лишаються важливими центрами ікономалярства, але вже не домінують над усім краєм, як раніше, – бо виникають нові осередки, створені не на суворій, дисциплінарно-організаційній цеховій основі. Нетерпиме ставлення до українських малярів таких релігійних достойників, як латинський архієпископ Львова Деметріуш Соліковський, дечому навчило українців східного обряду – і православних, і уніатів; а передусім, спонукало самих малярів шукати власні корпоративні об’єднання при монастирях, єпархіях та парафіях, – дарма що всякого майстра сакрального мистецтва, якщо він був українець, поляки не барились обізвати “партачем”, щоб не допустити його до виконання престижних і добре винагороджуваних замовлень.

Крім Львова, у Галичині виникають і розвиваються ще два потужні осередки ікономалярства – у містечку Судова Вишня й м. Жовква, де до дуже високого рівня піднявся професіоналізм виконання образів; а також чимало осередків народного малярства, зокрема в Дрогобичі та його околицях, – маляри цих осередків, маючи репу-



**Преподобні Антоній і Феодосій Печерські із церкви Різдва Богородиці в с. Хворостів Волинської обл. Перша половина XVIII ст. Дошка, левкас, темпера, сріблення, ритуння. Музей Волинської ікони**

тацію “партачів”, усе ж стали популярними в народі. На Волині було багато монастирів, де працювало по кілька ікономалярів; тому виразних шкіл, подібних до Вишенської й Жовківської в Галичині, на Волині не було; але кожний осередок тією чи іншою мірою проймався новими тенденціями в ікономалярстві, маючи свої традиції й власні творчі зв’язки з іншими землями України й поза нею.

Іконне малярство західних земель України барокової доби втрачає одну з усталених середньовічних рис – анонімність; і цим воно подібне до іконного малярства надніпрянських та східних земель України, де особу майстра можна впізнати якщо не за підписом на іконі (це все ще рідкість), то за манерою виконання, яка стає в кожного виразно індивідуальною, або, принаймні, за належністю до того чи іншого осередку, до певної школи. Імена малярів ікон зафіксовані також у різних церковних і світських документах.

Час виникнення осередку ікономалярства в містечку Судова Вишня губиться в глибині віків. До XVII ст. літописці про цей осередок не згадували тому, що малярство тут було народного штибу, 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. А з другої по-

ловини XVII ст. Судова Вишня стає відомою своїми іконами, що їх малювали для сільських парафій довколишніх сіл Ілля Бродлакович, Яцько, Іван Маляр та 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.

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 (ікони “Покрова”, “Архангел Михаїл”). Проте ці візантійські риси сприймаються як умовність, як данина традиції. І. Бродлакович мислить категоріями барокового майстра, що уміє надати візантійській геометризovanій “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.

Пізніші твори, підписані І. Бродлаковичем (60-ті роки XVII ст.), такі як “Святий Микола”, “Христос Вседержитель”, “Собор архангела Михаїла”, набагато спокійніші щодо руху, хоча й намальовані з тонким декоративним відчуттям. Це наводить на



Богородиця Ніжності. Перша половина XVIII ст. Київщина. Дошка, левкас, темпера, олія, сріблення, то-  
нування "під золото". Національний художній музей України. Київ

думку, що ті пізніші ікони, можливо, виконував син мистця, що мав те саме ім'я – Ілля Бродлакович.

Творчість Яцька з Вишні пов'язана з традиціями народного ікономалярства, що виявилося в його розвиненому чутті декоративності, простоті засобів. Проте Яцько підходив до змалювання ликів святих як професіонал. Можливо, він був портретистом – з арсеналів портретного жанру використовував в іконі різні засоби індивідуалізації, психологізації святих. Як видно з іконостаса церкви с. Дністрик (1653) неподалік від галицько-закарпатського пограниччя, Яцько зображав святих із глибокими почуттями, що характерно для бароко.



**Свв. Великомучениці Анастасія та Уляна. 1740-і роки. Дошка, левкас, ритування, темпера, олія, сріблення, позолота. Національний художній музей України. Київ**

З авторського ж підпису ми дізнаємося, що Яцько створив усі ікони для п'ятиярусного іконостаса цієї церкви. Найвиразніше виявилися риси бароко в іконах намісного й апостольського ярусів. Загалом майстер орієнтувався тут на композицію іконостаса львівської церкви Параскеви П'ятниці, який став зразком для багатьох малярів того часу. Проте Яцько змальовує апостолів ще драматичніше, ніж це ми бачимо в іконах львівського П'ятницького іконостаса. Якщо молитовна медитація й відчуженість од світу була характерна для ликів часів візантинізму, а глибока внутрішня зосередженість і задума – для ікон ренесансного стилю, то бароко зумовлює нову модель: драматичне співпереживання, вираз муки, вболівання святого.

У випадку трактування апостолів Яцьком з Вишні в Дністрицькому іконостасі бачимо певну розбіжність між відносним спокоєм і статичністю апостолів – і суворістю, драматизмом, що їх навіюють лики цих святих. Яцько ще не володів єдиним методом, який би давав йому можливість домагатися суголосності руху внутрішнього (психологічного) та зовнішнього, вираженого через динамізм постаті. Ця розбіжність менше помітна в іконах намісного ярусу Дністрицького іконостаса, де традиційні для цього ярусу образи Христа, Богородиці, Івана Хрестителя, св. Миколи представлено зі спокійними та величними жестами й із такими ж спокійними – більше лагідними, ніж суворими – ликами святих.

Подальша творчість майстра Яцька з Вишні пов'язана з виконанням замовлень церков українського Закарпаття: відомі (підписані ним) ікони “Страшний Суд” і “Розп'яття”, а також ікона-портрет пам'яті Феді Стефаникової – дівчинки, яка померла в чотирирічному віці (1668).

Іван Маляр з Вишні близький до Яцька з Вишні не лише характерними рисами однієї школи, а й манерою виконання образів. Збереглася підписана ним ікона 1678 року “Розп'яття” з місцевості Суха на закарпатській Верховині, подібна композицією, драматичною сценою, а також колоритом до ікони Яцька з тією самою назвою. Решта образів іконостаса з церкви в Сухій належить пензлеві майстра Стефана з Вишні. Стефан – наймолодший з відомих представників вишенського ікономаляр-

ського осередку. Його творчість припадає на кінець XVII – початок XVIII ст., підтверджуючи, що найхарактерніші засоби стилю бароко були в цей час прийняті в найвіддаленіших куточках України та своєрідно інтерпретовані й майстрами, і представниками фольклорної течії ікономалярства, і тими, хто працював у професійній і в народній іконі. До цих останніх належали малярі осередку з містечка Судова Вишня.

Одну з найкращих сторінок до історії української ікони доби бароко вписали майстри осередку в м. Жовкві (Галичина). Жовква перейняла естафету Львова, у якому цехова система праці, відігравши надзвичайну роль у дотриманні високого професій-

ного рівня сакрального малярства, вичерпала себе й під кінець XVII ст. втратила своє провідне значення. Після Севастьяна Корунки та Миколи Петраховича, які в 1660-х роках були старшинами львівського цеху малярів, Львів починає втрачати роль головного центру ікономалярства в західних землях України. Водночас підноситься Жовква – значно менше за Львів містечко. Саме збіг обставин зумовив зародження в Жовкві цікавих ініціатив у царині малярства, які стають набуток багатьох майстрів із інших осередків. Одним із можливих приводів виділення Жовкви як мистецького центру стало те, що місто належало польському королеві Яну III Собеському – покровителеві мистецтв, який любив замовляти і збирати твори в стилі бароко. На роки його правління (1674–1696) припадає один із етапів найвищого розвитку польського сакрального мистецтва<sup>30</sup>. Собеський добре ставився до українців, шанував східний церковний обряд, українську культуру, зокрема ікону. Король досить часто бував у своїй жовківській розкішно оздобленій резиденції й особисто або через свого придворного маляра Юрія Елевтера Шимоновича-Семигоновського сприяв роботі місцевої школи малярів. З цією школою пов'язана творчість таких мистців, як Дем'ян Роевич, Іван Поляхович, Тома Веселович, Василь Петранович, Михайло Рудкевич, Михайло Скрицький та ін. Найвидатнішими майстрами в царині ікономалювання були Іван Руткович та Йов Кондзелевич. Їхні ікони й іконостаси – це найвище досягнення українського барокового сакрального малярства на західноукраїнських землях. За рівнем майстерності І. Руткович і Й. Кондзелевич гідні такого самого чільного місця серед майстрів української ікони барокової доби Наддніпрянської та Східної України, як вихованці Києво-Печерської ікономалярської майстерні Стефан Лубенченко, Феоктист Павловський, Алімпій Галик, Василь Реклинський, а також анонімні автори козацьких Покров та ікон сорочинсько-березнянського пишного бароко. Біографії та творчий доробок І. Рутковича та Й. Кондзелевича досліджено детально, на монографічному рівні<sup>31</sup>.

В оцінках творчості І. Рутковича, попри фахові спостереження його новаторства в мистецтві ікони, часто допускали неадекватні оцінки, зумовлені нав'язливою ідеєю кла-



Свв. Великомучениці Варвара і Катерина. 1740-і роки. Дошка, левкас, темпера, олія, сріблення, позолота. Національний художній музей України. Київ



Чудотворна ікона “Богородиця Почаївська”. 1750.  
Дошка, левкас, темпера, ритування, позолота

совості, 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”<sup>32</sup>. Майстри української ікони, глибоко відчуючи 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 десакаралізацію (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 XX ст. модою. Насправді ж, ікона бароко містила в собі не менший духовний зміст, ніж ікона провізантійська або ренесансна – і творчість І. Рутковича та Й. Кондзелевича це підтверджує. Ікони обох майстрів ґрунтуються на двох принципах: красі духовній і красі естетично-чуттєвій. Чомусь вважається, що естетично-чуттєва краса для східного християнства неприйнятна, ба навіть гріховна. Ця неєвангельська теза походила від візантійської аскетичної ортодоксії, а в слов’ян її підхопили й войовничо утверджували схильні до фанатизму єретичні елементи – богомили, ісихасти, жидовствующі, хлисти, старообрядці”<sup>33</sup>. Помилковість критиків чуттєвої краси в християнському мистецтві була доведена в самому візантійському ікономалюванні останнього періоду існування Візантійської імперії створенням ікон передренесансного палеологівського стилю<sup>34</sup>. Сама ж Біблія дає докази невіддільності краси духовної і фізичної. Ісус Христос не закликав цуратися прекрасного в природі, бо чуття прекрасного було закладено в естві людини разом з усіма здібностями й талантами її.

Фундаментальні принципи християнства, а не людські вигадки сповідувала більшість українських ікономалярів. І. Руткович естетизував ікони, які малював, не тому, що був заворожений західними впливами, а з огляду на те, що бачив світ небесного як ідеальну досконалість. Життєписи наших ікономалярів покрила глибока тінь історії, однак загальну ситуацію християнської культури в Україні наприкінці XVII ст. можна охарактеризувати як зростання релігійно-культурної просвіти. Майстри ікон були письменні, читали Святе Письмо, філософські та богословські трактати. До нововведень вони ставилися свідомо – як до втілення певних ідей у межах християн-



ської релігії, її східної обрядовості. Треба мати на увазі й те, що Галичина, після майже столітнього неприйняття уніатства, готувалася до визнання єдності з Римом, а це означало тісніші зв'язки із Заходом. Іконостаси І. Рутковича для церков у селах Волиця Деревлянська, Воля Висоцька (80-ті роки XVII ст.) й особливо його шедевр – іконостас для церкви Різдва Христового в Жовкві (1697–1699) – це декларація про ідентичність храмового мистецтва православної й уніатської Галичини. Через рік після завершення роботи І. Рутковича над Жовківським іконостасом (1700) львівська єпархія пристала до унії. Перший у Львові єпископ-уніат Йосиф Шумлянський активно використовував аргумент тотожності православного церковного мистецтва України з греко-католицьким – на користь останнього<sup>35</sup>.

З другого боку, в іконах І. Рутковича знайшла яскравий вияв євангельська теологія ікони, якої дотримувалися й східноукраїнські майстри: життя християнина в цьому світі є підготовкою до вічності, отже, земне буття, докільля людини може стати середовищем дії Святого Духа, заслуговує на відображення в іконі у правдивому, не спотвореному вигляді. Це не той “реалізм”, який би свідчив про “приземлення” ікони, а швидше той реалізм, що підтверджує присутність Божественної волі на землі. Ікона реальна в тому сенсі, що реальним є Бог, його святі, усі події, які мали місце в біблійні та євангельські часи та в історії Церкви.

Богословська програма, якою керувалися ікономалярі цієї доби, надихала їх на пошуки нового як у тематиці, так і в формально-стильових засобах. І. Руткович в іконостасі для церкви Вознесіння Господнього с. Волиця Деревлянська (1680–1682) розвиває новий звичай, запроваджений в Україні у XVII ст., – малює на одних дияконських дверях (північних) архістратига Михаїла як утілення дияконського чину, а на других (південних) – священика й “царя салімського” Мелхиседека, – як утілення священицького чину, а не Гавриїла, як було раніше. Така композиція дверей була й у Рогатинському іконостасі. І. Руткович чутливий до нового. Він ініціативний мистець, перейнятий бажанням оновити й збагатити традиційну тематику іконостаса. І цей пошук помітно скрізь. Так, у семиярусному іконостасі Волиці Деревлянської він komponує цокольний ярус – пределлу – не одними старозаповітними сценами чотирьох “жертв”, як того вимагав звичай, а подає лиш одну традиційну сцену – жертву Авраама. Решта сцен – не традиційні для цокольного ярусу: одна старозаповітна з образом Йосипа, який уникає любовних домагань фараонової дружини; дві новозаповітні – Христос і блудниця, Христос і Марія Магдалина.

В іконостасах нічого не буває плодом фантазії мистця, тому ці нетрадиційні для пределли сцени мали морально-етичний підтекст, будучи спрямованими на виховання чистоти відносин між людьми й подружньої вірності. Можливо, це було особливо актуальним для того села, і ці ікони для долішнього ярусу замовив донатор іконостаса жовківський швець Олексій. Жанровий відтінок у змісті цих ікон, особливо в сцені розмови воскреслого Христа – в образі садівника в капелюсі та з лопатою на плечі – з Марією Магдалиною, у жодному випадку не слід тлумачити як “приземлення” іконності. Встановлено, що І. Руткович узяв цей мотив із гравюри голландця Заделера<sup>36</sup>, але надав йому іконного змісту й характеру: хітон і гіматій на Ісусові відповідних іконних кольорів, причому синій і червоний кольори тут є домінантами, навколо яких групуються інші кольори – темнувата зелень пейзажу Гефсиманського саду, золоте гравіроване тло, рожево-зелені тони одягу Марії Магдалини, яка зазмерла перед воскреслим Христом, тримаючи в руках дзбанок із пахучим миром.

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”<sup>37</sup>. Тому не можна закинути І. Рутковичу, що після виконання барокової іко-

ни у Волиці Древлянській він дещо пізніше вдається до ренесансного трактування образів апостолів іконостаса церкви Архангела Михаїла в с. Воля Висоцька (1688). Це був приклад саме “достосування” до вже існуючого малярства. Коли ж І. Рутковичу замовляли ікони для всього іконостаса, він підтверджував свою прихильність до бароко, як це видно на прикладі іконостаса (1697–1699) для церкви Різдва Христового в Жовкві. Тут однофігурні композиції намісного ярусу, дияконських дверей, апостольського ярусу, а також рідкісні для іконостасів західноукраїнських земель образи візантійського Константина Великого й українського 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 ікономалярстві східноукраїнських земель.

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 вимальовуванню) святих ліків, 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, орнаменталізацію золотого тла і прикрас одягу, зіставлення більш чи

менш яскравих кольорів. Стриманий у колориті, І. Руткович у Жовківському іконостасі вдається до кольорів ясної гами, яка включає й основні іконні кольори (червоний, синій, золотий, білий, зелений), і багато перехідних відтінків.

Та чи не найбільше приваблюють у І. Рутковича багатофігурні композиції свят, страстей Господніх. У цих іконах середнього й малого форматів дослідники найчастіше дошукувалися “реалізму”, що мав би свідчити про секуляризаційні тенденції майстра й усієї української ікони. Справді, у “Різдів Марії” І. Руткович малює ночви, відро з теплою водою, глечик, із якого підливають ту воду для купання маленької дівчинки – все з українського життя XVII ст., а не з юдейського побуту Якіма й Анни. У сцені зустрічі Христа з самарійкою біля старої палестинської криниці остання має вигляд тогочасної української криниці – обвід і журавелькоромисло. В епізоді “Дорога до Емауса” двоє апостолів, які не впізнали в супутникові воскреслого Христа, своїми капелюхами, посохами, прив’язаною до пояса торбою нагадують галицьких міщан, що йдуть із Жовкви до села у власних справах. У сцені “Втеча до Єгипту”, де на одній площині відображено різночасові й різнопросторові події, використано характерну

**Старозавітна Трійця із церкви Різдва Богородиці в с. Троянівка Волинської обл. Середина XVIII ст. Дошка, левкас, темпера, олія, сріблення, позолота, ритування. Музей Волинської ікони**

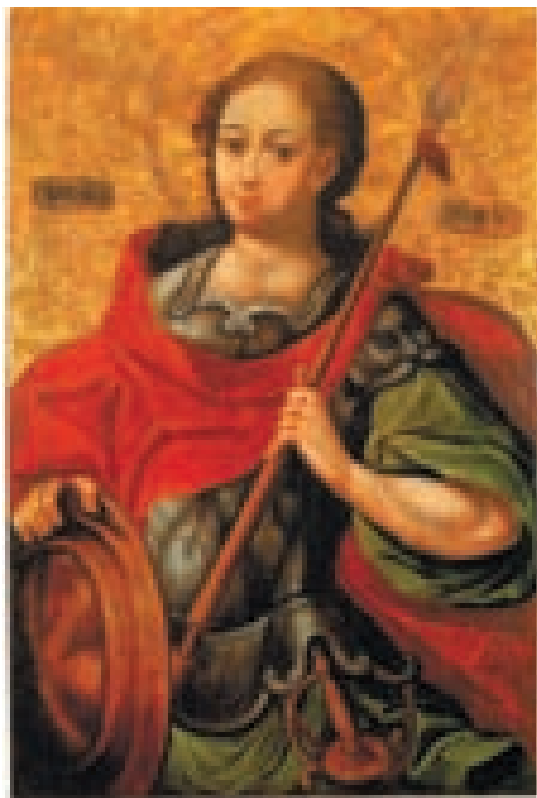


для України сцену жнив зі снопуванням збіжжя і складанням снопів у копи. Ця сцена цікава тим, що І. Руткович, поряд з євангельським сюжетом, використав апокрифічне оповідання. У лівій частині ікони зображені Марія з Ісусом на руках і Йосип. Їх веде до Єгипту ангел. Це євангельська сцена. У правій же частині ікони зображено паралельний сюжет апокрифічного характеру – про нього в канонічних Євангеліях нема мови. Люди жнуть достигле жито, яке вранці було зелене, а впродовж дня споловіло. До жінок наблизилися Іродові вояки, яким повеліли вирізувати всіх малих дітей, і запитали, коли тут проходила родина з малою дитиною. Кмітливі жінки відповіли, що дійсно родина проходила, коли жито ще було зелене. Вони сказали душогубам щирю правду; але ті, не знаючи, що сталося чудо дозрівання хліба за кілька годин, зрозуміли, що Марії з Йосипом їм не наздогнати, й повернулися до Палестини.

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. 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. І ще. Ікона, у якій лик і одяг святого, предмети довкілля не чужі, не далекі й не дивні для віруючих тієї чи іншої країни, – завжди справляє більшу дію на вірних, наснажує їх. Помилкою іконознавства є те, що образ часто розглядається не тільки ізольовано від іконостаса, у якому він має розміщуватися, а й ізольовано від віруючої людини, на сприйняття якої розрахований. Тут треба враховувати психологію особи, цілого народу, а також настрої часу, бо всі ці чинники формують мистця – його манеру і стиль.

Інший недолік українського іконознавства – це переоцінка впливу на наших майстрів ікон та гравюр нідерландської, німецької та інших шкіл графіки, зокрема відомих ілюстрованих Біблій Гергарда де Йоде (1509–1591), Клауса Януса Фішера-Піскатора (1587–1661), Йоганна Христофора Вейгеля. Ці гравюри були добре знані, ґрунтовно вивчені майстрами ікон. Вони слугували матеріалом для розширення тематики ікон. Вочевидь, західні гравюри стали навчальними посібниками в українських цехових та монастирських малярських майстернях і школах. Як свідчать виправлення в рисунку вихованців Києво-Печерської ікономалярської майстерні, учні вільно копіювали гра-



**Св. Юрій Змієборець із церкви Святого Юрія в с. Кутрів Волинської обл. Середина XVIII ст. Дошка, левкас, темпера, олія, сріблення, позолота, ритивання. Музей Волинської ікони**



**Богородиця у славі. XVIII ст. Полотно, олія**

можливіше прямі запозичення із суміжних мистецтв і жанрів. Гравюра на дереві чи на металі, малярський портрет або пейзаж можуть підказати майстрові ікони якісь рішення, але не дадуть йому основи – літургійно-молитовної суті ікони, яку він мусить виробити в собі, опираючись на своє покликання, талант і християнський спосіб життя. З цього погляду дивними є прагнення визначити, яку саме гравюру наслідував той чи інший маляр ікон <sup>39</sup>. Майстер за традицією може наслідувати в кращому разі лише іншу ікону того самого змісту, а від гравюри чи рисунка брати тільки мотив.

Рідко хто з майстрів ікони стилю бароко в Україні уникав таких мотивів, бо це було життєвою необхідністю, зумовленою загальною атмосферою християнського інтелектуалізму, який активно ширився в Україні від XVI ст. Хто не хотів (чи не міг) їздити на Захід вивчати іконографічні матеріали західного походження, а оглядався тільки на Візантію, на Афон, Балкани й Москву, той неодмінно зазнавав впливу консервативного начотництва. Звичайно, були в Україні й такі малярі; але не вони визначали тенденцію розвитку сакрального мистецтва. А цю тенденцію так охарактеризував стосовно українців сирієць – архidiaкон Павло Алеппський: “Козацькі малярі запозичили красу малювання облич та кольору одягу від франкських і лясських малярів і тепер вже малюють православні ікони навчено й досконало” <sup>40</sup>. Цікаво, що Павло Алеппський, хоч і писав не науковий трактат, а тільки занотовував свої подорожні враження, точніше розумів суть запозичень, аніж деякі сучасні шукачі аналогій між західними образами й українськими іконами: він звернув увагу тільки на

вюри не лише згаданих майстрів, а й Фредеріка Бломаурта, Йоганна Ульріха Крауса, Ніколаса де Брюна, Йоганна Даніеля Гертца, Жоржа Боденера, Делла Беллі й багатьох інших граверів із Баварії (особливо з міста Аугсбурга), Франції, Італії, Нідерландів, Польщі <sup>38</sup>. Але ні в рисунках, ні в іконах ми не зустрічаємо прямих впливів і наслідувань західної гравюри.

Майстри ікон як ієрархія та клір, що здійснювали богословський нагляд за ікономалюванням в Україні, розуміли принципову відмінність між зображенням у книжці (мініатюрою, гравюрою), яке є ілюстрацією тексту, покликаною дати наочний образ прочитаного, та іконою, яка має молитовні, літургійні, містичні функції і тільки частково – ілюстративні. Завдяки західній та українській гравюрі вітчизняні ікономалювачі вчилися правильно будувати простір, вирішувати різні композиційні й іконографічні проблеми. Свою роль відіграла гравюра в такій царині української ікони, як запровадження європейської зовнішності святих замість східної, що була прийнята у Візантії.

Але гравюра не могла підказати майстрові ікон, як треба зорганізувати колорит образу з незмінною символікою барв; як проінняти ікону духом благочестя, молитовності, містичної споглядальності; як позолотити тло, як виконати карнацію святого лику, тобто вималювати риси зовнішності, які ніде, крім ікони, не використовувалися. Унікальність ікони, матеріалів і засобів, якими вона твориться, уне-

запозичення краси, тобто на сам принцип естетики української ікони, а не на наслідування конкретних зразків і пов'язав це з навченістю й досконалістю. Йдеться про навчання, добре вишколення, а не про некритичне перенесення в українську ікону західного матеріалу.

Один із найвизначніших українських майстрів ікони бароко Йов Кондзелевич (1667–1740) був саме тим мистцем, який знав західне мистецтво, в тому числі й ілюстровану Біблію Пискатора, видання 1674 року. Він “дуже обережно користувався” цим матеріалом<sup>41</sup>. Ставити питання про дуже обережне ставлення до чужих взірців цілком доречно щодо українського образотворчого мистецтва взагалі, й ікони зокрема. Подібний був підхід українських майстрів і до візантійської традиції в іконі: вони взяли її теологію, учення про Боговтілення й першообраз. Решту винайшли й утвердили самі.

Майже так само повелися наші майстри ікони із західним матеріалом – уже в ренесансно-барокову добу. Й. Кондзелевич належить до кола новаторів. Але його орієнтація на позаіконні джерела справді обережна. Чужі джерельні елементи поглинув щедрий талант маляра. Натхненні й поетично-мрійливі лики ікон, змальовані ним у 1698–1705 роках для Богородчанського іконостаса (на Прикарпатті), часто порівнюють з образами іспанського майстра Бартоломео Естебана Мурільйо (1618–1682). Лики архістратигів Михаїла та Гавриїла з цього іконостаса, намісний образ Богородиці з іконостаса у Воштині (1720-ті роки.), образи з Білостоцького монастиря змальовані Й. Кондзелевичем з такою ж проникливою глибиною психологічної характеристики, що й “Мадонна з Христом”, “Свята родина”, “Видіння святого Антонія Падуанського” Мурільйо. Й. Кондзелевич вів пошуки відповідності між чистотою, святістю, добротою, які світяться на ликах ангелів та апостолів, – з їхньою вродою. В іконі, за вченням східних отців IV–VIII ст., має панувати духовна досконалість, а не фізична краса тіла, скороминуща й смертна. Й. Кондзелевич не відкидає тези про висоту духовності ікони, але водночас бачить відблиск цієї духовності в прекрасних ликах небожителів – Христа, Марії, ангелів та архангелів, земних жителів (апостолів), гідних небес.

Й. Кондзелевич наділяє красою містичний світ ікони, вписує цю красу в систему теології. Прихильність майстра до нової ікони, створеної за принципами використання різних стилів, засвідчена і його пейзажами, які теж мають певний стильовий відтінок. Що ж до руху, напруження й контрасту, ікони Й. Кондзелевича типово барокові. Але архітектура, яку він відображав як своєрідні лаштунки подій, має здебільшого ренесансний характер. Міста й монастирі Волині, Прикарпаття, у яких жив мистець, були в XVI й XVII ст. перебудовані переважно в стилі ренесансу. Стиль бароко в часи Й. Кондзелевича починав проникати з більших міст у волинську та галицьку провінції. Припускають, що ренесансне архітектурне тло ікони “Успіння” з Богородчан (згодом ікона зі всім Богородчанським іконостасом була перенесена до ближнього чернечого скиту Манявського в горах) нав'яне враженнями Й. Кондзелевича від архітектури м. Жовква, де він вивчав



**Апостоли Матвій і Петро. 1760-і роки. Чернігівщина. Дошка, левкас, олія, позолота, різьблення. Національний художній музей України. Київ**

основи іконного малювання, від оборонних веж Манявського скиту, у зовнішньому оздобленні яких було використано пліястри, профільовані тяги-карнизи <sup>42</sup>.

Й. Кондзелевич управний у змалюванні інтер'єрів, де відбуваються ті чи інші події, взяті з Біблії: Христос в Еммаусі, Христос і Никодим, Різдво Марії, Уведення Діви Марії до храму, Старозаповітна Трійця. Він уважний до архітектурних і побутових деталей, наприклад, до колон з чітко окресленими базами й капітелями, східців, дверей і вікон, гранчастого засклення шибок, дитячої колиски, стільця, ліжка, печі. Проте зображений побут не приземлює ікону, а духовність відображеної події освячує побут в іконі. Це концепція близькості й прихильності неба до землі, яку визнавали і втілювали в ікономалювання професійні майстри.

У творчості Й. Кондзелевича є й київські мотиви, наприклад, стилізоване зображення Успенського собору Києво-Печерської лаври в іконі “Антоній і Теодосій Печерські”

з Богородчанського іконостаса. Близька до київських малярів і його техніка іконного малювання <sup>43</sup>.

Творчість Й. Кондзелевича позитивно вплинула на подальший розвиток ікономалювання в XVIII ст. Високий духовний і мистецький злет, якого досягли в мистецтві ікони І. Руткович і Й. Кондзелевич, творчість майстрів осередку іконного малювання в Жовкві не дали розвинутися латинізації українського греко-католицизму, як на богослужбовому рівні, так і в храмовлаштуванні, – включно з архітектурою храмів, різьбою іконостасів і малюванням ікон. Мистецтво храму в православних і греко-католиків було спільне. Конфесійні унії та реунії в різних регіонах і в різні періоди в Україні не порушили єдності українського сакрального мистецтва.

Дотримання східнохристиянських традицій у царині ікономалярства в період прийняття Галичиною унії спонукало українських греко-католицьких єпископів на Замойському соборі 1720 року “по змозі задержати традиції Східної Церкви і припинити дальшу латинізацію. Собор завів лад у парохіях, церквах і монастирях, осудив симонію й інші надужиття. У справах обряду собор вправді завів деякі зміни, що були конечні, одначе про якусь

**Св. Георгій. 1740-і роки. Чернігівщина. Дошка, левкас, олія, темпера, позолота. Національний художній музей України. Київ**



латинізацію обряду не було й мови, а навпаки, собор боронився проти неї при кожній нагоді. Може, одною з найбільших заслуг собору було те, що він звернув велику увагу на піднесення рівня богословської освіти нашого духовенства”<sup>44</sup>.

Творчість майстрів пензля Судово-Вишенського й Жовківського осередків ікономалювання сприяв утвердженню стилю бароко на західноукраїнських землях. Традиції, започатковані І. Бродлаковичем, І. Рутковичем і Й. Кондзелевичем, продовжували розвиватися тут у XVIII ст. аж до започаткування класицизму і сприяли збереженню національного характеру українського ікономалювання. Ні латинський тиск із Заходу, ні провізантійські втручання зі Сходу не похитнули національних основ української ікони. Іконостаси, встановлені в давніх і новозбудованих храмах, у тому числі в таких величних соборах, як греко-католицький кафедральний собор св. Юра у Львові (1745–1760, архітектор Бернард Меретин) та Успенський собор Почаївської лаври (1771–1783, архітектори Готфрід Гофман, Петро й Матвій Полейовські, Франтішек Кульчицький), зберегли барокові риси, започатковані й розвинуті видатними майстрами другої половини XVII й першої половини XVIII ст.

Із середовища малярів Жовкви вийшов майстер барокових ікон Василь Петранович (близько 1680 – 1759)<sup>45</sup>. У царині декоративності, маєстатичності образів його творчість нагадує ікони майстрів пишного бароко Наддніпрянської та Східної України. В іконах В. Петрановича проглядається також лінія творчості, окреслена І. Рутковичем і Й. Кондзелевичем, – лінія християнського гуманізму, втілення через святі лики національного ідеалу. В. Петранович розширив рамки розуміння стилю бароко в іконі особливою вродистістю, іскристим оптимізмом. Він один із мистців, який зобразив Господа усміхненим (церква святого Миколи в Крехівському монастирі). Доброю, життєрадісною, усміхненою змалював він і Богородицю (намісна ікона з церкви Святої Трійці у Жовкві).

Рух, якому приділяли увагу мистці бароко, – не є характерною рисою творчого методу В. Петрановича, до речі, так само, як і напруження дії. Але психологізм і контрастність досягають у В. Петрановича висот, які ставлять його в ряд найвидатніших барокових майстрів. За декоративністю він гідний порівняння зі східноукраїнськими майстрами XVIII ст. Він досягає декоративності не орнаментами, а багатими



**В. Боровиковський. Богоматір. 1787. Дошка, левкас, олія. Національний художній музей України. Київ**

тоновими градаціями в межах основного кольору. Одяг святих на його іконах грає багатьма відтінками. Мистець дає контрастну барву, яка сповнена тонових і світлотіньових вібрацій. В. Петранович розвиває сталу символіку кольорів: зелений (колір земного життя) у нього поєднується з відтінком синьо-зеленого, як у морської хвилі; червоний (колір царства) – ближчий до малинового, рожевого, а не до традиційного пурпурового. Наголос щодо декоративності В. Петранович покладає на суголосності величних і життєрадісних образів малярства з розкішною різьбою іконостасів. Формат ікон, характер гравірованого чи тисненого тла він узгоджував із різьбярами іконостасів. Між різьбою й малярством В. Петрановича існує очевидна суголосність. Нарізно ці твори виконувати було неможливо.

Усі іконостаси, для яких створював ікони В. Петранович, мають наскрізну різьбу з рослинними мотивами – винограду, аканта, гірлянди: це храми Святої Трійці у Жовкві, Богородичного Різдва у Вічині, Івана Хрестителя в Краснопуці, Святого Миколи в Бучачі та Святого Миколи в Крехові. Його замовники – то переважно отці чину св. Василя Великого. Творчість цього майстра на терені церковного малярства є добрим прикладом спадковості традицій православної та греко-католицької Галичини. В. Петранович був також портретистом і майстром історичного жанру, але й у цих світських жанрах він умів проводити сакральну ідею – в душі чуд і благословінь. Зовні це нагадувало західні (римо-католицькі) картини з екзальтаціями, видіннями, містичними явленнями. Проте в самій богословській основі ті сцени стоять в одному ряду з козацькими іконами Покрови Київщини, Запоріжжя, Слобідської України.

Українській іконі бароко щодо оригінальності важко знайти аналогію будь-де у світі. Ні Схід, ні Захід, ні Балкани, ні Середземномор'я, – одним словом, жодна єйкумена східного християнства не знайшла в XVII–XVIII ст. спільного знаменника для візантійського ієратизму ікони і врочистої пишноти бароко. Бо це були тільки різнобіжності певних виражальних засобів, це щось більше: це два “продукти” різних цивілізацій! Що ж сприяло поєднанню ікони з мистецтвом бароко? Найперше – прозахідний характер усієї української культури. Далі – міцні корені християнського гуманізму у психології українця, відкритість, доброта серця. Сюди можна додати винахідливість, бажання все досліджувати, експериментувати на терені всього прекрасного і корисного. Тут також помічаємо силу національної ідеї, яка не давала широкого поля для прямих закордонних запозичень, але широко відкрила двері для власних традицій і стихії народного мистецтва.

Окреслення основних рис бароко в українській іконі ще не завершилося. Потрібні додаткові монографічні дослідження ікон різних земель України. Загадкою є те, що найкращі зразки барокових ікон походять із тих українських земель, які територіально найдалі від Заходу, де, власне, стиль бароко виник. Постає питання: чому козацьке середовище Півдня і Сходу України, яке на смерть стояло за православ'я, було чи не найбільшим творцем козацького бароко? І це в той час, коли автохтонне бароко виникло в католицькому світі в момент його найбільшого протистояння з православ'ям! Є над чим подумати, є що досліджувати. Але Україна має на сьогодні результат: красу і досконалість барокової ікони, де з'єдналися висока духовність і промениста краса.



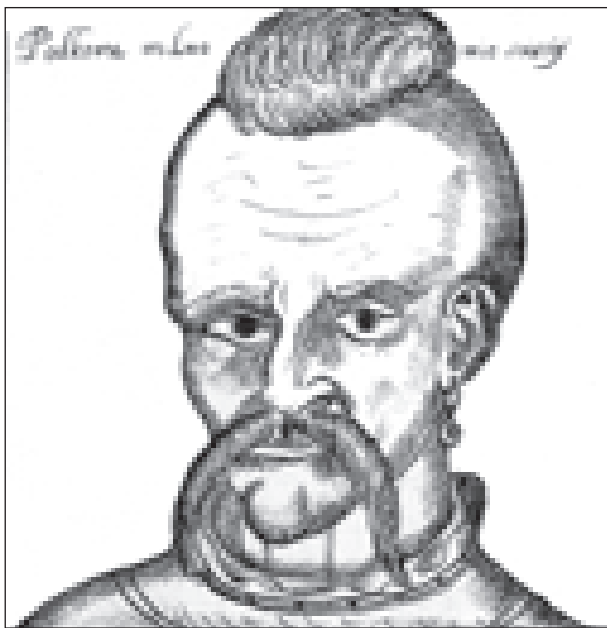
## ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС

### СВІТСЬКИЙ ПОРТРЕТ НАДДНІПРЯНЩИНИ

У другій половині XVII ст. спостерігається інтенсивний розвиток портретного жанру, зумовлений зрослим попитом на портрет, шанобливе й навіть подеколи побожне ставлення до нього, виховане віками усталеної традиції вміщення портретних зображень на стінах церков і храмів, створення значної кількості ікон із портретними зображеннями конкретних людей. Віра в чудодійну силу ікони впливала й на особливість людського зображення на ній. З часом не тільки ікони з портретними зображеннями, а й окремі, скажімо, фундаторські зображення почали використовувати під час храмових свят – їх носили у процесії разом з образами. Це поширювалося на портрет взагалі: його берегли, передавали з покоління в покоління, бо він сприймався порятунком від забуття померлих, уславленням живих. До нього ставилися як до живої істоти – за життя моделі на ньому домальовували чергові нагороди, часто доповнювали або змінювали на них написи, які ще більше підносили його значення. Інакше кажучи, наставляли часи, коли портрет супроводжував людину впродовж її життя. Надзвичайно важливу роль портрет відігравав під час підготовки шлюбних церемоній, коли наречені обмінювалися зображеннями, або такі зображення виконувалися з нагоди шлюбу чи заручин. Як згадувалося, портрет займав почесне місце в похоронних церемоніях. Якщо на ранніх стадіях становлення портрета в ньому переважали зображення, які наголошували на високому становищі моделі, слугували своєрідним засобом класового самоствердження, то згодом значно розширилися його панегірично-меморіальні, представницько-соціальні функції. Започаткувався звичай вивішувати портрети не тільки в родових палацах і замках, у світлицях заможної старшини і шляхти, але й у приміщеннях урядових та громадських установ.

У той час у портретному живописі Наддніпрянщини починає усталюватися окремий іконографічний тип гетьманських зображень, які стали взірцем для виконання своєрідних гетьманських серій, поширених упродовж XVII, усього XVIII і навіть у першій половині XIX ст. Так сталося, що найпопулярнішими виявилися погрудно-поясні зображення гетьманів, що пояснюється більш доступним типом як для виконавців, поміж яких були художники різних категорій, так і для широкого кола замовників. Певно, суворі умови життя, постійні війни й народно-визвольна боротьба за незалежність та національну культуру відчутно позначилися на специфіці наддніпрянського портрета загалом, і на гетьманських зображеннях зокрема, про які йтиметься далі.

Наддніпрянському портретові XVII–XVIII ст., за словами П. Жолтовського, властива виняткова виразність усіх його художніх засобів – чи то силует і малюнок, чи своєрідна пластика у відтворенні постаті, в експресії колірних плям, силі колориту. У всьому відчувається ясна й спокійна безпосередність художнього світосприйняття, просте й мужнє відображення життєвої правди. Вишуканість і тонкість притаманні не всім портретам, які у своїй більшості сповнені сильного й мужнього відчуття. Їм властиві не так настроєвість, як безпосереднє гостре бачення, гармонійне поєднання декоративності з реалістич-



**Невідомий художник. Портрет Івана Підкови. 1587. Копія XVII ст. Друкарський відбиток**

мість образу. Зустрічаємо також і суто зовнішні прийоми, характерні для іконописання: пишний квітчастий одяг, іноді навіть вживання в ньому золота<sup>1</sup>. Подібними були й методи виконання портретів, коли майстер писав найвідповідальніші частини зображення, а підмайстрам та учням, як і під час написання ікони, доручалося все “доличне”. З цього приводу вже згадуваний письменник першої половини XVII ст., автор численних байок, проповідей, вихованець Києво-Могилянської колегії, ігумен різних монастирів Антоній Радивиловський писав у книзі “Вінець Христовий”, що “маляр ... зацнейшую єднак часть образа, яко то главу и лице, сам формует и доконывает”<sup>2</sup>. Така надзвичайна увага й відповідальне ставлення до якнайточнішого змалювання обличчя, ретельне відтворення не тільки вбрання, а й його візерунчатості, часто своєрідне “документування” зображення відповідними інформаційними написами, неупереджено-тверезе сприйняття до моделі та її певний “демократизм”, відсутність своєрідної “шляхетської пихи”, притаманної магнатським польським портретам вирізняють наддніпрянський портрет поміж інших регіональних українських портретних шкіл. Цей демократизм образів властивий не тільки міщанським, а й старшинським і гетьманським зображенням.

З другої половини XVII ст. починає складатися, крім гетьманських зображень, і певний стереотип зображень представників козацьких ватажків і старшинської верхівки, що створювалися місцевими художниками Наддніпрянщини. Наявний, хоча й доволі скупий, матеріал дозволяє шукати витоки світського портрета цього регіону наприкінці XVI ст. Існування таких зображень у той час підтверджують графічні копії XVII ст. з утрачених оригіналів XVI ст. – портретів Івана Підкови та Гаврила Голубка<sup>3</sup>.

Іван Підкова – відважний провідник низового козацтва. Посівши молдавський престол, прогнавши турецького ставленника Петра Хромого (Петрила), він своїми войовничими діями став загрозливою силою для Туреччини. Це не влаштувало польського короля Стефана Баторія, що всілякими шляхами шукав замирення з турецьким султаном, щоб здійснити свої наміри щодо захоплення Московщини.

С. Баторій з допомогою князя Збарзького хитрістю заманив І. Підкову до Львова нібито для переговорів щодо пограничної політики. Там його було віроломно

ною виразністю. Звісно, ці риси присутні і в західноукраїнському портреті, але там вони виступають у тісному єднанні і взаємодії з європейськими віяннями, а мистецтво Гетьманщини, не пориваючи зв'язків із фольклорними основами творчості, тривалий час зберігало національні традиції, певною мірою “консервуючи” їхній поступ.

Своєрідність наддніпрянського портрета і в тіснішій та довготривалішій, порівняно із західноукраїнським, взаємодії з іконописом. “Наддніпрянський старшинський портрет, – зазначав П. Жолтовський, – при всій подібності до галицького та польського шляхетського портрета мав свої особливості. Якщо в першому (тобто галицькому. – В. Р.) помітно відчувається вплив традицій іконопису, то в наддніпрянському такий зв'язок стає ще ближчим, органічнішим. Авторами портретів тут були зазвичай іконописці, і тому в їхніх творах так сильно підкреслена урочиста монументальність, значи-

заарештовано. Під тиском Туреччини С. Баторій домігся смертного вироку для І. Підкови і 1578 року останнього було страчено на ринковій площі міста. Не переконали короля навіть слова І. Підкови, що його рука, яка здіймалася на ворогів християнства, варта більшого, ніж кайдани на ній, що він діє в інтересах захисту християн від ворожих мусульман. І. Підкові відрубали голову і разом із тілом поховали в підземеллі братської Успенської церкви.

Трагічна смерть І. Підкови викликала співчуття в української людності. Глибоко схвилювала його палка передсмертна промова, мужність, з якою він прийняв смерть. Слава про нього відгукнулася в піснях і надрукованих на його честь книгах. Пам'ять про нього, напевне, була увічнена і портретним зображенням, з якого й могла бути зроблена графічна копія. Вірогідність існування живописного оригіналу може бути підтверджена тим фактом, що львівські майстри змалювали мертвого І. Підкову<sup>4</sup>. Відомо, що малювати портрет із небіжчика було на той час звичною справою.

Навіть на посередній копії, що дійшла до нас як книжкова ілюстрація, обличчя козацького героя позначене виразно індивідуальними рисами. Воно видовжене і клиноподібно загострене донизу. Є в ньому якась колюча жорсткість, що особливо виразно проступає в різкуватих обрисах сухорлявого носа з невеликою горбинкою. У погляді очей світиться воля й розум. Кущуватий чуб на маківці голови, довгі, тонкі, звисаючі донизу вуса, сережка в лівому вусі недвозначно засвідчують належність І. Підкови до козацького стану. У підписі польською мовою, що під зображенням, наголошується на неабияких фізичних якостях цього уславленого козака-воїна, який був здатний і підкову переламати, і талюра втиснути в дерево, і карету на ходу утримати, і ще багато чого іншого "втнути", що під силу лише справжньому багатиреві.

Образ воїна-рицаря втілює і зображення Гаврила Голубка, за характером і стилем тотожне портретові І. Підкови, тільки відмінне від нього відтінком деякої жорсткості у виразі обличчя портретованого. Відомо, що козацький полковник Г. Голубок провів життя у військових походах разом зі С. Баторієм і 1580 року поліг на полі бою в Сілезії. На портреті – літня людина строгого вигляду з пухнастими густими вусами під крочкуватим носом і пронизливим поглядом дещо витрішкуватих великих очей, що й надає погляду гнівності. На маківці голови розпізнаються сліди глибокого шраму, як ознаки людини, що не раз побувала в тарапатах.

Обидва зображення дають підстави для висновку, що козацький портрет, порівняно зі шляхетським, формувався в атмосфері суворой дійсності і з самого початку увібрав демократизм козацького устрою. Навіть спираючись на запозичені схеми композицій шляхетських портретів, він чужий духові чванливої пихатості сарматизму.

Демократизм був стійкою концепцією наддніпрянського портрета тривалий час. Тутешній майстер звик тверезо сприймати свою модель, та й сама вона, мабуть, хотіла мати природніший вигляд на своїх зображеннях. Щоб у цьому переконатися, варто



**Невідомий художник. Портрет Гаврила Голубка. 1587. Копія XVII ст. Друкарський відбиток**

розглянути зображення десяти українських гетьманів (Б. Хмельницького, І. Виговського, Ю. Хмельницького, П. Тетері, І. Брюховецького, П. Дорошенка, Д. Многогрішного, М. Ханенка, І. Самойловича, І. Мазепи) на сторінках славнозвісного літопису писаря полтавської військової канцелярії Самійла Величка, що охоплює історичні події впродовж 1648–1700 років. Серед живописних гетьманських зображень, крім згаданих попереду, до цієї своєрідної серії входили також портрети П. Конашевича-Сагайдачного, І. Скоропадського, Д. Апостола і К. Розумовського.

Невідомо, хто автор цих зображень, не знаємо також, чи користувався він іконографічними джерелами, чи зображав своїх персонажів з уяви на основі літературних описів літопису. Імовірно, автор портретів поєднував і те, і інше. Так, скажімо, чітка аналогія простежується між портретом Івана Самойловича в літописі і зображенням на стіні Густинського монастиря. В обох випадках І. Самойловича зображено із молитовно складеними руками. Можливо, густинський портрет і послужив за іконописний взірець, який водночас відповідав літературно-сюжетній основі. Відомо, що І. Самойловича спіткала лиха доля людини, на котру було зведено наклеп за провал походу на Крим. Обмовлений недругами, він був схоплений під час слухання всеношної в церкві містечка Коломак. Тож побожність з погляду літературного змісту оповіді виявилася доречнішою за станова характеристику персонажа, яка відступає на другий план.

Кожен із портретів гетьманської серії вирізняється за композиційними особливостями і способами зображення моделі. Персонажів показано переважно у спокійних за позами поясных чи погрудних композиціях зі знаком гетьманської влади (булави) в руці чи на столі. Але навіть у разі, коли когось із портретованих, як прикладом І. Брюховецького чи М. Ханенка, зображено в такій позі, як на шляхетських портретах, на їхніх обличчях не видно виразу жодної зверхності. Обличчя в кожного природно просте, доброзичливе і спокійне.

**Невідомий художник. Портрет Богдана Хмельницького (з Літопису Самійла Величка). 1720. Папір, друк**



З цього погляду чи не найприкметнішим є портрет Б. Хмельницького. Він істотно відрізняється від зображення на гравюрі В. Гондіуса. Тут, у поколінному зображенні в овальній, злегка орнаментованій рамці Хмельницький відтворений згідно з дотриманням норм шляхетського парадного портрета в бароковому стилі. Змальований у лицарському обладунку – кольчугі, поверх якої на плечі накинуто делію, він стоїть твердо і прямо. Позаду постаті – розсунута завіса. Зображення гетьмана тільки зовнішньо вкладається в барокову схему, внутрішньо ж воно статичне, позбавлене барокового пафосу, а отже, сам образ переноситься у площину реалістичного сприйняття моделі. У результаті цього образ гетьмана, на обличчі якого читається задумлива самозаглибленість, забарвлюється не шляхетською погордливістю, а душевною простотою. Таке трактування узгоджується з реальною натурою Хмельницького, який, за свідченням Григорія Граб'янки, “муж воїстину імені гетьманського достойний, вельми сміливий у біди входити, вельми совістливий у самих бідах був, при цьому не було ні тіло його будь-якими працями знеможене, ані переможена благодушність навітьими супротивних. Мороз та спеку рівно терпів, хар-

чу та пиття над потребу не вживав, не давав задоволення еству своєму. Коли ж траплялося від справ та військових занять мав час, тоді мало спочивав і не на багаточінних одрах, а на постелі, належній воїнові-мужу; про сон не дбав, щоб усамітнене місце собі вибрати, але й між невеликим воїнським зібранням, ні про що при тому не дбаючи, з тихістю сон приймав. Одежу носив, яка нічим від інших не різнилася, зброю так само й коні мало що ліпші мав від інших. Часто багатьох воїнів своїм плащем покривав, бачучи між сторожі тих, хто відпочивали знеможені від праці. Перший на брань ішов і останній після закінчення брані. Такі й подібні в ньому добродійності відзначаючи, що були напрочуд у ньому, скажемо: переможцем і страшним ляхам став...”<sup>5</sup>.

Найпоширенішим типом гетьманського портрета стало здебільшого поясне зображення, і підтвердженням цього можуть бути портрети Б. Хмельницького, з яких, власне, й починала складатися “гетьманська серія”. Однак найдавніші гетьманські зображення виокремилися з інших варіантів портретної композиції. Зображення першого козацького гетьмана, нащадка давнього князівського роду Гедиміновичів, творця і засновника героїчної Запорізької Січі, славнозвісного оборонця українських земель Дмитра Байди-Вишневецького, як засвідчує пізніша (1730–1740-х) копія з нього, що зберігалася в родовому князівському замку у Вишневі (нині – у НМІУ), було ростовим і мало обмаль аксесуарів. На темному тлі великоформатного полотна височить струнка постать молодого князя в біло-червоному вбранні. Темноброве гарне обличчя з високим чолом, на яке спадає “козацьке”<sup>6</sup> пасмо чорного волосся, одразу привертає увагу: погляд портретованого зустрічається з поглядом глядача й надовго приковує до себе. У правій руці він тримає лук і стрілу, немов нагадуючи про свою жахливу і героїчну смерть, оспівану в народних піснях<sup>7</sup>, лівою міцно стискає ефес шаблі. Про його життя йдеться в докладному написі вгорі ліворуч, на тлі колони<sup>8</sup>, аналогічний напис – і внизу зображення, але через те, що колись прямокутні полотна під час чергових домалювань і перемалювань були перетворені на овальні, залишилися лише його фрагменти.

Те, що поряд із поширеними формами поясних та поколінних гетьманських зображень, певною мірою пов’язаних з типом рицарського портрета, популярного в Речі Посполитій, паралельно існували й ростові, засвідчує настінний ктиторський портрет І. Самойловича (1680-і) у фундованій ним Троїцькій церкві Густинського монастиря. Це ілюструє і цикл гетьманських настінних ростових зображень, що поруч із зображеннями видатних давньоруських та литовських князів, історичних діячів, а пізніше й російських царів, прикрашали стіни Успенської церкви Києво-Печерської лаври, і які існували ще й до 1700-го року<sup>9</sup>. Ростовим (“стенное изображение во весь рост”) було також зображення гетьмана Івана Скоропадського,



Невідомий художник. Портрет Богдана Хмельницького. Початок XVIII ст. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ



**Невідомий художник. Портрет Дмитра Байди-Вишневецького. Кінець XVI ст. Копія 1730–1740-х років. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ**

яке ще до 1883 року існувало у фундованому ним Гамаліївському монастирі, і старовинне настінне зображення І. Мазепи, що зберігалося в с. Монастиршок Звенигородського повіту Київської губернії, поблизу селища Лисянка. Це зображення було скопійоване Деляфлізом і вміщене в його славнозвісному альбомі.

Як ці ростові зображення, так і великі настінні гетьманські портрети в Успенському соборі Києво-Печерської лаври, які разом з іншими згоріли в пожежі 1718 року і були поновлені (а більшості взагалі намальовані заново) у 1720-х роках, визначалися підкреслено монументальним ладом образів, урочисто-величним ритмом постатей і лаконізмом аксесуарів. З копій та перемалювань ми переконуємося, що вони ґрунтувалися на станкових прижиттєвих зображеннях, бо характеристики і впевненість змалювання облич надзвичайно переконливі. Саме таким було зображення І. Скоропадського і Б. Хмельницького, пошкоджене під час згаданої пожежі, але, на відміну від більшості, уціліло. Із копії (нині зберігається у Львівському історичному музеї) видно, що невимушена природність постави, спокійна ритміка жестів і зосередженість задумливих облич створюють враження урочистої ходи, яка віддалено нагадує величний спокій князівської процесії в портреті родини Ярослава з київського Софійського собору.

Аналізуючи ці монументальні зображення (точніше – їхні копії) пересвідчуємося в тому, що репрезентативний портрет на повний зріст, що став класичним прикладом козацького портрета XVII–XVIII ст., органічно поєднав давньоруські та європейські барокові портретні традиції.

Крім згаданих портретів Б. Хмельницького і І. Скоропадського, в Успенському соборі були портрети й інших гетьманів, але від них не залишилося навіть копій, проте можна припустити, що вони не випадали із загального монументально-урочистого ладу зображень. Із пізніших замальовок відоме й ростове зображення молодого І. Мазепи (зважаючи на вік портретованого, його мали виконувати з якогось станкового портрета десь близько другої половини 1650–1660-х), яке містилося у вівтарі Успенського собору Києво-Печерської лаври. Варто відзначити, що, попри царську заборону мати зображення Мазепи, наказ знищити всі його зображення по церквах, через що загинуло безліч таких зображень, портрети Мазепи продовжували “існувати” таємно, поширювалися в численних копіях і репліках. Анафемі було піддано не лише самого гетьмана, але і його портрети (що є ще одним підтвердженням особливого ставлення до портрета, віри в його владу над людською душею). В “Історії Русів” описується, як один із портретів І. Мазепи було використано в церемонії прокляття гетьмана.

Послужливий і відданий Петру I Феофан Прокопович був одним із головних організаторів цього моторошного діяння: “По окончаннии кратких торжеств выбора

и утверждения гетманского, открылось там же в Глухове новое явление, до того еще в Малороссии не бывалое, явление страшное, названное сопутницею Мазепе в ад. Многочисленное духовенство малороссийское и ближайшее к границам здешним великороссийское, нарочито собранное в Глухове под начальством и инспекторствованием известного епископа Прокоповича, и составившие из себя так названный поместный собор, в 9-й день того же ноября (1708 г.) предало Мазепу вечному проклятию, или анафеме. Мрачное торжество сие совершалось в каменной Николаевской церкви, в присутствии государя и при многочисленном собрании чиновников и народа. Духовенство и клирики были в черном одеянии, и все со свечами черного цвету. Портрет Мазепы, висевший до того среди города на шибенице, влечен был по городу палачами и втянут внутрь церкви. Духовенство окружая его, прочитывало и воспевало некоторые псалмы из священного писания, потом, провозгласив и несколько повторив: “Да будет такой то Мазепа проклят!”, оборотило на портрет его возженные свечи, а клирики, повторяя то же самое пением, обращивали и они свои свечи ничком. Начальствующий епископ ударил при том концем жезла своего в грудь портрета с изречением “Анафема” И тогда повлекли обратно портрет из церкви и пели сей стих церковный: “Днесь Иуда оставляет учителя и приемлет диавола”, и тем обряд той окончился”<sup>10</sup>. Про подібний випадок, коли портрет був повішений на шибениці, і з нього були “зняті ордени” (певно зафарбовані) переповідає й О. Рігельман (“и принесенная личина его его, Мазепы, с лишением с него орденов, брошена была на руки палачевы, который, прицепя оную (тобто портрет. – В. Р.) веревкой, таскал по улицам и на площадях, даже до виселицы, где и повешен”<sup>11</sup>. На жаль, жоден з авторів не зазначає, якими були ці зображення гетьмана (великі, малі, погрудні, ростові), але вказівка на наявність орденів може бути свідченням того, що це були парадні портрети І. Мазепи з нагородами.

Принагідно слід зауважити, що як активно нищилися зображення І. Мазепи, так само активно розповсюджувалися портрети страченого Мазепою Василя Кочубея, поширені скрізь не лише в Україні, але і в Росії.

Серед найдавніших гетьманських зображень є кінні портрети, щоправда, дуже рідкісні. Вони не набули належного розвитку й поширення в українській портретистиці. Прикладом своєрідного трактування такої монументальної портретної форми може бути зображення славетного оборонця рідної землі і право-



Невідомий художник. Портрет Богдана Хмельницького та Івана Скоропадського в Успенській церкві Києво-Печерської лаври. Початок XVIII ст. Копія 1834. Полотно, олія. Львівський історичний музей

Невідомий художник. Хмельницький з полками. Друга половина XVII – початок XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Державний історичний музей. Москва





Невідомий художник. Портрет Івана Виговського. XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ



Невідомий художник. Портрет Юрія Хмельницького. XVIII ст. Копія початку XIX ст. Полотно, олія. Львівський історичний музей



Невідомий художник. Портрет Івана Брюховецького. Копія XVIII ст. За В. Антоновичем, В. Бецом



Невідомий художник. Портрет Павла Тетері. Кінець XVII – початок XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Львівський історичний музей





Невідомий художник. Портрет Петра Дорошенка. Кінець XVII – початок XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Державний історичний музей. Москва



Невідомий художник. Портрет Михайла Ханенка. XVIII ст. Копія XIX ст. За В. Антоновичем, В. Бецом



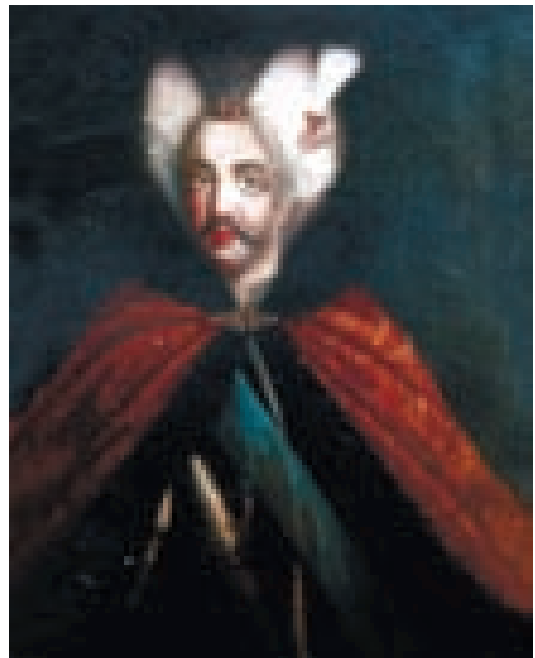
Невідомий художник. Портрет Дем'яна Многогрішного. XVIII ст. Копія XIX ст. За В. Антоновичем, В. Бецом



Невідомий художник. Портрет Івана Самойловича. XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник



Невідомий художник. Портрет Івана Мазепи (з Літопису Самійла Величка). 1720. Папір, друк



Невідомий художник. Портрет Пилипа Орлика. Початок XVIII ст. Полотно, олія. Приватна збірка. Париж

славної віри, звитяжного полководця, слава якого “може позмагатися з вічністю” – Петра Конашевича-Сагайдачного, яке дійшло у згаданому раніше гравюрному кінному портреті (1622), можливо, виконаному за живописним портретом. Довга борода, висока шапка, гетьманська булава у правій руці, а також герб поруч із постаттю стали основою для всіх пізніших його, але вже виключно поясных і погрудних портретів. З історичних джерел відомо, що під час похорону і Тимоша, і Богдана Хмельницьких серед жалобних атрибутів були наявні і портрети, але вони не збереглися, як не збереглися і їхні детальні описи. Однак якщо виходити з того, що ще на початку XVII ст. існували кінні гетьманські зображення, що й засвідчує графічний портрет П. Конашевича-Сагайдачного, а поміж численних зображень І. Мазепи є і великий кінний портрет (1690-і), який нині зберігається в Історичному музеї в Москві, то вже це дає підстави говорити про існування в українському мистецтві такого різновиду портретного жанру, принаймні впродовж XVII ст. Проте, зважаючи на соціально-політичні обставини та відсутність власної вищої художньої школи, яка б готувала відповідних фахівців, а також на попит, що стимулював би розвиток цього складного різновиду портрета, він не набув в Україні поширення і згодом надовго взагалі зник із практики українських портретистів.

У той період виникають твори, у яких поєднуються репрезентативні і ктиторські функції портрета. Яскравим прикладом такого поєднання є втрачене на сьогодні зображення невідомого автора – “Хмельницький з полками”, яке прийнято датувати XVIII ст., але якщо уважно проаналізувати композицію твору, а особливо написи, розміщені в ній, то можна припустити, що він був виконаний значно раніше, оскільки походив із збудованої Б. Хмельницьким 1653 року Іллінської Суботівської церкви, де висів над місцем поховання гетьмана. Про це зберігся запис у каталозі колекції В. Тарновського<sup>12</sup>, а завдяки репродукції з нього, розміщеній також і в “Киевской старине”<sup>13</sup>, є змога скласти уявлення про принцип його побудови та образну концепцію. Відомо, що поховання гетьмана було зруйноване, і його прах був викинутий поляка-

ми з могили, але невідомою залишилася доля ктиторсько-епітафійного портрета гетьмана, про який згадується в “Історії Русів”. Показовим є факт створення пізнішого репрезентативного портрета і вміщення його, як епітафійного, у церкві. Принаймні напис у картуші – “Богдан-Зіновій Хмельницький Малої Росії войск запорожских козацких гетман свободівій церков божію і отечество от врагов оных до основанія поколыбавій, вечно да славится, преставися 1657 года августа 17 числа, погребен Суботове полку Чигиринском” – може свідчити про початкове епітафійно-ктиторське призначення як першотвору, так і портретної композиції. Ця композиція, у багатьох параметрах збігаючись із дією драми “Милость Божія”, поставленої 1728 року на сцені Київської академії, є її своєрідним живописним коментарем, і могла бути виконана, на думку П. Жолтовського, одним зі студентів Київської академії, де й було створено цю “театралізовану драму”<sup>14</sup>.

За характером виконання твір належить до народного струменя, що згодом, особливо з другої половини XVIII ст., значно поширився в українському малярстві, зокрема й портретному. За типом композиції він є своєрідним парафразом величних барокових репрезентативних портретних композицій із сюжетно вирішеним тлом. У цьому творі так само домінує портрет, а зображальний ряд тла є пластичною оповіддю й “розшифрованою” ідейною задумою твору. Навколо ростової постаті гетьмана (що нагадує лаврський стінний і гондіусівський гравюрний портрети водночас), як в іконних житійних клеймах уміщено батально-історичні сцени з його життя. Чи не вперше в портретному творі зроблено спробу дати широку панораму краєвиду з чітко позначеним обрієм, і водночас цей реальний мотив сполучається з цілком умовно-алегоричним трактуванням окремих частин композиції. Постаць гетьмана вміщена в центр полотна й чітко читається на тлі неба. Обабіч постаті – герб Війська Запорізького і картуш з епітафійним написом. Під ногами Хмельницького “розстилається українська земля з ріками Дніпром, Дністром та Бугом. На схематично відтвореному ландшафті розкидано 23 булави, які означають козацькі полки. Під кожною булавою – назва полку<sup>15</sup> ...Ліворуч – група,



Невідомий художник. Копія (XIX ст.) “Напольного гетьмана” І. Нікітіна (фрагмент). 1720-і роки. Полотно, олія.

Невідомий художник. Портрет Івана Мазепи. XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ





Невідомий художник. Портрет Івана Скоропадського. Початок XVIII ст. Копія Г. Васька. 1840-і роки. Полотно, олія. Чернігівський художній музей



Невідомий художник. Портрет Данила Апостола. Початок XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ

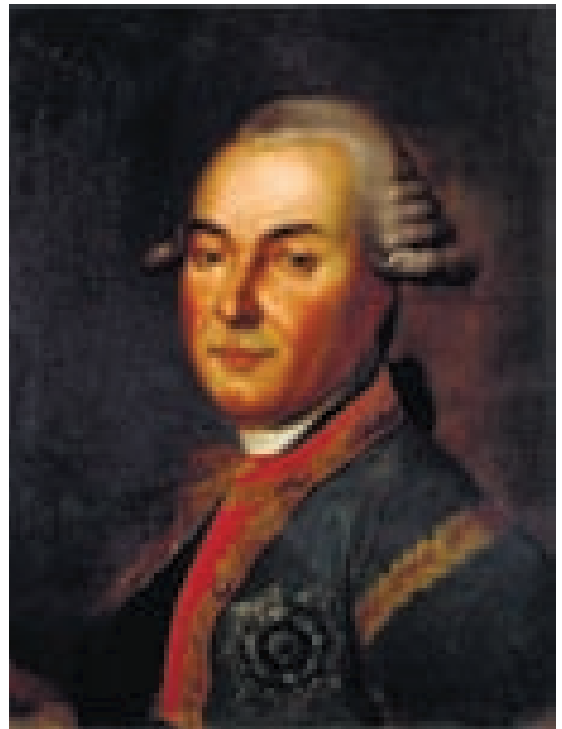
що складається із 23 козаків (відповідно до кількості полків). Вони стоять під розгорнутими корогвами, символізуючи все козацьке військо. Перед козаками, біля літавр – гетьман з булавою в руках. Праворуч від гетьмана – юрба збентежених польських шляхтичів. Один з них упав на коліна, в інших повипадали шаблі з рук. Під цією групою напис: “А ляхам так страшно, що где-либo ветры повеюют, все яко Хмельницький идет разумеют”. Вище зображено шатро з прапорами, перед якими стоять два козаки. У шатрі видно чоловіка, що сидить за столом і пише, за шатром на горі – будинок з вежею”<sup>16</sup>.

Цей унікальний за формальними ознаками портретно-сюжетний твір є надзвичайно показовим з погляду розвитку репрезентативно-парадних композицій. За своїм проникливим звучанням, за місткістю символіко-алегоричних сюжетних сцен, що слугують додатковими елементами в розкритті основного лейтмотиву зображення, героїзований образ Б. Хмельницького тут досить далекий від схематизму поширених на початку століття панегіричних зображень, виконаних художниками-академістами. Водночас він є яскравим свідченням глибокого проникнення фольклорних основ у концепцію живописного, зокрема, портретного образу.

Серед поясних гетьманських зображень, пік найбільшого поширення яких сягає початку й середини XVIII ст., немає жодного, незважаючи на численні копії, перемальовки, яке б не мало в основі натурного прижиттєвого портрета, що ставав взірцем для пізнішого наслідування й копіювання. І П. Конашевич-Сагайдачний, змальований (можливо, портрет виконувався під час його тяжкої хвороби після смертельного поранення під Хотиним) набагато старшим, ніж був навіть у рік своєї смерті (помер у 44 роки), і Б. Хмельницький, який закарбувався в пам'яті літнім, і молодий, вродливий І. Виговський, один із видатних українських державців і палких патріотів із трагічною долею, і нещасний



Невідомий художник. Портрет Кирила Розумовського. Копія XIX ст. з оригіналу Л. Токке 1758 року. Державний історико-меморіальний заповідник «Поле Полтавської битви». Полтава



Невідомий художник. Портрет Кирила Розумовського. 1750-і роки. Копія Г. Васька. 1840-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

Ю. Хмельницький, що так само трагічно скінчив свої дні – усі змальовані без парадної помпи, стримано й майже документально точно з портрета в портрет, повторюючи одну й ту саму композицію. Таку композицію повторюють і портрети наступних гетьманів.

Так само часто з булавою в руці або просто погрудно змальовані Павло Тетеря, талановитий військовий керманіч (і зрадливий друг Виговського) і дипломат, вдатний до подвійної гри, цей “королівський, а не козацький гетьман”, якому теж судилася лиха доля бути отруєним (у 49 років) польським шпигуном у Стамбулі, безталанний Іван Брюховецький, що загинув (у 45 років) від рук власних козаків, героїчний Петро Дорошенко, котрий заради України втратив багато чого в житті і скінчив свої дні далеко від рідного краю, Михайло Ханенко, що у своїх діях “виявляв більше серця, ніж розуму”, Дем’ян Многогрішний, виходець із селян, котрого називали “абсолютистом, непоступливим і задиристым”, який за свої намагання захистити державні інтереси України був засуджений царським урядом до страти, пережив страшні катування, після яких страту замінили довічним ув’язненням у далекому Сибіру. Усі вони постають на портретах часто в лицарських латах або кольчuzі, прикритій плащем, але без пишного антуражу.

Із портретів решти гетьманів найтрадиційнішими є портрети Івана Скоропадського, щирого прихильника І. Мазепи, котрий щосили намагався врятувати Україну від повного становища російської колонії, Данила Апостола, цього “справжнього козака козацької України”. Вони і композиційно, і концепційно мають багато спільного з традиційними поясами гетьманськими зображеннями. Подібні до них поясні портрети І. Самойловича майже збігаються із зображеннями Ю. Хмельницького. Іноді буває складно їх розрізнити. З цього ряду вирізняється поясне зображення І. Мазепи, яке традиційно (але під знаком питання) співвідносять із зображенням “На-



Невідомий художник. Портрет Івана Гуляницького. Близько 1657–1677 років. Копія А. Строїнського. XIX ст. Полотно, олія. Львівський історичний музей

Невідомий художник. Портрет полковника Григорія Новицького. 1670–1680-і роки. Утрачений



польного гетьмана” (початок XVIII ст.) Івана Нікітіна, що зберігається в Державному Ермітажі в Санкт-Петербурзі, і з якого була виконана численна кількість копій, які множилися в Україні впродовж усього наступного періоду, незважаючи на заборону й анафему Мазепі, за царським велінням проголошену московським духовенством. Так само відрізняються, але суто своїм “новомодним” виглядом (зображується в перуці), погрудні зображення останнього українського гетьмана Кирила Розумовського, які входили до усталеної гетьманської серії. Деякі з них є своєрідним парафразом парадного великого портрета К. Розумовського (1758), що належить пензлю французького живописця Л. Токке, але більшість цих зображень повторюють варіант якогось невідомого (на сьогодні) погрудного портрета гетьмана.

Характерною особливістю портретів “гетьманської серії” є те, що, представляючи визначних діячів національної історії, невідомі художники, наслідуючи традицію національного портретування, не звеличують штучно їхні образи, а подають їх у стриманій

простоті, уникаючи певної дистанції, властивій офіційним парадним академічним портретам, чим вкотре доводять схильність вітчизняних живописців до демократизації образу.

Певним чином із цією серією співвідноситься “Портрет гетьмана Пилипа Орлика” (1710-і) з паризького приватного зібрання. Виконане невідомим (очевидно, французьким) живописцем портретне полотно, вирізняючись пластичним світлотіньовим моделюванням об’ємів обличчя, коштовних прикрас одягу й білосніжного хутра шапки, композиційною зваженістю зіставлення постаті і тла, усе-таки в загальних рисах наближається до традиційних гетьманських поясних зображень. Увага до змалювання вбрання (орнаменти й хутро плаща, орденська стрічка), ретельна виписаність аксесуарів, нейтральність тла, що підкреслює деталізованість у зображенні погруддя, нарешті, відтворення характерного чорновусого обличчя з повними, яскраво-червоними вусами й темними великими очима, без найменших ознак ідеалізації – усе це нагадує тверезу неупередженість і гостру спостережливість анонімних українських майстрів.

Народно-визвольна боротьба вихлопнула на поверхню активної суспільної діяльності таку соціальну верству, як козацька старшина. Спочатку вона ще була органічно пов'язана зі стихією народного життя і ні в побуті, ні у звичаях та культурних уподобаннях ще не вирізнялася із поспільства. Шляхетський аристократичний полиск їй ще не був до лиця. На своїх портретах представники цієї верстви мають природний, безпретензійний але доволі імпазантний вигляд.

Таким на своєму зображенні (бл. 1657 р., дійшло в пізнішій копії, у написі якої зазначається дата смерті – 1677) постає корсунський полковник Іван Гуляницький<sup>17</sup>. Це один із прикладів найдавнішого старшинського портрета. Майже поколінне зображення Гуляницького, просте й чітке за композицією, побудоване за усталеною схемою шляхетського портрета: полковник в одній руці тримає булаву, другою опирається на ефес шаблі, позаду нього, на столі, лежить шапка, прикрашена аграфом і перами. Однак у його вигляді не відчувається напищеності аристократа, свідомого своєї соціальної зверхності.

Монументальним ладом, звучністю колориту, заснованого на барвистості червоного жупана та насичено синьої, підбитої чорним хутром, киреї, що яскравіють на темному сіро-зеленкуватому тлі, портрет тяжіє до іконопису, та й спосіб зображення обличчя в манері, близькій до іконописної, переконливо виказує руку місцевого майстра-іконописця.

З іконописними традиціями пов'язані зображення Григорія Гамалії, Леонтія Свічки, полковника Григорія Новицького, Василя Кочубея та інших представників козацької старшини, поміж яких дуже поширилася мода на портретування. “Дом, принадлежавший лицу, занимавшему генеральный или полковничий уряд, – зазначає один із перших дослідників старовинних портретів О. Лазаревський, – как бы обязательно украшался портретами хозяина и хозяйки, а иногда и детей. Потомки, сохраняя предковские портреты, присоединяли к ним свои. Недостатка в мастерах – “малярах”, повидимому, не было, так как плата за работу портрета сравнительно была невелика<sup>18</sup>. Часто рисовались портреты въ нескольких спискахъ (тобто кіль-



Невідомий художник. Портрет Василя Кочубея. Початок XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

Невідомий художник. Портрет Леонтія Свічки. Близько 1687 року. Полотно, олія. Утрачений





Невідомий художник. Портрет Григорія Гамалії. 1666–1687. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

ніби прикладом його повного розквіту.

У портреті Л. Свічки, можливо, виконаному на честь одержання ним 1687 року лубенського полковництва, незважаючи на відсутність відповідної підкресленості в позі, на нечисленність аксесуарів (лише фамільний герб і полковницький пернач), відчувається певна репрезентативність. Сама лінійна й колірна ритміка, органічна вписаність постаті у прямокутник полотна, помножена на жваву “рухливість” орнаментальних деталей вбрання, утворюють відчуття внутрішньої динаміки. Вольова й рішуча людина постає на цьому портреті в усій своїй неповторній характерності. За стилістикою, манерою виконання портрет Л. Свічки нагадує портрет Г. Гамалії, який виконувався майже в той самий час, а можливо, і тим самим майстром.

Бездоганна вивіреність композиції портрета Г. Гамалії, гармонійність теплого, червонясто-вохристого колориту, упевнений рисунок спокійно-гордовитої постаті, лаконізм і виразність змалювання розумного і вродливого мужнього обличчя – усе немов звеличується пружно-ритмічним акомпанементом декоративних орнаментів вбрання й вишуканістю його лінійних окреслень. Особливої самобутності зображенню надає майстерне зіставлення тонко промодельованого пластичного об'єму обличчя, характерні і яскраво етнічні риси якого зведені майже до “іконописного” канону, і могутньої постаті, у змалюванні якої переважає силуетно-лінійне начало. За декора-

кох примірниках. – В. Р.), із яких одни оставались в доме, а другие помещались в церквах и монастыряхъ. Право на помещение портретовъ въ церквахъ и монастыряхъ, принадлежало, какъ кажется, только ихъ “фундаторамъ”, т. е. строителямъ”<sup>19</sup>.

Якщо в портреті І. Гуляницького ще ледь вгадуються барокові ознаки, і репрезентативна нота посилюється радше аксесуарами, ніж станом зображеного, то в портретах Г. Гамалії, Л. Свічки, полковників Ілляшенка та Новицького маємо класичні взірці гармонійно вирішеного барокового зображення, побудованого на граничній єдності образної концепції й декоративного “супроводу”, який стає визначальним у пластичному ладі твору. Названі портрети – яскраві приклади того “килимового” барокового стилю, розквіт якого почався набагато раніше ніж це вважалося до останнього часу. Уже у другій половині XVII ст. цей стиль, як переконують згадані полотна, викристалізувався у всій своїй самобутній неповторності.

Портрет лубенського полковника Л. Свічки (1687, втрачений) немов розпочинає низку цих репрезентативно-парадних портретів української старшини, яка у другій половині XVII ст. сягла найбільшої могутності, а “Портрет Григорія Гамалії” (1666–1687)<sup>20</sup> є



тивною вишуканістю портрет вражає виразом почуття внутрішньої гармонії, розуму й людської гідності зображеного.

Григорій Гамалія – талановитий військовий і дипломат, лубенський і паволоцький полковник, за своє діяльне і бурхливе життя зажив і слави, зазнав і прикростей. Був наближений до гетьманів І. Виговського, послом якого їздив 1659 року до Туреччини, та І. Брюховецького, з яким 1665 року їздив у Москву до царя Олексія Михайловича, де був пожалуваний дворянством і царською грамотою на маєтки, надані йому гетьманом. Перейшовши після загибелі І. Брюховецького до П. Дорошенка, Г. Гамалія, який мав особливе довір'я останнього, зазнав потім чимало утисків від І. Самойловича, котрий, як зазначає О. Оглоблин, не міг “забути його дорошенківського минулого і багато років тримав його “не у дел”, у невиразному стані “знатного військового товариша”, за що Гамалія “віддичив” йому, узявши участь у змові проти гетьмана, що закінчилася Коломацьким переворотом, а сам дістав тоді лубенське полковництво (1665–1666), однак ненадовго. Ставши учасником опозиції старшини проти тодішньої промосковської політики І. Мазепи, він зазнав нових гонінь. У 1688 році “московський уряд наказав позбавити Гамалію полковництва й навіть взяти його “під караул”. Це був кінець його політичної кар’єри<sup>21</sup>. Але авторитет цієї людини, його здібності були потрібні гетьману І. Мазепі, який надав йому нові маєтки, а вже 1689 року Гамалія разом із гетьманом як “знатний військовий товариш старший” поїхав до Москви, де вкотре йому надали царську грамоту на маєтки. Невідомо, як склалася б подальша доля цієї непересічної людини, бо цей “славетний и с породы честное урожоный и державный его милость пан” 1702 року помер і був похований у Лохвицькій церкві Різдва Богородиці, але поховання, як і сама церква, не збереглися.

Зображення було прижиттєвим, на що вказує його характер і відсутність традиційних написів, а беручи до уваги те, що Г. Гамалію зображено без полковницького пернача, портрет міг бути виконаний між роками 1666 (коли він, одержавши 1665 року дворянство, 1666-го втратив лубенське полковництво) і 1687 (коли він знову став лубенським полковником). Як гетьманські портрети, виконуючись за певною схемою, становлять своєрідну серію, так і подібні до гамаліївського портрети старшини утворюють певний типологічний різновид поясного парадного зображення. За такою схемою виконано портрет полковника Новицького (кінець XVII ст., місцезнаходження невідоме), що засвідчує стале існування барокових традицій у старшинському портреті другої половини XVII – першої половини XVIII ст.

Хмельниччина прискорила кристалізацію своєрідних форм національної культури, що розпочалася на західноукраїнських землях у змаганнях та взаємодії з польською культурою. Козацтво, ставши провідною соціальною силою, повернуло в інший напрям формування суспільного устрою, який склався за часів довготривалого польського панування. Такий поворот ознаменувався й новими явищами у сфері культурно-мистецького життя, що досі живилося головню донорськими впливами з Галичини та Волині.

Відомий історик Олександра Єфименко так характеризувала цю ситуацію: “Польща вже встигла добре втягнути Україну в свій устрій: нові економічні відносини цупко огорнули життя широкої землеробської людності. Польський лад і право, адміністраційні та судові установи вкрили усю територію; польська культура, вдача, звичаї, мова – навіть релігія – переробили вищу верству і почали впливати на міське населення. Залишився лишень один куток вільний від польських впливів, це – козаччина. Вона цілком поки-що заховувала староруський устрій (спосіб) життя: панування виборних принципів в управі, самосуд, безперечне право землероба на його потом политу землю.

Страшний вибух народного обурення, організований рукою талановитого ватага, відразу й до щенту зніс польський суспільний лад з території України: майже всі старі відносини “були скасовані козацькою шаблею. ...Очевидно, ідеї староруського устрою були ще такі живі в свідомості людності, а козаччина являла

такий живий приклад його, що заміна одного суспільного ладу іншим відбувалася з швидкістю перемини декорацій. Україна почала жити іншим суспільним життям, що в загальних рисах було переходом до елементарнішого архаїчного устрою. Тип суспільного життя, що заховується поки-що в козаччині, опановує усією територією”<sup>22</sup>. І ці повсюдні зміни втілюються в портретному живописі.

## ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ СВІТСЬКИЙ ПОРТРЕТ

Процес становлення світського портрета, пов'язаного з приватним життям, з виявленням його інтимно-побутових аспектів, психологічного складу особистості, порівняно з розвитком західноєвропейського портрета, був затяжний. Канони шляхетського портрета були ще досить міцними й сталими, щоб традиційні репрезентативно-парадні зображення поступилися місцем новим тенденціям.

Відгомін сарматського світогляду за доби Просвітництва зазнав відповідної трансформації в чоловічих портретах. Імовірно, рицарський ідеал закутого в лати шляхтича, зображуваного у формі погрудного чи поясного офіційного парадного портрета з ознаками громадянської доблесті, перейнятий у західноєвропейському варіанті, був для галицьких художників XVIII ст. добре зрозумілий і доступний їхньому пензлеві.

У такому вигляді невідомим майстром зображено князя Яна Сангушка (1735) та Вацлава Жевуського (1740-і). Вважається, що цим майстром був Василь Петранович. Анонімний автор першого твору, який зобразив Сангушка в металевих обладунках

**Невідомий художник. Портрет Януша Сангушка. Близько 1735 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



з червоною, підбитою горностаєм мантиєю, перекинutoю через плече, вдало відтворив гордовиту поставу молодого нащадка давнього волинського православно-князівського роду. Разом з тим він ніби нівелює її доволі природною позою і приязним виразом вродливого обличчя. Ставши у вісімнадцятирічному віці мечником литовським (1735), наступного року він був нагороджений орденом Білого Орла (1736), а невдовзі обраний маршалком надворним литовським (1750). Очевидно, портрет було створено 1735 року, оскільки Сангушко зображений без ордену. Якби не атрибути парадності, портрет міг би набутися цілком камерного характеру, що засвідчує врівноважений стан моделі, що відображається у спокійному погляді очей, що, як і чорні франтуваті вусики, яскраво вирізняються на свіжому обличчі, модельованому м'якими розтяжками біляво-рожевуватого тону.

Натомість так само закутий в лати В. Жевуський з нагородами та орденською стрічкою, з булавою в руці малюється В. Петрановичем як бравий воєнка, гонористий і жвавий. Художник вправно володів засобами світлотіньового моделювання у відтворенні пластики обличчя



Невідомий художник (В. Петранович?). Портрет Вацлава Жевуського. 1740-і роки. Полотно, олія. Львівський історичний музей



Невідомий художник (В. Петранович?). Портрет Анни Жевуської. 1740-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

із застосуванням світлових рефлексів, прозорих переходів у напівтонах. Єдине, що вадить героїзованому вигляду моделі – надміру витрішкуваті очі, що спричиняють дещо кумедний вираз засмаглого характерного обличчя.

Міщанство, яке починає утворювати дедалі ширше коло замовників, стає тим середовищем, де визрівають нові риси портрета, що поступово віддаляється від стереотипу шляхетсько-магнатських зображень. Міщанин не був у своєму житті так міцно пов'язаний з умовностями престижу і не потребував, як шляхта, декларувати соціальний автопортрет. Портретне зображення для нього було викликане насамперед необхідністю залишити свій образ як пам'ять для родини і близьких людей. Тому він не оточував своє зображення атрибутами шляхетського портрета, як пишні герби з картушами чи інші ознаки влади, могутності і впливовості, суспільної ваги. Хоча міщанинові й імпонувала імпазантність шляхетських контерфектів, на своїх зображеннях він постає радше поважним і поштивим, а не погордливим і самовпевненим.

Таким є подружжя львівських негоціантів Констанції та Григорія Бернатовичів на парних зображеннях (початок XVIII ст.). Змальовані на них моделі з приязним виразом обличчя почувуються вільно, з усвідомленням власної гідності, що відлунює у прямій поставі, стриманому виявленні почуттів. Дещо манірним є жест руки Констанції, у якій вона двома пальцями претензійно “тендітно” тримає квітку троянди. Її тонка талія, прикраси модної сукні надають портретованій витонченій вишуканості. Художник доклав чимало зусиль, вимальовуючи фактуру нижніх тканин.

Портрет Г. Бернатовича зовні за схемою нагадує тип шляхетського портрета, але, порівняно з ним, це – “пом'якшений варіант”. Зображений багатий львівський купець – типовий сармат із характерними вусами у традиційному національному польському вбранні, проте в його представницькій позі вже немає шляхетської зверхності, а статуру відтворено без підкресленої гіперболізації форм. Навпаки, художник під-

креслює худорлявість моделі. На відміну від зображення Констанції, її чоловік має більш стримано-суворий вигляд, що не претендує на аристократичну вишуканість.

Портрети Бернатовичів, що становлять типовий для львівського міщанського портрета початку і першої половини XVIII ст. стереотип, написані в холоднуватій синювато-зеленкуватій гамі, з пом'якшеним моделюванням форм, але з певною жорсткватістю.

Характерний композиційний стереотип міщанського портрета представляють поясні зображення “Портрет міщанки” (1720–1730-і рр.) і “Портрет Катерини Веніно” (1730-і). Деякою скутістю почувань моделі прикметний портрет невідомої міщанки, що приваблює прагненням художника до ретельного відтворення найменших подробиць вбрання і дбайливого змалювання рис характерного зосереджено-уважного обличчя, свіжість якого відтінена смолисто-чорним волоссям, прикритим яскраво-рожевим щепцем. Це особливо виразно передає дещо скута, але звична поза: жінка сидить, спокійно поклавши перед собою руки, прикрашені золотими каблучками. Майже монохромне зображення (чорна сукня, темне нейтральне тло) є урочисто-святковим завдяки яскравому контрасту з цією монохромністю дзвінкх рожевуюватих кольорів.

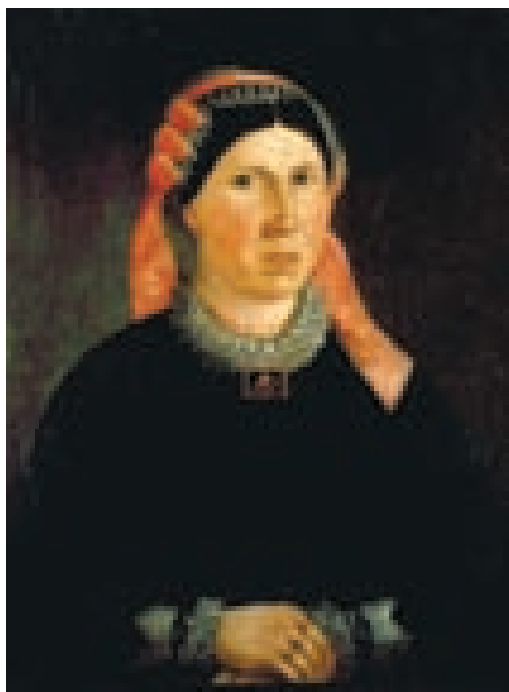
Поясне зображення дружини радника львівського магістрату Катерини Веніно певною мірою зберігає архаїчні риси сарматського портрета з його увагою до фізіономічних рис обличчя, переданих без будь-якої ідеалізації. Унаслідок цього

**Ю. Радивилівський (?). Портрет Вацлава Жевуського. 1735 – кінець 1730-х років. Полотно, олія. Львівський історичний музей**



некрасиве, навіть грубувате обличчя позбавляється вигляду не лише аристократичної вишуканості, але й витонченої жіночності. Простувато-байдуже обличчя-маска, гордовита, надто пряма постава, по-графічному чітко виписане біле мереживо на оксамитово-чорній сукні, упевнений рисунок пластичних форм надають портретному образу матеріальної твердості й індивідуальної виразності, наповнюють, на перший погляд, застигле зображення внутрішньою експресією. Яскраво-червоні драперії, як і в портреті Констанції Бернатович, у вигляді шалі, що ефектно оповиває постать по руках і за спиною, активізують експресійний момент, урізноманітнюють просту, не перевантажену додатковими деталями композицію і надають їй завершеності.

Відмінним від цих зображень і цілком простим і безпретензійним щодо ефектної подачі моделі є портрет провінційного міщанина з м. Сокаля (1740–1750), що походить із сокальської Миколаївської церкви, а нині належить Національному музею у Львові. Очевидно, портрет був ктиторським або мав вотивне призначення, чим і пояснюється його “церковне” походження. Зображений зовсім не схожий на львівських міщан. Цей чоловік одягне-



Невідомий художник. Портрет міщанки. 1720–1730-і роки. Полотно, олія. Національний музей у Львові



Невідомий художник. Портрет Катерини Веніно. 1730-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

ний скромно, на ньому жупан брунатно-вохристого тону й темно-червона накидка поверх нього, без жодних прикрас. Колірні поєднання тут емоційно нейтральні. Натомість багато уваги художник приділяє відтворенню обличчя, підкресленню його виразності, плавно моделюючи переходи об'ємних форм, не вдаючись до гротескних засобів характеристики. Глибоко зосереджений, із задумливо-мудрим поглядом, цей сокальський міщанин, можливо, ктитор місцевої Миколаївської церкви, зображений із розгорнутою книгою в руках, від якої він відвів свій погляд, привертає увагу внутрішньою значущістю приязної людяної вдачі моделі. Образ портретованого відрізняється не лише від сарматських, але й від міщанських образів тим, що художник глибше проникає в душевний стан людини й органічніше співвідносить цей образ з конкретною побутовою ситуацією.

Якщо в XVI ст. (під впливом ренесансних портретних форм) погрудні і поясні зображення переважали у шляхетському портреті, то на початку XVII ст., під впливом поширених у ньому, так би мовити, “укорочених” варіантів, за його композиційною схемою в художній практиці львівського осередку виробляється своєрідний тип так званого міщанського портрета, що втілює образи представників різномірних суспільних прошарків. У XVI–XVII ст. Львів був середохрестям активних культурно-естетичних взаємин. Львівське середовище складалося з різних суспільних прошарків – міського патриціату, урядовців, інтелігенції, міщанства – і відзначалося широким спектром відповідних мистецьких запитів – від закорінених у місцевому відгалуженні сарматської культури до позначених європоцентричними спрямуваннями, які й обумовлювали особливості світського міського портрета, що його умовно називають міщанським портретом.

Чимало львівських учених, правників, лікарів, учителів (поміж яких були й осідлі іноземні фахівці) здобували освіту в університетах та академіях Західної Європи. Виховані в атмосфері західноєвропейської культури, вони утворювали окреме коло

людей, що вирізнялися своїми художньо-естетичними вподобаннями, вихованими на здобутках цієї культури.

У другій половині XVII ст. у Львівській римо-католицькій кафедрі утворилася збірка, що нараховувала близько шістдесяти портретів (у дусі портретистики західноєвропейських майстрів – Я. Ван Ейка, Ф. Гальса, Рембрандта), які за виконанням перевершують пересічний ремісничий рівень цехових майстрів. За художньою формою та способами розкриття індивідуальних особливостей моделі через виявлення внутрішнього стану людини вони відрізняються як від репрезентативних шляхетських портретів, так і від портретів місцевого міщанства.

Серед них вирізняються поясні (майже поколінні) портрети Яна Барановського (1640–1650), Станіслава Мостицького (1660–1670), Миколи Кросновського (1653) та Петра Рено (1660–1670)<sup>23</sup>. На них, крім тактовно вкомпонованих гербів і невеличких написів під ними, відсутні узвичаєні аксесуари, які засвідчують родовитість і знатність становища моделі. А якщо певні аксесуари і вводяться, то вони лише вказують на професійні заняття портретованих. Їхні постаті в темному вбранні (злегка оживленому білими комірцями та манжетами) майже зливаються з не менш темним тлом, але не виглядають безтілесними. Навпаки, точні пропорції, анатомічно переконливе відтворення пластики обличчя і рук, акцентованих яскравим освітленням, дають відчуття реальної повнокровності, внутрішньої рухливості тілесної оболонки. Світлові акценти набувають важливої композиційної функції, завдяки чому увага зосереджується на певному психологічному виявленні внутрішнього стану моделей. На тлі переважання площинно трактованих постатей і майже індиферентності умовно переданого освітлення таке світлотіньове

моделювання було помітним кроком у наближенні українського портрета до західноєвропейських зразків.

Я. Барановський був ректором Львівської кафедральної школи, а опісля – деканом. У його поколінному портреті відчувається впевненість. Обличчя з проникливим поглядом очей позначене внутрішньою зосередженістю, а в кистях рук, що тримають книгу, вгадується фізична недуга. Жест, який у шляхетському портреті виконує суто умовну функцію, тут вмотивований цілком реальною ситуацією, природністю пози. На передньому плані перед Барановським кілька книг, які, як і книга в його руках, указують на нього як на вченого-теолога.

З двох варіантів портрета С. Мостицького – поясного й поколінного – поясне зображення (1660-і) ще лаконічніше за композицією, ніж портрет Я. Барановського. М'ясисте обличчя портретованого, висвітлене на темному тлі, так само впевнено модельоване світлотінню. Воно, попри скрупульозне відтворення індивідуальних фізіономічних рис, відрізняється від шляхетської маски виявленням вну-

**Невідомий художник. Портрет міщанина із Сокаля. 1740–1750. Полотно, олія. Львівський історичний музей**



трішнього стану людини досвідченої й дещо стомленої життям, що відчувається в задумливій зосередженості. Такий стан уловлюється і в жесті лівої руки, що стискає рукавички. У цьому жесті немов конденсується потенційна енергія для здійснення руху. С. Мостицький походив із родини львівських патрициїв. Освіту здобув у Краківському університеті і мав ступінь бакалавра вільних мистецтв і філософії. Він викладав у Львівській кафедральній школі, був писарем кафедральної капітули і завершив свою кар'єру каноніком. Саме у статусі каноніка він змальований на поколінному портреті (1660–1670). Тут знову-таки жест рук, із яких в одній – традиційні рукавички, а друга, енергійним рухом покладена на книгу, є виявом внутрішньої динаміки стану моделі, що ніби акомпанує виразу блідо-го розумного й дещо втомленого обличчя.

Порівняно з простотою композицій портретів Я. Барановського і С. Мостицького, зображення М. Кросновського (1653) позначене тяжінням до парадності. Офіційна репрезентативність моделі, зображеної на тлі яскраво-червоної завіси, важкими складками спадаючої позаду імпазантної фігури Кросновського, підкреслюється і традиційним набором промовистих деталей: і стіл із розп'яттям і книгами, і напис під гербом, який пояснює, що зображений є львівським архієпископом, і строге, але пишне сановне вбрання – усе покликане створити певний ореол для належного враження від сприйняття зображення.

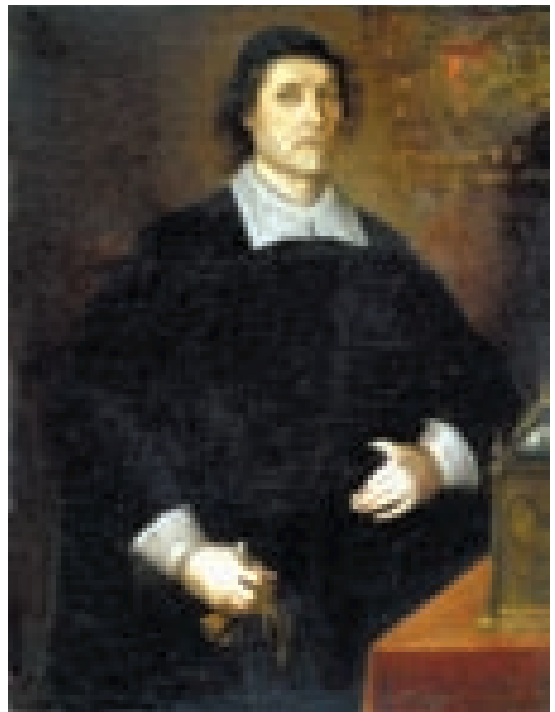
Найвиразнішим за образною характеристикою в цій групі портретів є зображення Петра Рено. Він був родом із м. Бордо, де вчився медицини і згодом став військовим лікарем, близько 1650 року прибув до Львова. Одружившись, він назавжди пов'язав своє життя із цим містом, де й помер 1709 року.

На портреті його монументальна постать легко вивисується у спокійній позі. Перед ним – столик із годинником, що символізує швидкоплинність часу. Лівою рукою він тримає руків'я трості й рукавички, що привносить елемент елегантності. Правиця лежить на поясі<sup>24</sup>. Пластично точно (з анатомічного погляду) трактовані руки, у яких вчувається биття життєвої сили, розміщені в нижній частині композиції так, що надають виразної внутрішньої пошвавленості статичній позі



Невідомий художник. Портрет Миколи Кросновського. 1653. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

Невідомий художник. Портрет Петра Рено. 1660–1670-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв





**Невідомий художник. Портрет Катерини Свистельницької. 1700–1710-і роки. Полотно, олія. Національний музей у Львові**

постаті і певного настрою душевному стану моделі. Благородні риси обличчя (рівний ніс, тонкі губи, акуратні вуса й борідка-еспаньйолка, а особливо погляд, у якому зачалася інтелектуальна глибина, видають натуру витончену, увиразнюють вигляд особистості, свідомої своєї гідності. Тонкі колірні нюанси та м'які тональні переходи, якими модельовано пластичні форми голови й виписано кисті рук, посилюють відтінок внутрішньої шляхетності на рівні психологічної характеристики образу непересічної людини.

До міщанського портрета, який водночас, очевидно, виконував і вотивну функцію, належать зображення трьох членів сімейства Свистельницьких: літньої жінки – Катерини (1700–1710-ті) та молодого подружжя Свистельницьких (перша половина XVIII ст.). Усі три портрети походять із Воскресенської церкви с. Свистельники (нинішня Івано-Франківщина). З іншими міщанськими портретами їх зближують композиційні прийоми, які інтимізують поясні зображення, немов наближаючи моделі до глядача, м'яко приглушений стриманий колорит, побудований на негучних поєднаннях темно-червоних, тьмянисто-зеленкуватих та брунатно-вохристих тонів. Тричвертний поворот, зосередження основної уваги на відтворенні характерних рис обличчя, доволі впевнене моделювання пластичних об'ємів і форм видають руку досвідченого портретиста, обізнаного як зі світлотіньовим живописом, так і з просторовим трактуванням зображення.

Парадний шляхетський портрет, форми якого розвинулися і вкоренилися на землях Галичини і Волині, крім родинної функції, перебрав на себе також функцію ктиторську. Оскільки тут форми ктиторського портрета в такому вигляді, як на Наддніпрянщині, не прищепилися, то він без помітних видозмін посів своє місце в костюльному вжитку, хіба що певну дотичність до наддніпрянських ктиторських портретів, як виняток, виявляють зображення батька й сина – Станіслава (бл. 1694) та Антонія (1720-ті) Каменських з їхньої родинної усипальниці при францисканському костюлі у Кременці (обидва нині – у Національному музеї м. Вроцлава в Польщі). Спорідненість із наддніпрянським портретом тут виявляється в розгорнутому композиційно-просторовому принципі побудови, за яким постаті, зображені за схемою типово шляхетського портрета, розміщуються у виразно означеному інтер'єрі з великим отвором вікна, масивним, покритим важким килимом столом, на якому стоїть невеличке скульптурне розп'яття (деталь звична в козацьких портретах і рідкісна в польських зображеннях світських осіб) та лежать предмети, що утворюють, за висловленням П. Білецького, “символічний шар”<sup>25</sup>.

Прикметною особливістю обох зображень є наявність у них так званого “двоступінчатого” хреста, утвореного в такий спосіб, що хрест настольного розп'яття і хрестоподібна рама віконних стулок, масивна підніжка столу, розташовані вздовж однієї осі, утворюють ніби один великий латинський хрест. Обидва портрети, хоча й відрізняються в окремих деталях, є ідентичними у своїй основі. Станіслав Даджібог Каменський, зображення якого виконане наприкінці XVII ст., стоїть у спокійній розслабленій позі, тримаючи перед себе правою рукою шапку, а лівою





**Невідомий художник. Портрет Свистельницького.** Перша половина XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей у Львові



**Невідомий художник. Портрет Свистельницької.** Перша половина XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей у Львові

стискаючи ефес шаблі. На ньому ошатна, підбита коштовним хутром делія, накинута поверх жупана. Форми обличчя з широкою сивою бородою модельовано з пластичною переконливістю, проте голова, у співвідношенні з усією постаттю, пропорційно замала. З того, як погано узгоджені верхня й нижня частини постаті, можна припустити, що аналізований портрет писався з поясного чи погрудного прижиттєвого зображення. Така особливість ще явніше проступає в портреті А. Каменського, створеному на початку XVIII ст. На ньому якимось неприродно стоїть приземкуватий шляхтич, демонстративно стискаючи в руках пернач і ефес шаблі. Зображення повновидого чоловіка з байдужим виразом обличчя, характерними шляхетськими вусами цілком відповідає канонам сарматського портрета. Огріхи в побудові постаті, у рисунку дещо скutih жестів рук як у першому, так і в другому портретах засвідчують руку волинського місцевого майстра, а поєднання елементів польського парадного й козацького ктиторського портрета, що істотно вирізняють ці зображення з-поміж суто польських зображень, підтверджує цей очевидний факт.

За часів феодалізму портретні зображення були прерогативою верхнього прошарку суспільства, значно менше поширення він мав у середньої верстви. Якщо не зважати на окремі вотивні зображення з приблизним або й зовсім не ідентичним зображенням зовнішності та рис обличчя селян, у селянському середовищі попит на портрет тривалий час не мав ні матеріального, ні естетичного підґрунтя. Селянські зображення могли спорадично з'являтися внаслідок хіба-що якихось надзвичайних обставин.

Так, зокрема, приводом для створення одного з найдавніших таких зображень (1678), що зберігалося серед стінописів у церкві лемківського села Котань (нині – на території Польщі), був трагічний випадок із ктитарем храму Яковом Баволяком,



Невідомий художник. Портрет Федора і Магдалени Жемелків. 1747. Полотно, олія. Державний історико-краєзнавчий музей "Дрогобиччина". Дрогобич

котрого, як засвідчує вміщений угорі над зображенням напис, "забивъ, замордував во главу до мозку обухом незбожний чоловік Грыць Южчак з Боднярки, невинне, в місті Змигороді під час ярмарку на Якуба. Року Божого АХПІ (1678)"<sup>26</sup>.

Щоб зберегти пам'ять про невинно загиблого чоловіка, художник постарався якомога точніше відтворити його круглолике обличчя з короткими вусами і довгим чубом-оселедцем, що опускається на чоло. Такий надзвичайний випадок і спричинив появу цього раннього селянського портрета, що увійшов як складова до великої настінної храмової композиції "Втеча до Єгипту". Дія цієї композиції малюється на тлі характерного карпатського краєвиду, з типовими лемківськими оселями, з отарами овець і вівчарями на полонинах. Я. Баволяк стоїть навколішки, молитовно склавши руки (за композицією нагадує донаторські посмертні портрети Я. Гербурга і К. Корнякта). Лаконічними засобами композиції, виразним змалюванням обличчя і вирішенням зображення в гамі стриманих рожево-брунатних і зеленкувато-сірих тонів художникові вдалося створити надзвичайно переконливий реалістичний образ простого карпатського селянина.

Правдивістю відтворення характерних рис зовнішності та фізіономічних особливостей обличчя відзначаються й інші зображення селян, наприклад, ті, що з примхи Жевуських були виконані придворним художником Жевуських для їхньої родової галереї в Роздолі на Львівщині.

Інтерес до зображення на подвійному портреті подружжя Федора й Магдалени Жемелків (1747) був викликаний їхнім довголіттям. (Портретування таких людей, як і зображення всіляких дивовиж, було звичним для свого часу). З напису польською мовою вгорі на портреті дізнаємося, що "Федір Жемелка народився у Роздолі 15 лютого 1643 (року), Магдалена, дружина його, народилася 27 липня 1652 (року). Одружився він, маючи 34 роки. Дружина його у 16 років. Живуть у подружжі сімдесят і півтора роки. Максим Жемелка, дід його, жив 118 років". Напис засвідчує також, що портрет цих літніх людей був виконаний ще за їхнього життя, незадовго до смерті (Магдалена померла 1750, а Федір – 1752 року) і, як впливає зі старанності, з якою вимальовано характерні риси старих, поораних зморшками обличчя, з якою увагою передано предмети

їхнього оточення, писався цей портрет з натури, і це також зазначено в тексті, де вказано, що змальовано Жемелків було в Роздолі 20 серпня 1747 року<sup>27</sup>.

Зовнішнім виглядом Жемелки схожі на напівміщан, напівселян. На Федорові, зарослому густим сивим волоссям і такою самою бородою, синя чемерка, підперезана червоним поясом. Здається, що старий щойно зайшов до хати і, не випускаючи з рук ціпка та шапки, стомлено присів на ослін біля печі, у якій горить вогонь. Магдалена сидить з корінцем петрушки і ножем у руках, ніби готуючи вечерю. На ній зелена сукня, поверх неї – синій кожух, оздоблений білим смушком, на голові – біла намітка, кінці якої довгим пасмом спадають на впалі худі груди.

На другому плані в темному мороці тла видніється отвір печі, де горить вогонь, і на ньому в горщику вариться страва. Обоє портретовані як у німому заціпенінні сидять біля печі, не виявляючи жодних порухів спілкування. На їхніх старечих зморшчених обличчях, вимальованих майже з натуралістичною деталізацією, у згорблених постатях лежить відбиток втоми і смутку, а сама буденна ситуація, у якій вони перебувають, навіює безвідрадне відчуття.

Незважаючи на “засушеність” у моделюванні, з передаванням найдріб’язковіших деталей, що різко виділяються на темному тлі, цей подвійний портрет (приклад надзвичайно рідкісної портретної форми в українському давньому живописі), нехай і невибагливо, але щиро виявляє співчутливість художника до своїх моделей – простих людей на схилі їхнього життя.

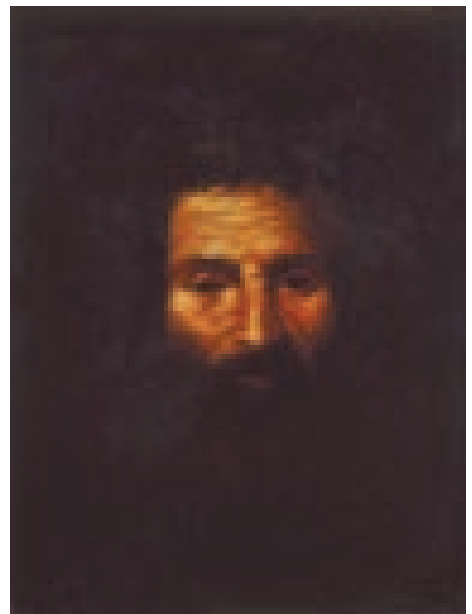
Мотив співчутливості домінує і в портретах селян з родового маєтку Жевуських у с. Підгірці<sup>28</sup>, виконаних приблизно водночас із портретом Жемелків, але за об’разним трактуванням, моделюванням, манерою виконання контрастно відмінних від нього.

Досі є загадкою, як ці портрети, що явно не могли бути самоціллю для художника, потрапили до галереї аристократичних парадних зображень. Хто ці пристаркуваті чоловіки, які своїм виглядом викликають жалість? Один із них, можливо, вражений якоюсь недугою, скривлений, важко обпирається обома руками на кийок. Спереду на голові в нього велика залисина, на яку зачесане ніби злипле волосся. На його змученому обличчі – вираз фізичного страждання.

На іншому портреті зображено бородатого чоловіка з відчуженим поглядом ніби у стані якогось самозабуття. Він спокійно сидить біля столика, схиливши набік голову, лівою рукою міцно тримається за довгу, як патериця, палицю, правицею притримує якусь книгу, поставлену ребром на столик. Може, це і є той самий чернець з підгорецького монастиря, котрий навчав дітей Вацлава Жевуського руської (української) мови? Адже відомо, що В. Жевуський був ктиторм місцевого монастиря і запросив звідти вчителя для своїх дітей.

Тяжка дума засіла на обличчі селянина на третьому портреті. Вона позначилася глибокими зморшками між бровами та суворим внутрішнім зосередженням, що читається у виразі обличчя з невеселим поглядом. Останній погрудний портрет найлаконічніший із трьох підгорецьких селянських зображень. У ньому основну увагу акцентовано на обличчі, висвітленому пучком світла й модельованому світлотінню так, що психологічний стан моделі концентрується більше, тоді як у двох попередніх зображеннях

**Невідомий художник. Портрет Сойки, діда шпитального. Перша половина XVIII ст. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**





Невідомий художник. Портрет Михайла Сервація Вишневецького. 1740–1744. Полотно, олія. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

Їхня поява припадає на той час, коли під впливом ліберальних ідей певна частина шляхетства вищої верстви перестала ставитися до селянства як до знеособленого нікчемного у своїй масі хлопського стану. С. Лещинський, позбавлений королівського трону, дорікав свавільній шляхті: “Усім, чим ми славимося, ми зобов’язані простому народові. Очевидно, що я не міг би бути шляхтичем, якби хлоп не був хлопом ... якби їх не було, ми б самі повинні були стати землеробами, так що замість поговірки – пан із панів, слід би говорити: пан із хлопів”<sup>30</sup>.

В. Жевуський, на замовлення якого, можливо, й були виконані портрети селян, відзначався прогресивними на його час поглядами. Проживши деякий час (1767–1773) на еміграції, а точніше – на засланні, у Калузі (був заарештований за таємним розпорядженням Катерини II), він, повернувшись на батьківщину (після повернення із заслання він до Підгірців не повернувся, а залишився в Седліщах, Польща), став великим коронним гетьманом і краківським каштеляном. Після поділу Польщі В. Жевуський тривалий час перебував у Петербурзі. Він був знавцем античної культури, поетом і драматургом, цікавився мистецтвом і зібрав чималу бібліотеку. Як високоосвічена людина, поділяв ідеї французьких просвітителів. Тож цілком

більш явно проступає момент позування. Це відчувається в жестах рук, для більшої твердості яких художник, як у натурній постановці, дає опертя на кий в одному випадку, і на палицю – у другому, що доводить факт малювання портретів з натури<sup>29</sup>.

З усіх селянських зображень, що були у збірці В. Жевуського, найбільшою психологічною сконцентрованістю позначено образ Сойки, “діда шпитального”, тобто чоловіка з притулку для престарілих і немічних людей. Цей портрет, створений дещо раніше ніж три попередні, також походить з галереї Жевуських і зберігся у фрагментарному вигляді. На ньому голова бородатого старого наче проступає з густої темряви під спалахом золотавого світла, під яким виразно видніються риси зморшкуватого вилицюватого горбоного старечого обличчя. По-селянськи згрубіле, воно написане напрочуд м’яко й живописно. Відтінок смутку в погляді очей тут поєднується з виразом облагородженого страдництва святих мучеників.

Як за характеристикою образів, так і за колоритом селянські зображення істотно відрізняються від магнатсько-шляхетських портретів. Їх написано у скупій сірувато-брунатній і чорно-вохристій колірній гамі, суголосній образній концепції цих творів.

Селянські портрети хоч і є епізодичним явищем на тлі сучасної їм шляхетської культури, але не випадковим.

закономірно, що саме в його родовій галереї з'явилися одні з перших портрети селян.

Друга половина XVII – початок XVIII ст. – період розквіту репрезентативного портрета на теренах Речі Посполитої, призначеного для магнатських та шляхетських збірок та покоїв. Незважаючи на те, що замовниками зображень були особи, що володіли незліченними багатствами і навіть були обізнані з європейським мистецтвом, вони переважно вдовольнялися послугами місцевих ремісників, які спиралися на місцеву традицію або на свій лад наслідували західноєвропейські зразки, дотримуючись гранично-“документального” реалізму в зображенні портретних рис. Однак саме цим названі портрети чи не найкраще відображають дух складного для Речі Посполитої історичного періоду.

Саме в той період зароджуються родові портретні галереї, покликані прославляти знатність роду й виховувати на прикладі славетних предків майбутні покоління.

Серед таких галерей однією з найприкметніших для українських магнатських і шляхетських родів була збірка Вишневецького замку, у якій, поряд з давніми прижиттєвими зображеннями представників цього могутнього князівського роду, сусідили твори, виконані на основі старовинних зображень (або й просто копій) предків, і створювалися нові репрезентативні портрети родичів і сучасників на замовлення тодішнього володаря Вишневецького замку Михайла Сервація Вишневецького в 1730-х – на початку 1740-х років. Варто зазначити характерні риси портретного зображення М. С. Вишневецького (1740–1744), що, на відміну від зображень попереднього періоду, починають домінувати у шляхетських портретах цієї переломної доби.

Уявлення про особу М. С. Вишневецького, відновника Вишневецького замку, “упрядника” і творця родової портретної галереї дає його епітафійний портрет (1740–1744), виконаний, імовірно, місцевим волинським майстром, а можливо, придворним художником Вишневецьких. Великоформатний, цілком світський за формою, портрет, однак, призначався для експонування в заснованому портретованим костюлі, про що свідчить дрібненький польський напис (не епітафія чи панегіричний текст, як зазвичай на козацьких портретах) навколо герба: “Михайло Сервацій Корибут Князь Вишневецький Канцлер Великий Литовський Фундатор косяла Кармелітів Босих”.

Тут наявний відповідний набір атрибутів парадного барокового портрета: важка завіса із золотою бахромою на задньому плані, традиційна колона, князівська корона на столі, шабля при боці, перекинута через плече темно-червона мантия з горностаями, відзнаки заслуг – стрічка, орден і знак Білого Орла, родинний герб. Зберігаючи ознаки сарматського



Невідомий художник. Портрет Михайла Вишневецького. XVII ст. Копія 1730–1740-х років. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ



Невідомий художник. Портрет Гризельди Вишневецької (фрагмент). Початок 1670-х. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ.



Невідомий художник. Портрет Єремії Вишневецького. Початок XVIII ст. Полотно, олія. Білоцерківський краєзнавчий музей

стилю (портрет М. С. Вишневецького за схемою, постановкою постаті і навіть за вбранням дуже нагадує зображення його діда – Януша Вишневецького, початок XVII ст.), майстер прагне застосувати нові віяння в портретистиці, що доходили з аристократичного Заходу. Вишневецького зображено у вільній позі. Він стоїть, обіпершись ліктем розслабленої лівої руки об стилобат колони. Задумливо-журливий вираз молоджавого обличчя позбавлений будь-якої шляхетської пихатості, що в магнатських портретах траплялося дуже рідко. Таке трактування образу, вочевидь, найбільш пасувало вельми освіченій людині, якою і був М. С. Вишневецький, у колі інтересів якого була література та богословські проблеми.

Портрет був створений для костюлю після смерті Вишневецького (1744). Над його створенням працював сумлінний автор. Він м'якими переходами ретельно виписував форми обличчя, намагався передати емоційний настрій портретованого. Утім, незважаючи на прагнення наслідувати зразки парадних портретів високого стилю, йому не вдалося органічно поєднати частини постаті за логікою барокової стилістики. Якщо верхня (погрудна) частина, позначена енергійним внутрішнім рухом, досягнутим умотивованим розворотом плечей в один бік і тричвертним поворотом голови у протилежний, уподібнюється динамічним композиціям скульптурних барокових бюстів, то нижня виглядає важкою інертною масою, механічно до неї припасованою. Справді, вона, як зауважив П. Білецький, нагадує підставку для бюста з грубо висіченими на ній канелюрами. Такими "канелюрами" тут є прямовисні одноманітні складки червоного жупана, що спадають від пояса донизу. Мабуть, ця неузгодженість обумовлена тим, що верхня частина постаті була написана з прижиттєвого оригіналу, а нижня – за уявою.

З особою М. С. Вишневецького пов'язується не тільки відновлення князівського фамільного замку, а й поновлення родової портретної галереї (до неї входили і пор-

трети представників споріднених родів, і королівські зображення), до якої ввійшли старовинні, виконані ще в XVI–XVII ст. зображення, і зображення, які виконувалися вже в першій половині XVIII ст. Крім портретів князів Дмитра Байди-Вишневецького (1516–1563), його брата Костянтина (?–1574), Михайла Вишневецького (?–1616) та його сина, широковідомого Єремії Вишневецького (1612–1651) і дружини останнього – Гризельди Вишневецької (1623–1672) та ще зображення кількох представників цього старовинного українського князівського роду, виконаних як за життя портретованих, так і на основі їхніх прижиттєвих зображень, до серії ввійшло й чимало копій та перемальовок давніх портретів.

Портретна серія Вишневецьких являла собою великі прямокутні ростові зображення. Зазвичай моделі показані на нейтральному тлі, з нечисленними аксесуарами й написами, що інформують про життя зображених. Пізніші з них: портрети короля М. Т. Вишневецького (1638–1673) (сина Єремії та Гризельди), К. К. Криштофа Вишневецького (1633–1685) (батька М. С. Вишневецького) та його брата Януша (1678–1741), як і його самого в рицарських лагах і червоній горностаєвій мантії, з гетьманською булавою, показують моделі біля столу, іноді з атрибутами влади в руках. На відміну від урівноважених композицій попередніх, вони мають відчутні барокові ознаки (драпування, рухливі складки й окреслення вбрання, акцентування “магнатської” пози), що відобразилися навіть у переробленні форматів зображень – вони з прямокутних перетворилися на видовжено-овальні.

Серед зображень загалом доволі високого професійного рівня вирізняються кілька портретів вражаюче майстерних. Чи не найдавніші в серії портрети Байди Вишневецького та Гризельди Вишневецької є прикладами справжнього “мистецького прориву”, що випереджав час. У них художник зумів переконливо відтворити не тільки характерність зовнішнього вигляду, а й ніби заглянув у душу портретованих.

Стійкий репрезентативний тип шляхетських зображень був позбавлений інтимних мотивів сімейного життя, а тому групові родинні портрети, у яких відчувалася б теплота людського спілкування в повсякденному побуті, не набули ні належного попиту, ні поширення. Такий тип портрета, який не вкладався у звичні стандарти, навряд чи й був під силу цеховому чи доморощеному майстрові або іконописцеві, більш звиклим представляти родину за принципом адоративних зображень, згідно з яким постаті вишиковувалися одна за одною в одноманітних молитовних позах.

Проте на початку, а особливо всередині XVIII ст., починають з’являтися поодинокі родинні зображення (наприклад,

**Невідомий художник. Портрет короля Михайла Томаша Вишневецького. 1730–1740-і роки. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ**





Ю. Шимонович-Семигіновський (?). Портрет Якуба Людвика Собеського. Близько 1677 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

четверо її синів. Два з них – Антоній та Ігнатій – уже дорослі, перед ними – двоє молодших, підліткового віку. Антоній убраний по-європейському, на Ігнатові – одяг католицького клірика. Малі шляхтичі – у кунтушах ставропольського зразка. Так само одягнений і найменший син Красицьких – семирічний Кароль, що примостився перед столом і грається з песиком. На стіні висить погрудний портрет батька родини – небіжчика Яна Красицького. На задньому плані, праворуч – вікно, крізь яке видно куточок міста з костьолом, таким само на вигляд, як і зображений на папері, що лежить на столі.

Персонажі зображення статечно розставлені згідно із сімейною субординацією, з дотриманням певного принципу ієратизму. Щоправда, цей принцип, завдяки просторовій організації композиції, виявляється не так нарочито, як у вотивних портретах. Анна Красицька якби стала на весь зріст, то у пропорційному відношенні виглядала б значно вищою за інших. Найстарша з дітей, дочка Маріанна, майже на дві голови вища за свою молодшу сестру. Принцип ієратизму особливо чітко простежується у співвідношенні постатей малолітніх дітей із постатями дорослих.

Загалом у цьому портреті поєднуються різноманітні елементи портретної типології. Вікно з пейзажем і об'єктом фундаторського патронату (костьол, що видніється за вікном) трактоване не як джерело світла, а як додаткова деталь в інакомовному розкритті змісту доброчинності. Через статичну репрезентативність поз, запозичену з парадних портретів, персонажі виглядають ізольованими один від одного. Проте художник намагається урізноманітнити жести рук, повороти й поставу постатей, тим

“Портрет родини Красицьких” (1753)), що часом нагадують набір репрезентативно трактованих і оригінально об'єднаних постатей. Цей портрет написаний парохом с. Перекопана (неподалік Перемишля) Миколою Теренським<sup>31</sup>.

У 1753 році художника запросили Ян та Анна Красицькі для виконання живописних робіт у костьолі містечка Дубецька, фундаторами якого вони були. Тоді М. Теренський виконав груповий портрет родини замовників, що містився в костьолі. На полотні зображено восьмеро осіб – членів родини Красицьких, що зібралися в одній із кімнат їхнього замку й урочисто вишикувалися біля невеличкого столика, накритого важкою тканиною. На столі стоїть годинник, лежать книги та креслення з планом новозбудованого костьолу. На цоколі колони, що видніється праворуч, розміщено напис, на якому зазначено імена та вік зображених і дату виконання портрета.

Центральне місце в композиції займає постать господині дубовецького замку Анни Красицької, що сидить біля столу в масивному бароковому кріслі. Її постать перебирає на себе основну увагу, посилену детально виписаним обличчям і погруддям. Обіч столу стоять дві дочки, вбрані, як і їхня мати, у сукні, пошиті за європейською модою. За спиною Анни –



самим сповнюючи композицію відчуттям рухливого ритму, а розташування портретованих на різних планах виявляє відчуття довколишнього простору. У такий спосіб автор за яскравих ознак офіційної репрезентації привносить у зображення елемент побутової ситуації, а разом з ним і ноту інтимності.

Окремим зразком групової портретної композиції є панегірик на честь імператриці Єлизавети (1742) Матвія Телесницького, також прикметний дещо механічним поєднанням персонажів у загальній композиції, але його варто докладніше згадати, розглядаючи цей різновид портретного жанру.

Панівне переважання парадно-репрезентативного типу портрета відповідно позначилося на трактуванні дитячих образів. Віддавна дітей іноді зображували на вотивних та епітафійних іконопортретах. Часто їхні образи позначені нотками лірично-елегійного звучання так, як дозволяє канонічна схема цього типу портретів (і міра вправності виконавця). Самодостатні зображення дітей траплялися доволі рідко, та й виконувалися вони на замовлення представників заможної верстви й несли на собі неодмінний відбиток барокової пишної репрезентативності.

Одним із кращих зображень у цьому ряду є портрет сина короля Яна III Собеського – Якуба Людвика Собеського (близько 1677), виконаний, очевидно, для галереї жовківського маєтку Собеських. Його авторство певний час приписували художникові Мартину Альтамонте<sup>32</sup>, який пройшов доскональну професійну виучку в Італії й кілька років працював при королівському дворі в Жовкві. На сьогодні побутує версія авторства Ю. Шимоновича-Семигіновського<sup>33</sup>, львівського потомственного майстра – сина художника Ю. Шимоновича Старшого. Авторство Ю. Шимоновича-Семигіновського видається вірогіднішим, оскільки він (на відміну від М. Альтамонте, який уславився батальними полотнами) був насамперед портретистом, і портретистом королівським, бо малював королівську родину, хоча й виконував розписи в королівських палацах.

Поясне зображення юного королевича виконане з послідовним дотриманням класицистичних принципів і вправним моделюванням пластичної форми. Королевич в обладунках античного воїна стоїть на тлі порослої мохом руїни будівлі. Через плече в нього ефектно перекинута червона тога, яка звивається витіювато укладеними складками. Лівою рукою хлопчик тримає маршальський жезл, голова увінчана лавровим вінком. Своїми строями й постанню юний Собеський утілює образ воїна-тріумфатора<sup>34</sup>.

Постать хлопчика вписана у строго трикутну схему, на вершині якої його голова з м'яко написаним свіжим і жвавим

**Невідомий художник. Портрет дівчинки з папужкою. 1740-і роки. Полотно, олія. Львівський історичний музей**



дитячим обличчям. Колорит будується на гармонійно узгоджених червоних і синіх тонах. Обличчя, хоча й позначене певною стриманістю, що личить героїзованому образу, не втратило властивої віковій зображеному дитячої безпосередності.

У колі жовківських майстрів наприкінці XVII ст. було створено портрет дочки Яна III Собеського – Терези Кунігунди (1670-і). Ця крихітка своїм виглядом примушує згадати Веласкесових інфант, хоча її репрезентативний портрет є лише слабким відгомном образної концепції твору славетного іспанця, найімовірніше, інтуїтивно досягнутого місцевим чи заїжджим майстром. Він, хай і не віртуозно, але зі знанням справи, прагнув виразити дитячу безпосередність, що стримано, так як і належить у зображенні аристократичної особи, пробивається на повновидому личку моделі. Є щось напусне, удаване в тому, як мала Тереза дещо грайливим жестом світської дами тримає букет квітів і з дитячою примхливістю намагається набути серйозного вигляду. Одягнена у важку оксамитову сукню, усущіль покриту густим орнаментом, гаптованим срібними нитками, мала Тереза з пишним букетом квітів стоїть у парку біля могутнього стовбура дерева, через яке розвішано важку завісу. Завіса майже закриває дальній план краєвиду, що ледь проглядає з-під штучної і дещо недоладної з реального погляду заповни.

По-дитячому правдивіший вираз обличчя на портреті маленької дівчинки Маріанни Потоцької (1740-і), що нині зберігається у Львівському історичному музеї. Вбрана у просту сорочечку й оповита гірляндою квітів, вона стоїть на підвищенні, але і її застигле личко ще не опромінилося теплом дитячої безпосередності.

Немає повнокровності такого відчуття і в портреті невідомої дівчинки з папужкою (1740-і). Вона теж постає на портреті в застиглому русі, але, незважаючи на це, тут уже відчувається спроба подолати репрезентативну схему через побутову ситуацію, умотивовану моментом дитячої забави. Проте поведінка й цієї маленької моделі ще не виявляє пустотливого дитячого характеру в повній відповідності із ситуаційним моментом.

Набагато більше жвавої безпосередності в костюмованому портреті невідомого хлопчика, зображеного у вигляді пустотливого Геракла (перша половина XVIII ст., Львівський історичний музей). Композиція цього портрета, виконана у псевдокласичному дусі з домішкою бароко, сповнена потенційної внутрішньої експресійності. Хлопчик в античному одязі, ступивши крок, призупинився, підбоченившись лівою рукою, на боці звисає шабелька. Енергійним жестом правої руки він погладжує по голові великого пса, що немов поривається вперед. В очах у хлопчика грають пустотливі блискітки, а на губах затаїлася лагідна посмішка, і це перетягує його алегоричне уподібнення у сферу дитячої забави, що особливо вирізняється в порівнянні цього портрета із зображенням Я. Л. Собеського.

## САКРАЛЬНИЙ ПОРТРЕТ

### Портретні зображення в іконах та іконопортрети

На початковому етапі історії українського портретного живопису домінуюче місце посідала сакральна функція портрета. Навіть пройшовши тривалу еволюцію з часів Київської Русі й до кінця XVIII ст., портрет такого типу, незважаючи на дедалі більше посилення чи навіть повне переважаювання в ньому світського начала, не став повністю світським у тому сенсі і формах, яких він набув у Європі ще за часів Ренесансу.

Звичайно, через сакралізований портрет пролягала дорога до портрета світського. Проте між обома цими портретними різновидами, часто навіть надто зближеними за композиційними особливостями, є та відмінність, що визначається тим, “кому чи куди адресований портрет”<sup>35</sup>. Від адресування зображення залежить і критерій визначення його схожості з оригіналом. “У цьому сенсі, – як зазначає І. Данилова, – художник ре-

ально чи потенційно повинен вирішити, якою мірою портрет представляє ту чи іншу особу, тобто якою мірою він виконує свою головну функцію”<sup>36</sup>.

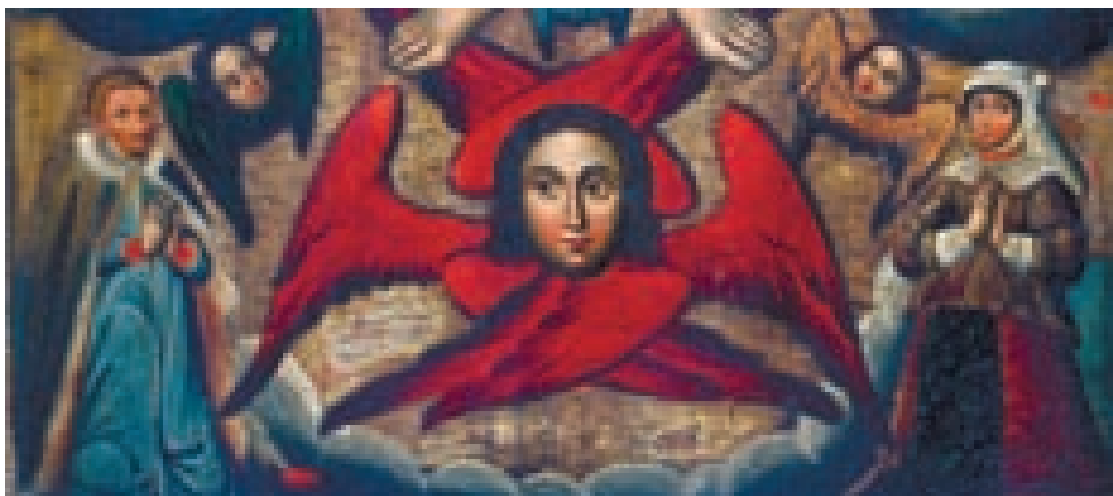
Сакралізований портрет навіть із маленькими постатями донаторів на портретах часто відзначається досить ретельним відтворенням портретних рис світських персонажів, їхньої характерної зовнішності, деталей одягу тощо. Саме такими є, наприклад, крихітні зображення подружжя донаторів у молитовній позі на деісусній композиції ікони Івана Рутковича “Моління” (1683), де з неабиякою точністю відтворено виразні типи провінційного галицького міщанства кінця XVII ст. З цих персонажів особливо прикметна навидовижу життєва постать молоді кароокої і грайливої молодички. Рисами миловидного личка, одягом, пошитим хоч і з дорогою тканини, але за зразком народного вбрання, вона виразно скидається на етнічний тип жінки, характерний для карпатогалицького регіону.

Але для портрета сакрального типу “значимими, тобто портретними, переважно були не ті особливості особи, які вирізняли дану людину серед загалу, а ті, які, навпаки, відносили її до певної спільноти, класифікували її як представника роду людського, як підданого владики чи як раба Божого. Щоби бути впізнаним там, портрет повинен скидатися не лише на модель, але й на когось чи щось інше. Надзавдання такого непортретного портрета полягало не у виявленні схожості, а радше у знятті її. У реальній художній практиці це не виключало наявності схожості, проте вона здійснювалася не як мета портрета, а як певний опір матеріалу, як властивість, не так знайдена, як не подолана, що існує ніби всупереч, якщо не намірам художника, то головному завданню портретування”<sup>37</sup>.

Саме на таких засадах вирішувалися портретні зображення в іконах. Досить довго побутував традиційний тип портрета з моделлю в адоративній позі, включеною до іконних композицій. Такою є ікона “Святителі Василій Великий, Григорій Бого-



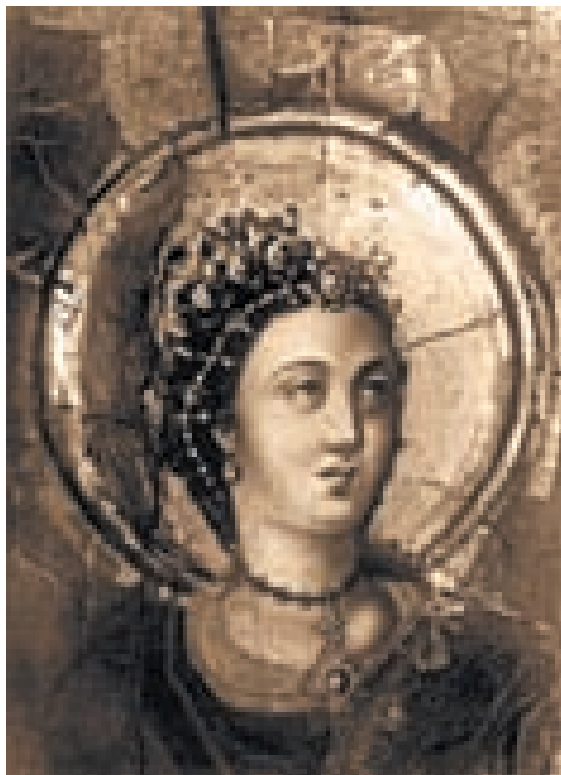
**І. Руткович. Ікона “Моління” з донаторами. 1683. Дерево, левкас, гравіювання, темпера, сріблення. Національний музей у Львові**



**І. Руткович. Ікона “Моління” з донаторами. Фрагмент (іконопортрети донаторів)**

слов, Іоанн Златоуст” із Василем Попелем (1693) із церкви Благовіщення в с. Комарники на Львівщині. Епітафійне зображення юного небіжчика (що засвідчує напис на звороті, уміщений під великим гербом: “Преставися Благородній Рабъ Божій Василій Попель...”), змалюваного з молитовним жестом рук і навколішки, видається особливо мініатюрним у порівнянні з величними постатями бородатих святих.

**Л. Боровик (?). Ікона “Свята Катерина” (фрагмент). 1730-і роки. Утрачена**



Своєю двосторонністю ікона відрізняється від традиційних вирішень подібних творів, а в композиційному й типологічному сенсі є продовженням звичних схем і прийомів.

Іноді подібні композиції набувають оригінальних форм вирішення. Так, відомі ікони, де образ ктитора чи фундатора втілюється в образі його святого патрона. Саме такою є ікона-портрет “Володимир, Борис і Гліб” (1680–1690-і) із с. Ратне. Зображені тут канонізовані церквою давньоруські князі, одягнені у строї української знаті, відзначаються виразно-індивідуальними рисами так, що не виникає сумніву щодо їхньої портретності, і це дозволяє припустити, що вони могли мати цілком реальних життєвих прототипів. Центральна постать фронтальної композиції – Володимир – пристаркуватий чоловік із сухорлявим довговидим обличчям зі впалими щоками, акуратною клиноподібною бородою, тонким носом і сумовитим поглядом очей. Праворуч від нього стоїть чоловік літнього віку з виразними рисами повновидого обличчя, що уособлює св. Бориса. І зовсім юним малюється свіже безбороде обличчя Гліба.

Так само незвично трансформується концепція ктиторського портрета у волинській іконі “Святи Козьма і Дем’ян” (початок XVIII ст.). Показані в пишному декоративному обрамуванні, утвореному з предметів аптечного начиння, погруддя святих покровителів медицини не мають жодної спільної риси з традиційною церковною іконографією. Їх зображено без німбів, необхідних для означення належності до сонму святих або божественних персонажів. Імовірно, це цілком реальні конкретні люди (лікарської чи аптекарської професії), причетні до певної благодійницької акції, пов’язаної зі сферою їхньої діяльності.

Про трансформацію ктиторських зображень свідчать унікальні за довершеністю майстерністю ікони з іконостаса Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці на Полтавщині, фундованого гетьманом Данилом Апостолом. Серед великомасштабних барвистих зображень, виконання яких пов’язували з ім’ям талановитого полтавського майстра Василя Реклінського<sup>38</sup>, наявні також ікони, тезоіменні фундаторові сорочинської Преображенської церкви Данилові Апостолу (“Пророк Даниїл”) та його дружині Уляні, уродженій Іскрицькій (“Св. Уляна”), позначені виразно портретними рисами. У поєднанні із золотим орнаментально-рельєфним тлом, відтінені пишнотою й вигадливістю яскраво-барвистого вбрання, у змалюванні якого майстерно зіставляються великі колірні плями й ретельно-ажурна проробленість аксесуарів і прикрас, обличчя зображених – молодих і вродливих патронів фундаторів – вражають бездоганністю пластичного моделювання й витонченою вишуканістю у трактуванні душевного стану моделей, урочисто-величюго й елегантно-мрійливого водночас. Як сорокарічна Уляна, так і гетьман, якому на той час уже було далеко за сімдесят, малюються молодшими<sup>39</sup>. Але якщо Уляна й має вигляд трохи молодшої, як на свої роки, то Данило, цей “захисник вольностей козацьких”, показаний набагато молодшим. Однак це не є підставою для заперечення портретності їхніх зображень у вигляді святих<sup>40</sup>. Зрозуміло, що зображення гетьмана могло виконуватися за його портретом у молодому віці, коли він ще був гарним і не втратив у битві ока, так само міг малюватися й портрет його дружини, а міг малюватися і з натури, що засвідчує надзвичайно переконлива виразність характерних рис її типово українського обличчя.

Щодо авторства цих ікон, то до їхніх можливих авторів, крім названого вище В. Реклінського, можуть бути включені й миргородські майстри Боровики, а найвірогідніше, саме Лукіян Боровик (батько В. Боровиковського), бо навіть суто візуальне порівняння його ікон (“Св. Катерина”, “Благовіщення”, початок XVIII ст., втрачені) наводить на

Невідомий художник (Л. Боровик?). Ікона “Свята Уляна”. 1730–1732. Дерево, олія, золочення. Преображенська церква в с. Великі Сорочинці Полтавської обл.



таку думку. Проте для висвітлення еволюції портретного образу в цьому випадку важливішим є факт уже усталеної на той час традиції малювати образи святих із конкретних людей, коли ктиторський портрет перетворювався на ікону. Це не є чимось унікальним у європейському мистецтві. Загальновідомо, що італійські, німецькі й голландські майстри періоду до й після Ренесансу малювали своїх мадонн із дружин та коханок. Портретністю трактування особливо часто позначені зображення надзвичайно популярних серед українського народу святих великомучениць – Варвари, Катерини, Параскеви, Іулянії, що засвідчують ікони: “Св. Параскева П’ятниця” (1701, НХМУ), приписувана майстрові Пилипенку із с. Високого, парні зображення “Св. великомучениці Варвара і Катерина” і “Св. великомучениці Анастасія та Іулянія” (1740-і, НХМУ), що походять із Конотопа, а також ікона “Св. Анна” (1730-і, НХМУ) з іконостаса Миколаївської церкви м. Лебедина на Сумщині.

З матеріалів “Київської старини” дізнаємося, що звичай зображувати фундаторів в образі святих зберігся до XIX ст. Так, на одній із ікон, офіруваних до церкви м. Боромля на Волині, обличчя зображеної на ній св. Теклі було змальовано з обличчя дружини волинського маршалка пані Чацької, а трьох ангелів було намальовано з її дітей.

Характерним явищем стало включення портретних образів в ікони. Оригінальним витвором українського портретного жанру, що ґрунтувався на сакральних основах, стали групові зображення представників українського суспільства в іконах типу “Покрова”. Утілюючи ідею божественного патронату, вони набули особливої популярності в XVII–XVIII ст.

Побутує думка, що походження ікон, пов’язаних із культом Богородиці, були викликані настроями української людності, котра щоразу ранньої осені, у період свята Покрову Богородиці, зазнавала біди від регулярних і жакливих татарських набігів і шукала захисту в небесної Покровительки. Здається, такого пояснення замало, оскільки культ Богородиці впроваджувався разом із утвердженням християнства, і пов’язана з ним ідея божественного заступництва має значно глибші джерела.

В основу іконографії “Покрову” було покладено епізод із “Життя Андрія Юродивого”, де розповідається про дивовижне видиво, яке герой цього твору бачив у храмі на Влахернах – одному з районів Константинополя. Цей храм був основним центром культу Божої Матері, патронеси Константинополя. Тут зберігалася найцінніша реліквія – шати Богородиці. Андрій Юродивий часто відвідував храм і залишався в ньому на нічні молитви. Одного разу, молячись пізно вночі зі своїм товаришем Єпифанієм, він побачив, як через головні двері до храму ввійшла поважна свита зі святими, ангелами та апостолами. Під церковні співи ця свита супроводжувала Божу Матір, яку попід руки вели святі Іоанн Хреститель та Іоанн Євангеліст. Дійшовши до амвону, Божу Матір стала навколішки перед вітарем і довго й слізно молилася за людей. Після цього зайшла до пресбітерію, повторила молитву, а потім, повернувшись, зняла з голови мафорій<sup>41</sup> і на всю довжину й ширину розпростерла його над присутніми у храмі людьми. Хустина залишилася на місці й була видима доти, доки Божу Матір перебувала у храмі.

Опис видива Андрія Юродивого є ніщо інше, як транспозиція деталей церковно-придворного дійства з участю візантійського імператора, складовою якого був вхід до храму свити через царські двері. Таке дійство повторювалося кілька разів на рік. Про нього йдеться у трактатах візантійського імператора Костянтина VII Порфірородного (Багрянородного) про церемоніали (принагідно слід зауважити, що в його творах є чимало важливих відомостей про давньорусько-візантійські взаємини в X ст.).

З образом Марії-Заступниці пов’язані й інші легенди, які, на відміну від сюжету видива Андрія Юродивого, що визначив давньоруську іконографічну версію, дали інший іконографічний варіант у Західній Європі. Однією з найраніших оповідей є історія про єврейського хлопчину, який зрікся своєї релігії, за що його батько

живцем кинув до вогненної печі. Але Божа Матір заслонила його плащем, і він залишився неушкодженим.

З чудодійною силою плаща пов'язані й інші заступницькі діяння Богородиці. Один із візантійських хронографів VII ст. розповідає, що 626 року під час нападу на Константинополь на мурах міста бачили Божу Матір, яка своїм плащем заслонила місто від нападників. Легенда згадувалася й повторювалася при кожній черговій облозі Константинополя в наступні роки і стала популярною в Західній Європі<sup>42</sup>.

З усних і писемних переказів мотив покровительственного плаща утверджується в західноєвропейській образотворчій іконографії і згідно з ним образ Божої Матері йменується *Mater Misericordiae* – Мати Милосердна. Під плащем покровительства зображалися члени братств чи релігійних орденів, окремі родини, духовні та світські особи, репрезентанти громадських інституцій, усі, хто потребував божественного заступництва. Святи, що оточують Матір Божу, зазвичай зображені за принципом ієрархічної композиції, допомагають підтримувати поли плаща, ангели притримують над її головою корону, розважають музикою. Зображення *Mater Misericordiae* використовували на братських штандартах, різьбили й розміщували над дверима костьолів, громадських будівель, шпиталів, шкіл, усюди, де потребувалося Господнє покровительство й заступництво.

Культ Марії-Покровительки в Західній Європі набув особливого пошанування у XIII ст., названому “століттям Марії”. Цьому сприяла гуманізація релігії, унаслідок чого святі постаті стали трактуватися більш “реальними”. Поширення означеного культу обумовлювалося й шаленіючими в XIV ст. епідеміями, що нещадно винищували людність Європи, а також іншими напастями – голодом, війнами, перед якими людина була безсилою.

Утім, ідея заступництва, уособлена в образі *Mater Misericordiae* і його іконографічній системі, має давнє дохристиянське походження. Адже людина, безсила перед своїм оточенням, відчуваючи загрозу для себе, завжди шукає підтримки в сильнішій істоті. Дитя горнеться до матері, і в його свідомості материнські шати викликають відчуття безпеки. Утіленням цієї істини є скульптурне зображення Ніуби, яка, заслониючи від стріл приречене на загибель дитя, благає богів про милосердя. Недарма одна з українських народних приказок починається зі слів “Як тривога, то й до Бога...”. Для літньої людини Бог і є тією силою, що здатна захистити її від кривди чи якоїсь загрози.

Покровительственный плащ – один із найдавніших символів заступництва. Як частина ритуального вбрання, наділена владною чи чудодійною силою, він є прикметою влади і в такому сенсі сприймався в зображеннях богів Стародавнього Світу. Плащ становив неодмінний атрибут у віддаванні почестей, був правовим символом при заключенні шлюбу. Оповиванням плащем однієї людини іншою стверджувався правовий акт усиновлення (удочеріння). Плащ виконував рятівну роль у справах переслідування людей за провини.

Символом захисту, опікунства, поширеним за стародавніх часів у релігіях Середземномор'я, був птах, що заслониє крилами своїх пташенят. “Єрусалим, Єрусалим ..., – звучить в устах Христових, – я хотів зібрати синів твоїх, як квочка своїх курчат під крила збирає” (Мт. 23, 27). А в Псалмах сказано: “Під тінню крил Твоїх храни мене” (17,8). Отже, покровительські крила з часом трансформувалися в шати, що стали символом заступництва, пов'язалися з образом Божої Матері, зі втіленням материнської любові.

Однак, незважаючи на популярність, культ Марії-Покровительки на Заході не мав офіційного закріплення, не виокремився він і у Візантії, де виникли його літературно-теоретичні передумови. Лише на давньоруських теренах у XIII ст. із Маріїного культу відбрунькувався культ “Покров Богородиці” з відповідною літургією та іконографією. За іконографічну основу було взято агіографічне джерело – “Житіє Андрія Юродивого”, точніше – епізод з видивом у Влахернському храмі Константинополя.

Основну частину в образі “Покров Богородиці” посіла канонізована за стильовими принципами візантійсько-руського іконопису постать Божої Матері з хустиною (мафо-



Невідомий художник. Ікона “Покров Богоматері” із Семеном Сулимою. 1739–1741. Дерево, темпера, олія, золочення. Національний художній музей України. Київ

ження конкретних осіб. Спочатку це були постаті царя й цариці, під якими розуміли Лева Мудрого й Зою або Костянтина Великого і його матір Єлену. На рубежі XVII–XVIII ст. постаті святих і більш-менш легендарних осіб починають замінювати зображеннями конкретних людей – здебільшого представників царської родини в оточенні придворної свити. З плином часу звичай вводити зображення конкретних осіб, представників козацького поспілства, старшини, фундаторів демократизував ідею заступництва Божої Матері, поширив її зі сфери абстрактної на реальну дійсність. Так склалася нова модифікація ідеї Покрову, екстрапольована з мотиву легендарного видива Андрія Юродивого на сучасність.

Оживлення традиційної схеми Покрову й насичення її новим змістом було викликане тими значними подіями, що відбулися в духовному житті України, позначеному піднесенням рівня національної самосвідомості, а також ширшого проникнення світських інтересів у сферу релігійних, що відбувалося під впливом засвоєння надбань західноєвропейської культури. У цій сфері опинився й культ Покрову Богородиці, іконографічна основа якого трансформувалася в конкретні й легкозрозумілі форми. Таким чином, агіографічний сюжет влахернського видива, вбираючись у форми реальної дійсності, набув видовищного характеру. Розігравані на двох рівнях сцени обставлялися пишними архітектурними декораціями й набували вигляду театрального дійства.

Унаслідок оновлення традиційної іконографічної схеми постало надзвичайно цікаве мистецьке явище, якому немає аналогій. Перенісши дійство влахернського ви-

рієм), розпростертою нею власноруч або підтримувану ангелами над головами людей.

Порівняно із західним варіантом *Mater Misericordiae* – легко зрозумілим символом милосердя, давньоруська версія як ілюстрація певної події мала герметичний характер. Зміст зображення був зрозумілий лише втаємниченим, ознайомленим із відповідним текстом. Давньоруська іконографія видива Андрія Юродивого давала дещо абстраговану інтерпретацію ідеї заступництва Божої Матері.

Уже первісно композиція зображення визначалася двома сценами<sup>43</sup>, що розігрувалися на двох рівнях: верхньому, який посідали божественні особи – ангели і святи – на чолі з Богородицею, що розпросторює свій мафорій, і нижньому, де поряд з Андрієм Юродивим та Єпіфанієм – головними свідками влахернського видива – святи (“нижчого рангу”) та інші особи, що не мають нічого спільного із самою подією. У кращому разі вони сприймаються як учасники служби Божої і більше уваги звертають на солодкий спів св. Романа, ніж на видиво в горішній частині храму.

Така композиційна схема залишалася незмінною впродовж кількох століть. Але поступово до складу “статистів” нижньої групи композиції почали вводити зобра-



дива на місцевий ґрунт, поставивши його в умови сучасності, українські майстри XVII–XVIII ст. відтворили широку галерею фізіономічно й етнічно виразних портретних образів, поміж яких, безумовно, фундатори храмів, духовні ієрархи, царські особи, старшини, козацтво.

Сцену запрестольного образу “Покров Богоматері” (початок XVIII ст.) з Покровської церкви в Переяславі<sup>44</sup>, який надто віддалено нагадує первісний іконографічний тип, художник досить виразно уподібнив до пишної придворної церемонії. Горішню частину з Богоматір’ю і сонмом святих він розмістив так, що маленькі постаті, гублячись у клубах хмар, віддаляються на другий план, а наперед виходить долішня група репрезентативно представлених осіб.

Попереду праворуч – цар Петро I з дружиною Катериною<sup>45</sup>. Вони вбрані в пишні строї, як і належить царським особам: Петро I у лицарських латах, поверх яких накинуто плащ, у руках він тримає атрибути царської влади – скіпетр і державу; Катерина – у чепурній декольтованій сукні тогочасного західноєвропейського фасону. Голови обох увінчані коронами, що також вирізняє їх як осіб непересічних. Позаду них – гетьман І. Мазепа. Він також у лицарських латах, поверх яких горностаєва мантия. Його обличчя повернуте у три чверті і створюється враження, наче він прислухається до свого небожа – фундатора переяславської церкви полковника І. Мировича, що стоїть за спиною І. Мазепи. У свиті багато світських дам, одягнених за європейською модою, поміж них і молодиця з характерним для українського жіноцтва головним убором – корабликом.

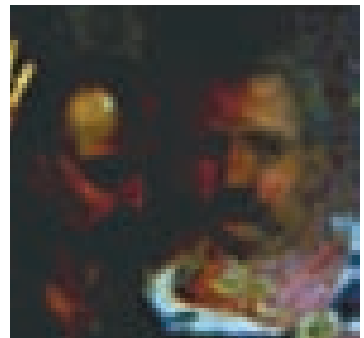
З протилежного боку – група духовенства на чолі з архієреєм Ф. Прокоповичем. Обидві групи постають так статечно, наче вони зібралися не для молитви, а для того, щоб продемонструвати кожен самого себе. Ніхто не прислухається до співу св. Романа, хоча він стоїть на підвищенні в центрі гурту; ніхто не звертає уваги й на Андрія Юродивого, що, енергійно жестикулюючи, намагається привернути увагу присутніх до дивовижного видава.

Отже, переяславський “Покров” є більше репрезентативним груповим портретом, який лише номінально зберігає зв’язок з іконописом. Портретність зображених тут осіб переконалива. Їхні обличчя, за переказами, очевидно, писалися з натури. Один із авторів розвідки про цю ікону зазначав, що “обличчя державні, придворних осіб і Феофана Прокоповича, писані, як розповідають, з портретів, що були у художника. Гетьман і козаки взяті з дійсності”<sup>46</sup>. А щодо царствуючих осіб, то, посилаючись на перекази про свідчення очевидців, автор першої публікації про цю ікону зауважував, що “государ і государиня досить схожі, тільки государ намальований моложавим”. Таким він і справді є на іконі.

До переяславської ікони композиційно близький “Покров Богоматері” (1739–1741) з іконостаса Покровської церкви с. Сулимівка<sup>47</sup>. Композиція її побудована за такою самою схемою, розгорнутою у двох ярусах дійства. Щоправда, у сулимівському варіанті горішня й долішня частини утворюють органічне поєднання чудесного (надприродного) й реального. Передній план тут традиційно посідають постаті царських осіб та церковних ієрархів, що стоять відповідно праворуч і ліворуч від св. Романа. Хто репрезентує царську родину, важко сказати, оскільки написання ікони припадає на той час, коли на російському престолі був малолітній спадкоємець.



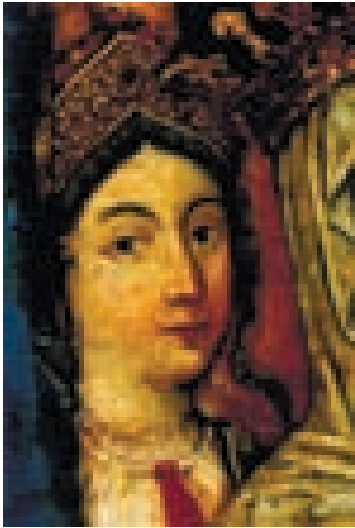
Невідомий художник. Ікона “Покров Богоматері” із Семеном Сулимою. Фрагмент (портрет С. Сулими)



Невідомий художник. Ікона “Покров Богоматері” із Семеном Сулимою. Фрагмент (портрети козаків)



Невідомий художник. Ікона "Покров Пресвятої Богородиці" із с. Портянки Полтавської обл. 1727–1731. Дерево, гравіювання, золочення, олія. Приватна збірка. Полтава



Невідомий художник. Ікона “Покров Пресвятої Богородиці” (фрагменти)

П. Білецький вважав, що царя представляє якщо не імперсональна особа, то брат Петра I – цар Іван Олексійович<sup>48</sup>, а жіночу половину царського дому – Анна Леопольдівна, яка правила з листопада 1740 по листопад 1741 року<sup>49</sup>. Зображена в манірній позі, вона більше схожа на придворну даму, ніж на монаршу особу. Безсумнівно, що решта персонажів мають своїх реальних прототипів, такими індивідуальними є їхні риси, та навіть і характери. У цьому випадку значно більший інтерес мають зображення не монарших осіб, а представників козацтва, тому варто детальніше розглянути “оточення” царської родини.

На тому місці, де на переяславській іконі стоїть гетьман, тут зображено козака в дорогому жупані з коштовними застібками й горностаєвій киреї поверх нього. Козак має вельми стриманий і поважний вигляд. Імовірно, це хтось із представників Малоросійської колегії, яка в той час правила в Україні замість гетьмана, а може, й сам генерал колегії. До нього повернувся, наче щось промовляючи, худорлявий гостроносий козак із типовим “оселедцем” на високочолій голові. Динамічний тричвертний поворот голови козака, напружені м’язи на його оголеній жилавій шії, гострий погляд темних очей видають темпераментний характер.

Голови кожного з персонажів так реально виписані художником, що перед нами постає неповторна галерея цікавих за фізіономічними рисами особистостей. Можливо, персонажі ікони й справді є близькими родичами фундатора переяславської церкви – переяславського полковника Семена Івановича Сулими, збудованої в його родовому маєтку в с. Сулимівці. Мабуть, йому любо було бачити їх у своєму родовому гнізді, і тому їх гуртом зображено на іконі. Сам він стоїть, не виділяючись серед цього гурту. Лише скіпетр царя вказує на постать цього чоловіка, який обличчям схожий на інші зображення С. Сулими.

Давньоруський варіант композиції “Покрову” своєрідно інтерпретується в іконі “Покров Богоматері” з Павлом Леонтіївичем Полуботком (перша половина XVIII ст.) із Покровської церкви в м. Новгороді-Сіверському. Ця ікона, а також миргородська ікона кінця XVII ст. прикметні яскраво-портретними рисами зображених (і поміж духівництва, і поміж мирян). У миргородській іконі горішня й долішня частини розділяються різким окресленням хмари, на якій в оточенні святих стоїть Божа Мати з широко розпростертими полами плаща і з мафорієм у руках. У долішній частині відсутнє архітектурне тло, яке заступили лише дві великі ікони іконостаса й



Невідомий художник. Ікона “Покров Богоматері” з Богданом Хмельницьким. Друга половина XVII – початок XVIII ст. Дерево, темпера, олія, золочення, сріблення. Національний художній музей України. Київ

дача) розміщена група духовних осіб на чолі з патріархом, ліворуч – група мирян навколо царя й цариці. За виразністю і красою майже документально змальованих народних строїв, за майстерністю відтворення облич, кожне з яких зберігає портретну неповторність і водночас несе загальні етнічні ознаки, названа ікона є унікалом, що не поступається вже хрестоматійно відомим зразкам Покровських ікон із Переяслава й Сулимівки.

Іншим іконографічним типом “Покрову” є ікона “Покров Богоматері” із Богданом Хмельницьким (друга половина XVII ст.)<sup>51</sup>, виконана за зразком західноєвропейської композиції Mater Misericordiae. Ця композиція, порівняно з розглянутими раніше іконами традиційно давньоруського зразка, не багатолюдна, не помпезна, на їхньому тлі навіть дещо камерна. Головний персонаж – Божа Мати – на вигляд вродлива українська жінка в узористому вбранні. Вона дбайливо покриває своїм плащем підопічних, що стоять навколішки у благоговійно молитовних позах. Усупереч ієрархічному принципу, співвідношення їхніх постатей з постаттю божественної Покровительки відзначається цілком реальними пропорціями. Якби вони випросталися на повний зріст, то стали б нарівні з нею.

Обмежена кількість небагатьох постатей підопічних, мабуть, мала вияскравити певний політичний сенс. Фактично активну роль відіграють лише троє з них: росій-

вівтар на місці царських врат. Немає тут св. Романа, а св. Єпифаній стоїть праворуч у шатах патріарха, за ним – Андрій Юродивий, дві жінки у взористому вбранні та щільний натовп ченців. Праворуч – група із зображенням царських осіб та придворної свити. Про портретність персонажів ікони, мабуть, годі говорити. А найхарактернішою рисою ікони з Новгорода-Сіверського є передусім те, що художник із наївною безпосередністю надає обличчям святих і придворній знаті етнічно характерних рис, наряджає зображених в узористий національний одяг. Особливо виразною є кремезна постать наказного гетьмана П. Полуботка, яка привертає увагу характерно портретним трактуванням обличчя.

До такого типу вирішення належить і надзвичайно майстерний образ “Покрову Пресвятої Богородиці” (1727–1731) з полтавського с. Портянки<sup>50</sup>. Там, при своєрідному композиційному варіанті (зображення всієї сцени вписане у вертикальний овал), горішня сцена позначена тим, що Богоматір на широко розведених руках, покритих лапами плаща, тримає не мафорій, а саме омофор – з трьома чорними хрестами на ньому, а в долішній сцені на амвоні немає св. Романа, а натомість є тонкий і високий хрест, на який падає пучок світла згори. Праворуч (від гля-

ський цар із Б. Хмельницьким – під правую рукою Божої Матері та єпископ Лазар Баранович – на протилежному боці.

Крупний масштаб постатей та їхніх обличчя потребував конкретики і давав художникові можливість зосередитися на якомога точнішому відтворенні портретних рис персонажів і аж ніяк не аскетичного, як на іконах, зовнішнього вигляду. Російський цар, одягнений у мантию, оздоблену горностаєвим хутром, з короною монарха на голові і скіпетром у лівій руці, припавши на коліна, наче перебуває в молитовному самозабутті. Наскільки образ російського монарха портретний, важко визначити. Імовірно, це ідеалізований образ із певними індивідуальними рисами царя Олексія Михайловича, який і був однією з головних “дійових осіб” приєднання України до Російського царства.

Прикметно, що Б. Хмельницького змальовано тут значно молодшим, ніж на широковідомому гравійованому портреті (1651 року) голландського художника В. Гондіуса. Цілком можливо, що іконописець користувався не гравюрою, а одним із прижиттєвих живописних портретів гетьмана, що не дійшов до нас. На іконі його портрет відтворений із помітною ідеалізацією, але так само зі скуластим довгоносим обличчям, довгими чорними вусами. Хмельницький змальований в отороченій чорним хутром червоній шапці, прикрашеній білими перами, в атласному жупані і делії з широким чорним хутряним коміром, з булавою в руці. Він позбавлений і тіні тієї показної побожності, що її якось нарочито ніби демонструють єпископ Лазар Баранович (а на іконі зображений саме він, що, можливо, і був ініціатором створення ікони) і ще більше – московський цар. Немає в гетьманському зображенні і шляхетської погордливісті. Б. Хмельницький тут молодий, квітучий, упевнений у собі.

За відтворенням портретної схожості чи не найвдалішим є зображення Л. Барановича, що рисами видовженого худорлявого обличчя дуже близько співвідноситься з іншими відомими зображеннями єпископа, зокрема, і в його відомому рукописному “Служебнику” 1665 року.

Кілька облич, що проглядають із глибини поміж головами першопланових персонажів, не мають портретного значення і лише створюють відчуття присутності інших людей. Акцентування уваги на трьох головних постах має, мабуть, відповідне ідеологічне підґрунтя. Можливо, вони уособлюють три основні інституції, що мали вирішальне значення в акті приєднання 1654 року України до Московщини: українсько-козацьку суспільність (Б. Хмельницький), Московську державність (російський цар) і православну церкву (український єпископ). Тому можна припустити, що західноєвропейський тип композиції Матері Милосердної виявився придатнішим для вираження ідеї божественного заступництва історичного акту, ніж парадно-театральна інсценізація влахернського дива.

Крім козацького середовища, в іконах типу “Покрову” зображалися й представники інших верств українського суспільства, зокрема міщан на згаданій вище іконі з Покровської церкви м. Новгород-Сіверського (з П. Полуботком).

Своєрідної інтерпретації набуває давньоруський тип “Покрову” на ґрунті греко-католицької церкви, де він своєрідно адаптується до специфіки місцевих умов та



**Невідомий художник. Ікона “Покров Богоматері” з Богданом Хмельницьким (фрагмент)**



**Невідомий художник. Ікона “Воздвиження Чесного Хреста” з родиною Яна Собеського. 1670–1680-і роки. Дерево, левкас, гравіювання, темпера, сріблення. Національний музей у Львові**

оточення. З цього погляду характерним прикладом є західноукраїнська ікона з Волкової (бл. 1696–1700), що нині зберігається в музеї м. Новий Сонч (Польща). Вона виконана, так би мовити, за “скороченою” іконографічною програмою з мінімальним дотриманням принципу композиційної схеми з подіями і їх репрезентантами, розгорнутими у двох рівнях. Порівняно з наддніпрянськими “Покровами”, ця жорсткіша, а можливо, й консервативніша за формою. У ній чітко виявлено центральну вісь, акцентовану зверху постаттю Божої Матері на позолоченому орнаментованому тлі. Вона стоїть на “твердій” хмарині, тримаючи в руках мафорій.

У долішній частині вісь увиразнюється постаттю св. Романа з перекинутим через груди омофором замість традиційного сувою з текстом гімну.

Чітко розчленована по вертикалі й горизонталі, композиція ікони поділяється на чотири частини, кожна з яких займає відповідна група персонажів. У правій нижній частині – свита Андрія Юродивого, у якій чільне місце займає Єпифаній у вбранні константинопольського патріарха, якого можна ідентифікувати як єпископа Йосифа Шумлянського. З протилежного, лівого, боку на місці св. Ананії – патріарх із патерицею, а за ним стоїть подружня пара з коронами на голові, хоча, здавалося б, нічого “королівського” вони своїм виглядом не виражають. Їхні обличчя мають явно портретно достеменні риси. Тут зображено короля Речі Посполитої Яна Собеського, популярного свого часу і в Україні. Його шанували як героя, що уславився перемогою над турками в битві під Віднем. У війську Я. Собеського було багато козаків. Тож цілком закономірно, що в уніатських іконах він разом із дружиною Марією Казимирою (званою в народі “Марисенькою”) займав місце московського царя з царицею. Зображення Я. Собеського на цій іконі схоже на його портрет 1677 року, що зберігається в Ягеллонському університеті.

З двох горішніх груп, що складають оточення Марії, особливий інтерес викликає та, що праворуч. Тут серед святих з Іоанном Хрестителем, який напівголений припав перед Марією на коліна – святий Йосафат Кунцевич і королевич Казимир.

Не менш цікавою є ікона (рубіж XVII–XVIII ст.) зі збірки Національного музею у Кракові. Тут Божа Мати підноситься в мандорлі на зразок іконографічного елемента “Вознесіння”, простираючи над натовпом, що зібрався в церкві, мафорій у вигляді українського рушника. Горішня й долішня частини розмежовуються (поверх архітектури храму) терасою, на якій, як на хорах, розташувалися сонм святих покровителів. Долішня частина з її традиційними персонажами – святими Романом, Андрієм, Єпифанієм, Ананією – ущерть заповнена представниками різних верств. Про портретність названих осіб говорити не доводиться, хіба що поміж них можна виділити

шляхетську подружню пару з коронами на головах. Ця пара стоїть ліворуч від Ананії, який зображений із самого лівого краю ікони. Одягнений у кунтуш чоловік із вусами монгольського типу на повновидому обличчі у правій руці тримає скіпетр, а ліву поклав на рукоять шаблі. У його дружини тонкі риси обличчя, вбрана вона в модну сукню з глибоким вирізом, на шії – коштовне намисто, у вухах – великі сережки. Жінка стоїть з молитовно складеними на грудях руками (у характерній позі для донаторів). Чоловік повернув голову вбік Ананії, наче збираючись говорити з ним, хоча той і не дуже до нього прислухається. Найвірогідніше, що художник мимоволі дійшов такого ефекту, силкуючись, мабуть, якомога вигідніше повернути обличчя, щоб вирізнити його з-поміж майже одноликого натовпу.

На терасі храму у групі святих, зображених праворуч, вирізняється голова юного святого в характерній шапці. Іконографічно цей образ нагадує Бориса чи Гліба. І ймовірна присутність одного з них, напевне, пояснюється або присвятою йому самої церкви, з якої походить ікона, або тотожністю імен фундатора і його святого покровителя.

Давньоруський і західний іконографічний варіанти оригінально поєднані в іконі “Покров” із Великих Грибовичів, що була виконана близько 1625 року Федором Сеньковичем для іконостаса Волоської церкви у Львові. Тут на видовженому по горизонталі форматі ікони із заокругленими боковими краями в центрі композиції зображена Божа Мати, яка зовсім не витає у високості над підопічними, а перебуває поруч із ними. Вона лише піднялася на невисокий подіум із трьома сходинками і в такий спосіб вивицилася над двома групами людей обабіч себе, розпростерши в руках мафорій. У лівій частині композиції зображено чоловіків, очолюваних єпископом і королем із короною на голові, у першому ряду жіночої групи, що розмістилася з протилежного боку, – королева (так само в короні) і черниця.

Іконографічна типологія “Покрову” в обох його варіантах – давньоруському й західноєвропейському – заслуговує на окреме детальне дослідження. Вона дотична і до процесів розвитку портретного жанру. У своїй еволюції від абстрагованого ілюстрування видива у влахернському храмі до життєво конкретизованої концепції Господнього Покровительства, ця типологія дала оригінальний різновид групового портрета, позначеного ідеєю згуртування суспільності заради головної мети – збереження національної ідентичності як у релігійному, так і політичному значеннях.

В іконах типу “Покрову”, зокрема, козацького, зображення світських персонажів не завжди й не обов'язково було всуціль портретним. Існувало чимало ікон, на яких майстер хоча й не змальовував своїх героїв безпосередньо з натури чи копіював з існуючих оригіналів, однак намагався (і вмів) підмітити й передати саме національні ознаки зовнішності, характеру, поведінки.

Групові портрети в іконних композиціях відображали побожність українського люду, прославляли добродійництво фундаторів, але водночас виражали ідею гуртування. Цю ідею своєю конкретною діяльністю в царині політичного й культурного життя втілювали братства, а за ними – січове козацтво, що стало на оборону національних інтересів.

Крім “Покровських” ікон, відомі й інші зображення Богородиці з включеними до композиції портретними фігурами, про що йтиметься далі.

Демократична концепція консолідації суспільства знайшла вираження не лише в напівсвітських інсценізаціях сюжету “Покрову”, але й інших композиційних типах іконопису, наприклад, “Воздвиження Чесного Хреста”, що за основу має легенду про хрест з Голгофи, чудодійна сила якого воскресила мертвого. Завдяки цьому чудові голгофський хрест був розпізнаний і встановлений у храмі для всенародного огляду. На честь такої події було встановлено святковий день і вироблено відповідну іконографічну систему зображення. Сюжет ікони зазнав еволюції, аналогічної сюжету “Покрову”, що розвивався від абстрактної схеми в дусі візантійсько-руської стилістики до інсценізованого дійства за участю як святих, так і світських осіб.

Одним із найхарактерніших таких трактувань означеного сюжету є ікона “Воздвиження Чесного Хреста” з родиною Я. Собеського (1670–1680-і) із с. Ситихова, що під Львовом. Тут більш-менш канонічною є лише центральна група, яку, як і належить, представляє патріарх Макарій, що з допомогою двох єпископів і монаха встановлює у храмі на амвоні великого хреста. Навколо цієї групи стовпився люд. Вийшовши з бокових проходів, він обступив воздвигнутий хрест, статично вишикувавшись обабіч нього. На чолі групи ліворуч – візантійський імператор Костянтин і його мати Єлена. Своім виглядом і вбранням вони більш скидаються на представників шляхетської верстви. За Костянтином – широколиций кремезний бородань із грубою палицею в руці. Він одягнений як заможний міщанин, можливо, це хтось із осіб, що посідали впливове місце у львівському братстві. У проміжку між головами царя і бороданя видно чорнове обличчя чоловіка, що своїми рисами нагадує портрети короля Я. Собеського. А гарне жіноче личко, що вивищується над його головою і своєю фізіономічною виразністю виділяється поміж інших, схоже на зображення Марії Казимири, дружини Я. Собеського. Цікаво, що тут Собеський і Марія Казимира не займають першорядного місця, а розташовані в гущі натовпу. Мабуть, Собеському, хоч і правлячій, але не православної особі, це місце не могло належати<sup>52</sup>.

Зміст ситихівського “Воздвиження” не можна витлумачити однозначно. Воно, як слушно зауважив П. Жолтовський, “відображує якщо не якусь історичну подію, то певну суспільно-політичну ідею – для нас уже може не зовсім зрозумілу”<sup>53</sup>. Про ікону писав і П. Білецький, припускаючи, що автором ікони був один зі львівських

**Невідомий художник. Ікона “Воздвиження Чесного Хреста” (фрагмент “Хористи”). 1670–1680-і роки. Дерево, левкас, гравіювання, темпера, сріблення. Національний музей у Львові**







**Невідомий художник. Ікона “Воздвиження Чесного Хреста” (фрагмент групи “Хористи”)**

художників, а замовником – парафіяни, “якщо не Ситихівської, то якоїсь іншої львівської церкви”<sup>54</sup>. Доволі ґрунтовно проаналізувала ікону С. Євтушенко, доводячи, що час її створення тісно пов’язаний із подіями наслідування королівського трону Речі Посполитої (при цьому згадує річне “безкоролів’я” – 1668–1669, яким і пропонує датувати ікону), а оскільки на момент виконання ситихівської ікони Я. Собеський ще не був королем, а тому й не займає звичного першого місця серед зображених<sup>55</sup>.

Та як би не датувати ікону і не визначати зображених на ній реальних осіб, зрозуміло одне – вона дає яскраві й характерні образи представників українського суспільства, що презентують його різні верстви: духовенство, знать, посполитий люд, козаків та міщанство. Зібрані всі разом, вони виглядають як представники однієї спільноти. Це й обумовлює вільне поводження з інтерпретацією канонічного сюжету.

Особливо чітко це видно із зображення співаків на хорах у верхній частині композиції, трактованого в цілком портретно-побутовому сенсі. Тут розгортається ціла галерея виразно неповторних індивідуумів, що вирізняються з-поміж гурту колоритними фізіономічними рисами обличчя, характером, темпераментом, статурою і поведінкою. У тому як регент і хористи, доходячи до самозабуття, віддаються співу, є щось наївно-іронічне, природно простодушне, що надає особливій чарівності цій простакуватій сцені, забарвленій відтінком фольклорного світосприйняття. Сцена не суперечить основному стилістичному стрижню композиції і лише додає ще один нюанс до демократичної атмосфери дійства.

Своєрідним груповим портретом провінційного міщанства є ікона із церкви Святого Духа (кінець XVII – початок XVIII ст.), позначена властивою народному примітиву наївною безпосередністю переживання й відтворення баченого та уявного. Ця овальна за вертикальним форматом ікона відображає “Зішестя Святого Духа” на парафіян однієї з православних потелицьких церков. Спостерігаючи дивовижне явлення, якого удостоювалися лише святі апостоли, вони вклякли навколішки біля своєї церкви, побожно схиливши голови і склавши руки. Зображені обабіч церкви, віддаленої у глибину, парафіяни сприймаються багатолюдним натовпом, означеним



Невідомий художник. Ікона “Розп’яття з пристоячими”. Фрагмент (Леонтій Свічка)

маківками голів, що незчисленно окреслюються одна над одною і наче губляться в безкрайньому просторі. Першоплановим особам художник намагається надати портретних рис. Особливо виразними є витрішкуваті обличчя рум’яного парубка й бородатого священика, круглої жінки у групі праворуч і вусатих стрижених “під горщик” чоловіків у групі ліворуч. Схвильовані дивовижним видом, усі вони ревно моляться в глибокому емоційному пориві.

Незважаючи на типологічну та стилістичну винятковість, потелицька ікона “Зішестя Святого Духа” концептуально споріднюється з іншими, раніше згаданими. Вона, нехай навіть по-провінційному наївно і професійно недосконало, уособлює ідею корпоративної згуртованості і Господнього Покровительства над громадою, товариством тощо.

Ідею Господнього Покровительства своєрідно втілюють ікони інших іконографічних типів, серед яких чи не найпоширенішими були донаторські, епітафійні та вотивні ікони із сюжетами Розп’яття, Благовіщення тощо<sup>56</sup>.

З розвитком портретного жанру і його помітного впливу на іконопис помічаються взаємозалежні трансформації і портрета, і ікони. Це наочно простежується в поширеному на Наддніпрянщині у другій половині XVII–XVIII ст. типі епітафійного портрета, прикметною ознакою якого є постать в адораційній позі на повний зріст. У тогочасних портретах

цього типу зійшлися, здавалося б, дві протилежні тенденції, пов’язані з мистецтвом сакрального та світського змісту. Власне, вони ґрунтувалися на композиційній основі парадно-репрезентативних світських портретів. Проте адораційна поза потребувала відповідної до неї адаптації образної характеристики зображеного. У цьому переконуює зіставлення портретного зображення лубенського полковника Леонтія Назаровича Свічки на іконі “Розп’яття” з Пирятини (1690–1699) з його родинним погрудним портретом (бл. 1650). Кожен із них дає різне тлумачення однієї й тієї самої особи, виходячи з різних позицій її оцінки. Зображений у цих творах Л. Свічка походив із рядових козаків. Він брав участь у багатьох баталіях і 1688 року вже в немолодому віці посів полковництво. Розбагатів, споруджуючи прибуткові в той час водяні млини та скуповуючи “двори” й земельні угіддя. За власний кошт він фінансував спорудження надбрамної церкви у Мгарському монастирі, що поблизу Лубен.

На світському погрудному портреті Л. Свічка зображений людиною середнього віку. На ньому взористий жупан і кирея поверх нього, на голові – шапка з гостророгою хутряною оправою. У руці він тримає полковницький пернач, а його родовитість підтверджує змальований на тлі герб. У загострених рисах сухорлявого Свічкиного обличчя, не позбавленого шляхетної вродливості і свіжості, у дещо холоднуватому погляді очей, міцно стиснутих губах відчувається характер розумної й доволі суворої людини.

На іконі Л. Свічка, молитовно склавши руки перед грудьми, постає перед розп’яттям навпроти пристоячих Марії та Іоанна. Розп’яття й постаті святих та лубенського полковника трактовані з виявленням матеріальної об’ємності пластичної форми, посиленою площинністю позолоченого тла з різьбленим орнаментом. Унизу на дальньому плані видніється церковна споруда, очевидно, та, будівництво якої фундував Л. Свічка.

Ця деталь увиразноє ктиторський мотив, трансформований в адораційний спосіб.

Обличчя Л. Свічки на іконному зображенні фізіономічно життєвіше й правдивіше, ніж на світському портреті, де помітний певний елемент ідеалізації. Тут, на іконі, його голова з козацьким чубом-оселедцем на тім'ї округліша, а риси обличчя грубіші, порівняно з аристократичною маскою першого портрета. Суворий погляд зі скорботним відтінком надає полковникові мужнього вигляду, а молитовна поза – відчуття побожної смиренності.

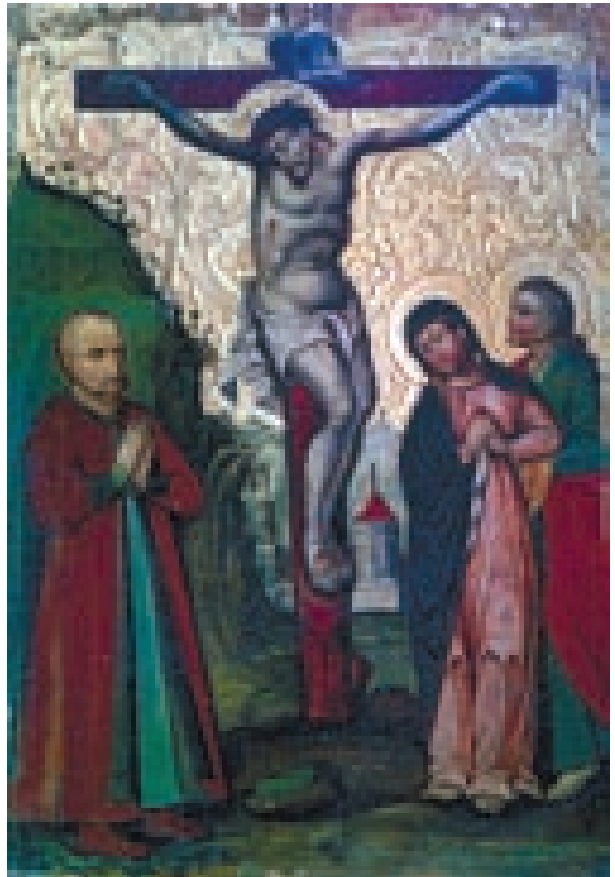
Звичайно, уславлення добродієв та інших глибоких морально-етичних чеснот не можна було виразити в помпезних формах офіційного або побутово-світського портрета. Від парадного портрета в іконі запозичилися способи вираження монументальності постаті адоранта, узгодженої з його молитовним станом, що абсолютно виключає галасливість чи чванькуватість. Місце призначення подібних зображень епітафійного чи донаторського (ктиторського) характеру, що розміщувалися у храмах по сусідству з благовидними іконописними ликами святих осіб диктувало й “статечний” показ зображень мирян.

Адораційний мотив має відповідний морально-етичний зміст. Він ніби дає зразок побожності, духовної чистоти. Іноді донаторський чи епітафійний

текст має повчальний для нащадків зміст. В інших випадках мотив молитовності виражає споріднену з мотивом “Покрову” ідею Господнього заступництва за людину в реальному чи потойбічному житті. Одним із найдавніших прикладів таких іконних композицій із портретними посталями донаторів є “Розп'яття” з подружжям донаторів (кінець XVI ст.) із колекції Львівської галереї мистецтв. Виразні постаті подружжя в чорному, що навколішки моляться біля розп'яття, грозовий краєвид, що видніється вдалечині, створюють напружений настрій, посилюючи драматизм композиції.

Ідея Господнього покровительства й заступництва особливо вияскравлюється в наївно простакуватих епітафійних зображеннях, що мали попит у незаможних верств суспільства. Зазвичай це були іконопортрети, що виконувалися переважно народними малярами-примітивістами. Почасти в них немає і приблизної портретної схожості. Але їхня приналежність у тому, що в них панує відверта щирість, з якою виражається людське почуття жалю і смутку за померлим в епітафійних мотивах чи палке прохання про допомогу у вотивних зображеннях.

Виразними прикладами таких зображень є двостороння епітафійна ікона “Розп'яття” з Ігнатієм і Феодосією. На її звороті – “Богоматір” з Анною і Агафією (1660), яку, за докладним написом унизу зображення, замовило подружжя Матвія і Феодосії, щоб вшанувати пам'ять своїх померлих чотирьох дітей і “за спасіння своє”,



Невідомий художник. Ікона “Розп'яття з пристоячими” і Леонтієм Свічкою. 1690–1699. Дерево, левкас, гравіювання, темпера, олія, золочення. Національний художній музей України. Київ



Невідомий художник. Ікона “Розп’яття” з подружжям докторів. Кінець XVI ст. Дерево, левкас, олія. Львівська національна галерея мистецтв

а також значно пізніша одностороння вотивна ікона “Розп’яття” з Андрієм і Ганною (1720–1730-ті) з Михайлівської церкви с. Івашківці (Львівська обл.), яку замовило подружжя Матковських за померлих – “за преставившихся родичовъ своихъ” і за “отпущеніє греховъ ихъ”. Авторство цієї ікони, виконаної в яскраво-народній примітивістсько-лубочній манері приписується іконописцю Марку Шестаковичу, відомому іконами Страшного суду та Страстей, написаних для карпатських церков.

Портрети, які своєю лінійно-графічною манерою наближаються до народного лубка, у XVII–XVIII ст. стають предметом зацікавлення головно галицького та волинського міщанства, і чи не найбільший попит вони мали в так званій “загородовій” шляхти карпатської Бойківщини. На Наддніпрянщині такий тип портрета, зокрема, згадане “Розп’яття” з Л. Свічкою, був одним із підвидів чи різновидів старшинського портрета.

Іконопортрети із старшинського середовища у своїй основі зберігали традиційну іконографічну типологію, хоча їхні автори почасти досить вільно обходилися із канонічною системою. Пере-

дусім це стосується групових родинних портретів на вотивних іконах із розп’яттям.

Такою є двостороння ікона “Розп’яття” з пристоячими і шляхетською родиною (на звороті – “Успіння Богородиці” (1690-ті) із церкви архангела Михаїла с. Мельничне (Львівська обл.), намальована у традиційній графічно-лінійній площинній манері. Центром її композиції є велике, майже на всю висоту ікони, розп’яття, навколо якого на двох ярусах розмістилися постаті пристоячих (верхній ярус) та мирське подружжя з чотирма дітьми (нижній ярус). Подружжя з дітьми у строго симетричному порядку вишикувалося біля підніжжя Христа, побожно склавши руки. Обличчя, як звичайно, передані схематично, лише вбрання і зачіски відтворенні в повній відповідності натурі. Для уточнення над кожною постаттю написано імена зображених, а над постаттю батька – ще й шляхетський герб. Постаті дітей в червоному і батьків у чорному чітко ритмізують зображення нижнього ярусу, а відтворення зеленого по земі і білих архітектурних споруд на дальньому плані другого ярусу посилюють враження реальності змальованої сцени.

Застосований тут, як і в інших композиціях такого типу, принцип розташування персонажів – симетрично поставлені по різні боки (від розп’яття) чоловічі і жіночі постаті, чіткий ритм, утворюваний ними, та визначення масштабу зображення кожної з осіб згідно з її старшинством та віком – мимохіть змушує згадати подібний принцип побудови родинного портрета Ярослава Мудрого.

Принагідно серед родинних групових портретних зображень (таких доволі частих в іконних композиціях кінця XVII – початку XVIII ст. і таких рідкісних як самостійні



Невідомий художник. Ікона “Розп’яття” з Ігнатієм та Феодосією (лицьовий бік). 1660. Дерево, олія, золочення, сріблення. Львівська національна галерея мистецтв



Невідомий художник. Ікона “Богоматір” з Анною і Агафією (зворот ікони “Розп’яття”). 1660. Дерево, олія, сріблення. Львівська національна галерея мистецтв

родинні портрети) слід згадати нині втрачений, надзвичайно цікавий портрет, точніше – парні родинні портрети Спиридона Ширая та його дружини з дітьми (початок XVIII ст.), композиція яких має ще більше аналогій із давньоруським князівським портретом.

С. Ширай був міщанином, що завдяки своїй підприємливості нажив величезних капіталів. Поріднившись із стародубським полковником Михайлом Миклашевським, він зрівнявся суспільним становищем з козацькою старшиною і започаткував дворянський рід. Тривалий час, упродовж 1681–1698 років, він очолював магістрат полкового міста Стародуба.

Серед подібних групових зображень висвітлюваного періоду, коли в іконах родинні групи розміщувалися по різні боки центру композиції, портрет родини С. Ширая, вирішений за традиційним принципом, що утвердився віддавна, вирізняється вже тим, що не є складовою іконної композиції, а становить симетрично розділену навпіл частину загального іконостасного ансамблю. Цей “двочастинний” ктиторський родинний портрет, зважаючи на композиційно-типологічну спільність з досі розглянутими, має свої відмінності, за якими йому немає аналогій у давньоукраїнському портретному живописі. Те, що портрет членів однієї родини роз’єднаний на дві частини, симетрично розташовані у церкві з двох боків іконостаса, є рисою прикметною, але не унікальною. Вищенаведені приклади портретних родинних груп в іконних композиціях із розп’яттям аналогічно роз’єднані в одній і тій самій композиції, а не у двох самостійних частинах ансамблю.

Унікальність названого парного родинного зображення в тому, що портретовані представлені з молитовними жестами і в позах предстояння. Симетричність обох частин обумовлюється майже дзеркальним повторенням поворотів і поз статей. Одна частина містить чоловічі зображення, друга – жіночі. Першу з них



**В. Липський. Ікона “Розп’яття з пристоячими” і родиною Івана Чорного. 1691. Дерево, левкас, темпера, сріблення. Національний музей у Львові**

ності портретованих, а й просторовим вирішенням композиції – художник подає далеку смугу обр’ю, від чого постаті святих на першому плані, як і саме розп’яття, видаються особливо масштабними і навіть монументальними порівняно з маленькими посталями замовників.

Родинні портрети біля розп’яття, пов’язані із середньовічною традицією, побутували аж до XVIII ст. Один із таких портретів – “Розп’яття” з родиною Прухніцьких (1742) із церкви Іоанна Предтечі в с. Черемош (Львівська обл.) – із зображенням Костянтина Прухніцького з дружиною та дітьми відзначається застосуванням світлотіні у відтворенні об’ємності постатей, виявленням правдоподібного природного середовища. Обличчя зображених, імовірно, не позбавлені портретної схожості, бо й вусате обличчя батька, і темноброве обличчя матері, як личка хлопчиків і дівчаток, позначені виразом глибокої зосередженості, запам’ятовуються характерними акцентами, а яскраве червоне вбрання дівчаток на тлі загальної синьо-чорної гами посилює драматичний ефект композиції. Слід зауважити й оригінальність розташування постатей – найменші віддалені, а найбільші подані на першому плані, а це, за об’ємності трактування постатей, за колірними ацентами, що немов гаснуть у перспективі, посилює відчуття просторовості зображення.

займає зображення самого Ширая з двома маленькими синами, друга – його дружини з двома маленькими дочками. Такий принцип розташування є відгомонам давньої, уже істотно видозміненої традиції, що походить від прийомів, використаних у портреті родини Ярослава Мудрого в Софії Київській.

Батько і мати на цих родинних зображеннях змальовані в нехарактерних для адорантів позах. Їхні ліві ліві руки покладено на груди. Мати у правій руці тримає (над головами малих дівчаток) ланцюжок із хрестиком. У правиці батька – палиця, на яку він злегка опирається. Діти, зображені в ієратичній перспективі і в адоративних позах, сумірно стоять біля батьків. Тут відсутні будь-які культові аксесуари. Але розташування родинних зображень по боках іконостаса само по собі створювало враження наближення портретованих до ікон – до об’єктів поклоніння.

З двосторонніх вотивних ікон із портретами цікавим прикладом наслідування композицій корогов є “Розп’яття з пристоячими” і родиною Івана Чорного, на звороті якого зображено “Різдво Діви Марії” (1691), написане Вінцентієм Липським<sup>57</sup>. Біля розп’яття навколішки біля постатей пристоячих застигла родина Чорних – батько, мати та їхній син. Зображення позначене не тільки увагою до відтворення зовніш-

Утім, означений іконопортрет за своїм духом ще близький до середньовічної традиції, що виявляється в ієратичності змалювання адорантів, строго симетрично вишикуваних біля підніжжя розп'яття, що своїми масштабами відчутно домінує над посталями. Та й ілюзія простору ще дуже умовна.

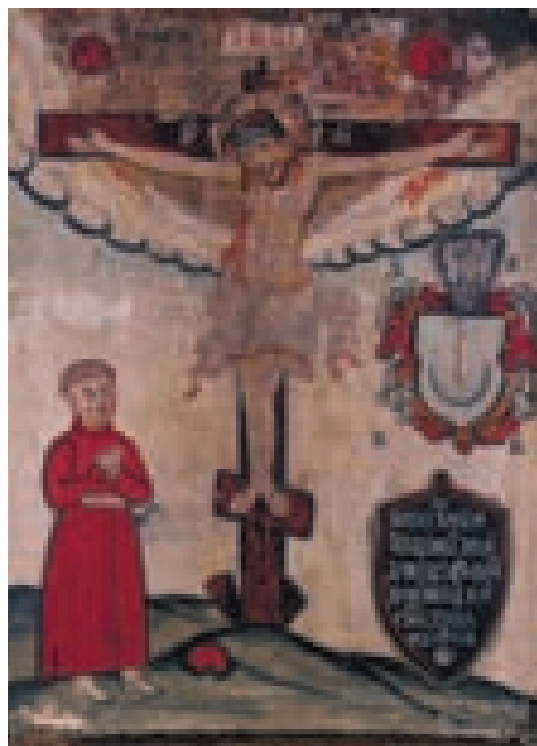
Ще помітнішою умовністю трактування постатей, неспівмірно крупних стосовно розп'яття, народно-узагальненим змалюванням рожевих облич, білої сивини чоловіків та біло-червоних наміток жінок позначена вотивна ікона “Розп'яття” з групою дрогобицьких міщан (1754) із церкви Воздвиження в м. Дрогобичі. Докладний і великий за розмірами напис внизу ікони<sup>58</sup>, у якому докладно фіксуються всі імена зображених, а також згадуються ті, хто замовив своєрідний колективний зображальний “пом'яник” “по усопших”, інформує про те, що до нього (пом'яника) можна долучитися, додавши відповідні кошти<sup>59</sup>. Через великі розміри напису, який займає одну третину композиції, художникові довелося навіть “зрізати” постаті внизу. Вирізняє це зображення і різкий контраст між великими фігурами міщан другого ряду й маленькими посталями першого ряду, які, напевне, домальовувалися пізніше. Прикметним є також наївний натуралізм зображення – яскраво-червона кров із ран Христа, великі біло-сірі хмари, як намисто, зібрані за розп'яттям, сонце і місяць з людськими обличчями над голгофським хрестом, соковитий блакитно-червоний колорит із крапленнями білого й синього, як не дивно, надають композиції мажорного звучання. Автором твору вважають отця Петра Метельського, який був парохом у дрогобицькій церкві Святої Параскеви і який 1780 року виконував верхній ярус іконостаса Воздвиженської церкви Дрогобича, де й зберігалася ця ікона-портрет<sup>60</sup>.

Помітним прагненням до просторовості позначений двосторонній іконопортрет “Розп'яття” з донатором, на звороті якого зображена “Богоматір Ченстоховська” (1695). Ця ікона-портрет була знайдена в похованні Леонтія Полуботка<sup>61</sup> в Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові. На відміну від згаданих раніше ікон з портретами, виконаних на дереві, вона написана на металі й була вміщена в похованні, тобто була епітафійною, точніше – епітафійно-натрунною. Зображення є унікальним з погляду елементів зображення: біля розп'яття навколішки стоїть чорноволосий молодий козак, тримаючи за повід коня. На землі біля козака – червона шапка, а навпроти – зелена труна, за якою вдальчині видніються



Невідомий художник. Ікона “Розп'яття” з донатором з поховання Леонтія Полуботка. Близько 1695 року. Метал, олія. Національний архітектурно-історичний заповідник “Чернігів Стародавній”

Невідомий художник. Ікона “Розп'яття” зі Стефаном Комарницьким. 1697. Дерево, левкас, темпера, сріблення. Національний музей у Львові





Невідомий художник. Портрет Спиридона Ширая із синами. Початок XVIII ст. Утрачений

Невідомий художник. Портрет дружини С. Ширая з доньками. Початок XVIII ст. Утрачений



численні хрести. Навколо розп'яття літають ангели, збираючи в чаші кров Христа, що точиться з його ран.

З двосторонніх епітафійних ікон-портретів із розп'яттям надзвичайно привабливим своєю простодушністю і впевненою манерою виконання є "Розп'яття" зі Стефаном Комарницьким, на звороті якого – "Собор Пресвятої Богородиці" (1697), що походить із Введенської церкви с. Ботелки на Львівщині. Розлогий напис у картуші біля підніжжя розп'яття засвідчує, що на іконі зображений "шляхетный уроцоный младенець Стефан Комарнецкий син пана Миколая Комарнецкого...", що "преставився року Божого А. Ч. (16..) М(еся)ца..."<sup>62</sup>.

Малий шляхтич зображений за ієратичним принципом біля підніжжя розп'яття, поряд із яким розміщений родинний герб і щит із вищенаведеним написом. Малюк, згідно зі шляхетським гонором, постає в довгому, майже до п'ят, червоному жупані, підперезаному візерунчастим поясом, із шаблею при боці. Попри наївно-лубочне виконання, майстер напрочуд переконливо передав безпосередність дитячого характеру, що відобразилося на виразі обличчя малого хлопчика, і цей вираз не зовсім відповідає шляхетсько-лицарському бравому спорядженню, що привносить в зображення ноту легкого смутку й жалю за передчасно померлою дитиною, що в майбутньому могла бути гречним лицарем.

Епітафійні іконопортрети народного примітиву залишили зворушливі дитячі образи. Такими є згадані вище образи Стефана Комарницького, Феді (Федори) Стефаніків. Останній, на думку П. Жолтовського, був створений талановитим малярем-іконописцем Яцьком із Вишні. Це припущення видається цілком імовірним, зважаючи на характерну манеру виконання, близьку до народного малярства, а також на стилістичну подібність і цілковиту тотожність графічних і граматичних особливостей текстів на означеній іконі-портреті і на іконі "Розп'яття", виконаній майстром Яцьком із Вишні 1656 року<sup>63</sup>.

Незважаючи на наївно-примітивний характер виконання, "Ікона-портрет Феді Стефаніків перед Богородицею" (1668) приворожує елегійно-ліричним настроєм. Померла малям чотирьох років, мала Федя зображена як доросла дівчина, що стоїть у молитовному самозаглибленні перед образом Божої Матері. Її постать займає основну частину композиції, тоді як дрібне зображення святої Покровительки проступає лише в лівому верхньому куті, воно відгороджене орнаментизованими краями хмарини. Портретність оригіналу тут видається проблематичною. Художник явно малював портрет із уяви. Але важливо те, що він зумів передати невловимо тонкі відчуття жагури, покори й довірливості, виявлені в молитовно-благочестивому жесті рук, у чистому й довірливому погляді



широко розплющених очей зображеної, у виразі губ.

М'які і плавні обриси постаті, поєднання жовтаво-перламутрового кольору обличчя і світлого вбрання з червоно-рудявим тлом створюють акомпанемент, суголосний настрою малої адорантки. Зображення доповнюється розміщеним поряд текстом: "Сию икону да(л) зробити / Рабъ Божий Семионъ Стефанікувъ: Девицу / свою Федю: котораіа / зийшла з того света До / Бога Отца во летехъ чотирохъ во ле(те) первои тисячи / шестьсотъ шестдесіатъ осмого / которой дай Пане Боже Вечный покой". Такою, що перебуває у вічному покої, і прагнув зобразити Федю художник у міру своєї наївної, але щирої душі.

Засоби адоративного епітафійного зображення і парадного портрета оригінально поєднані в іконі-епітафії з портретом поповича "Івана Викоцького перед Богородицею" (1677), що своїм обрамленням і двосторонністю композиції, написаній темперою на дереві, нагадує похоронні епітафійні корогви на тканині. Це засвідчує не лише напис<sup>64</sup> на звороті й фігурне обрамлення, що нагадує складки тканини, а й два наскрізні отвори по краях угорі, завдяки чому епітафійне зображення могло підвішуватись, як корогва, на вертикальному деревку.

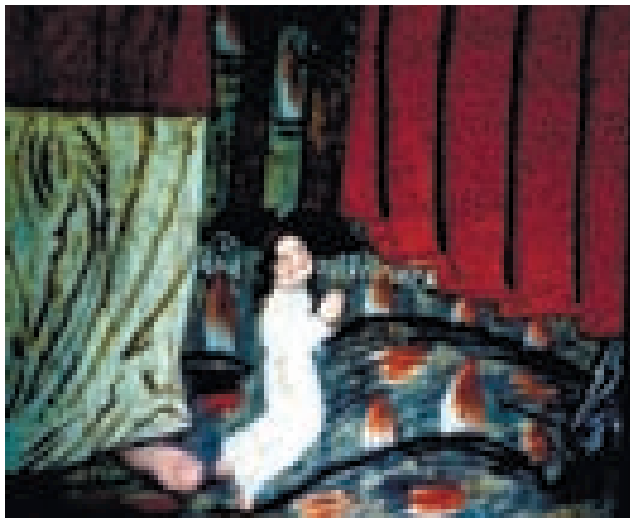
На іконі юний попович у молитовній позі стоїть навколішки перед образом Божої Матері з маленьким Ісусом на руках. Богоматір, оповита легкою хмаринкою, являється йому як видиво. Своім обличчям із тонкими рисами, шляхетною зовнішністю молодий попович Викоцький нагадує справжнього бурсака-інтелігента. На покритому скатертиною столі – купка книжок, чорнильниця і перо. Чітко окреслені контури стола, ліній плит, що встеляють підлогу, спрямовуючись у "глибину", створюють відчуття просторового доквілля, хоча й відтвореного з дилетантським розумінням перспективи. Образ зосередженого на молитві поповича примітний внутрішньою опроміненістю, позначеною на його одухотвореному обличчі.

На початку XVIII ст. в іконописі, особливо в його народному струмені, поширюються своєрідні композиції Благовіщення із включенням



Лавецький (?). Ікона "Благовіщення" з отроковицею Анною. 1709. Дерево, левкас, гравіювання, сріблення, темпера. Київський міський музей «Духовні скарби України»

Лавецький (?). Ікона "Благовіщення" (фрагмент "Отроковиця Анна")





Невідомий художник. Ікона “Богородиця” з Іваном Войтиком. 1744. Дерево, левкас, темпера, олія. Національний музей у Львові

лити умовними лініями постаті, то личко дитини стає ніби вершиною спрямованого вниз трикутника, утвореного обличчями архангела і Богородиці. Так само і біла пляма дитячої сорочечки розміщена на одній лінії з білими аркушами розгорнутої книги на столі перед Богородицею, що мимохіть спрямовує погляд від дитини до обличчя і лагідного жесту рук Божої Матері, посилюючи відчуття взаємозв'язку між ними. Отже, молитовне благання допомоги й захисту, висловлене в написі внизу (за полем ікони), тут знаходить своє пластичне вираження. Слід віддати належне майстерності художника Лавецького, який надзвичайно лаконічно, на грі світлих теплих біло-червоних, сріблясто-рожевих барв, на ритмиці немов струменюючих ліній, що обрисовують складки вбрання архангела й Богородиці, оскреслюють візерунки тла, створює відчуття незвичайності, емоційної й духовної наснаженості зображеної сцени.

Значно експресивнішою є аналогічна сцена “Благовіщення” з подружжям Середньських-Саламовичів (1710–1720) із церкви в с. Опака Дрогобицького району. За узагальненим характером трактування постатей, за наївною манерою письма обидві ікони нагадують твори народного малярства, але почерк виконавця останньої позначений тяжінням до певної просторовості, до насичених гарячих червоно-синіх і золотаво-білих кольорних поєднань і до своєрідного декорування. Майже вся площина композиції прикрашена вкрапленнями візерунків – від квіткових узорів на вбранні архангела і на скатерті столу до орнаментів на архітектурних деталях споруд, що видніються на тлі зображення. Якщо в попередній іконі нейтральне декоративне тло, підкреслена площинність не відволікають, а навпаки, зосереджують увагу на постаті малої адорантки, то тут сюжетна насиченість тла (в арках, утворе-

постатей адорантів. Однією з таких є ікона “Благовіщення” із отроковицею Анною (1709) із с. Розтоки на Закарпатті. Виконана на дереві й обрамлена аркоподібним завершенням із вкритими виноградними гронами й листям колонками, велика підписна вотивна ікона була замовлена подружжям Довганів із проханням про здоров'я і відпущення гріхів, певно, місцевому іконописцеві Лавецькому<sup>65</sup>.

Прикметно, що ідею божественної милості й заступництва художник постулює великим, декоративно і структурно наголошеним написом (“Под Твою Милость прибегаєм”), великі білі й густо поставлені літери якого утворюють певний фриз, розміщений угорі за полем зображення. А до самого зображення Богоматері за читанням книги й архангела Гавриїла з квіткою в руках, який сповіщає їй благу вість, вписана маленька фігурка дівчинки в довгій білій сорочечці, з-під якої виглядають її зворушливо маленькі рожеві босі ніжки. Стоячи навколішки, дитина, молитовно склавши ручки, про щось благає Богородицю. І композиційні, і кольорні акценти зображення спрямовують погляд на її постать: якщо окрес-

них дерев'яним різьбленим обрамленням, серед білих хмар видніється білобородий Бог Отець, з-за хмар лине золотавий потік Божественного світла, відтворений стрімкими жовтими прямими лініями, височать бані, світліють вікна споруд і шати наметів) і “перевантаженість” першого плану композиції (ретельно показані у вертикальному плані плити підлоги, білі лілеї у вазі) немов утруднюють віднайдення поглядом малесеньких (менших за вазу) постатей замовників цієї вотивної ікони<sup>66</sup>. Маленькі, але ретельно змальовані біля ніг Богородиці постаті молільників помічаються лише згодом.

Якщо вищезгадані “Благовіщення” належать до народної ікони, то двостороння донаторська ікона “Богородиця” з Іваном Войтиком, на звороті якої – “Богоявлення” (1744) з Миколаївської церкви в Ляшках Мурованих (Львівська обл.), виконана професійним художником<sup>67</sup>. Особливого настрою зображенню Богородиці і маленького Ісуса в царських коронах, у синьо-червоних шатах із золотими візерунками і постаті вбраного в білу сорочку і чорний жупан хлопця в молитовній позі надає доволі реалістично зображений краєвид. Причому зображення Богородиці з Ісусом на руках і в оточенні тьмянистих рожево-червонястих, немов від заграви, хмар є неначе автономною частиною композиції. Здається, ніби воно існує в іншому вимірі, ніж темні пагорби з чорними силуетами дерев на далекому обрії, де освітлене вечірніми променями небо починає холодно синіти у вишині. Від цієї холодніючої синяви неба і темніючих дерев постать хлопця здається ще самотнішою – у темноті він один постає перед Богородицею, від якої летиться золотаве сяйво. Відсвіти цього сяйва падають на його сумовите обличчя й молитовно складені руки. Тут маємо рідкісний для того часу приклад своєрідної (нехай і боязкої, і дещо “прямолінійної”) психологізації зображення засобами світлотіньового моделювання простору й колірної градації в зображенні постатей Богородиці з Ісусом та донатора.

Переконливо портретним є і змалювання самого донатора: його молоде, обрамлене темним волоссям обличчя з тонкими рисами, із сумовитим поглядом, зверненим до глядача, запам'ятовується виразом тихої покори і благоговіння. А враження мінливості настрою портретованого досягається світлотіньовим моделюванням: на частину чола з високо піднятими бровами, на майже дитячу округлість щік і на повні, чітко окреслені маленькі червоні уста немов падає невидимий промінь і ви-яскравлює вираз його душевної просвітленості. І лише згодом помічається, що цей промінь летиться з небесного сяйва навколо Богородиці та Ісуса.

Оригінальний, на жаль, украй погано збережений, епітафійний образ “Богоматір та сцени Раю” з Агафією (XVII ст.) походить із Миколаївської церкви с. Адамівка поблизу Бережан (Тернопільська обл.). Тема материнства, драматична доля жінки-матері є основою твору. Унизу композиції ліворуч зображена Агафія – молода жінка в молитовній позі, вона стоїть навколішки перед Богородицею з Ісусом на руках. Масштаб постатей Богородиці й молоді небіжчиці – однаковий, і колірні зіставлення в передачі їхнього вбрання майже ідентичні. Постать померлої, її голова в білій намітці, складені перед собою руки чітко вирізняються і масштабом, і колірним акцентуванням. Біля неї жалісливий, лише частково збережений напис: “Идешіи о(т) нас Агафіе на покой ве/рным зготовный товаришу мой/ мыльный и всем нам пожаданный ... пре(с)тавился...”. Те, що цей портретно-іконний образ був виготовлений з приводу посмертного вшанування молодиці, яка померла при пологах, засвідчує зображення двох сповитих немовлят-близнят, що лежать на столику за спиною їхньої матері Агафії.

Символічними є зображення вгорі композиції – Ісуса Христа в образі Небесного Судді, що возсідає на веселці (у Славі), праотців Авраама, Ісаака та Якова, “які тримають на своєму лоні душі померлих”. Під ними намальовані царські врата. Такі зображення зазвичай уособлювали Рай в іконах Страшного Суду (царські врата, вхід до Раю)<sup>68</sup>.

Тема материнства, як тема життєвого подвигу або страждань в ім'я майбутнього життя, розвивається і в подальшій трансформації портретного образу в сакральних зображеннях.

### Епітафійні та ктиторські зображення

Тема материнства як за формою, так і за змістом надзвичайно образно інтерпретується в епітафійних, донаторських та вотивних портретах, характерними прикладами яких є зображення Євдокії Жоравко (1697) та Феодосії Палій (1680-і).

Є. Жоравко, дружина Новгород-Сіверського сотника Лук'яна Жоравки, за свою благопристойність і, мабуть, за донаторську діяльність стосовно Троїцької церкви удостоїлася честі бути похованою в цьому храмі. Її діяння й уславлювалися в поетичному віршованому епітафійному написі внизу втраченого на сьогодні твору:

Надгробок к Богу зешлой Евдокии Лукиановой сотнице Новгородской  
В ново созданной церкви Троицы Святой первоположенной<sup>69</sup>.

Тут традиційна схема епітафійно-ктиторських зображень, поєднана з елементами репрезентативного світського портрета, зазнала певних видозмін. Зображена на портреті вродлива й молода, святково вбрана жінка стоїть біля столу, поклавши ліву руку на книгу, а праву (з персями на пальцях) пригорнувши до грудей. На стіні над столом – велика картина (яка сприймається як реальне вікно) із зображенням Старозавітної Трійці (Бог-Отець, Христос і Святий Дух, що у вигляді голуба застиг над розп'яттям), як доказ того, що “верне то Євдокія знать Троици святой служила: Же ся в храме Троическом жити сподобила”. Біля ніг молодиці – трійко маленьких діток, що мають вигляд “малих дорослих” і зображені щодо матеріної постаті за принципом ієратичної перспективи. Діти стоять фронтально – одне поряд з одним. Найстарший хлопчик (з молитовно складеними руками) повернув голову до меншого братика в тонкій довгій білій сорочині, що облягає його тільце. А той поклав руку йому на плече, наче втішаючи його. Найменша з них – дівчинка. Вона теж у тонкій білій сорочечці й тягнеться рученятами до матері. Матуся ж стоїть, дивлячись убік, і ніби не помічає своїх сердешних малят. У цьому відчуженні є певний образний сенс. Воно посилює відчуття трагізму засмучених гіркою втратою осиротілих дітей.

Згідно з бароковими уявленнями, кожна з постатей цього твору має символічне тлумачення. Зображення Євдокії з внутрішньо просвітленим жвавим обличчям, (певно, в надії на ще одну дитину) є втіленням материнства й душевної чистоти. Фігурки двох хлопчиків символізують братську любов, а дівчинки – нерозважливості дитинства. Свій інакомовний зміст виражає і зображення Трійці. Засвідчуючи причетність небіжчиці до церковних справ, воно водночас символізує Господнє покровительство над живими, про що йдеться в епітафії: “дабы Троица Святая всех спасати: Сподобила Еудокию себе оглядати”.

Серед сучасних йому творів, аналогічних за типологією, портрет Є. Жоравко вирізняється не лише композицією та певним психологічним відтінком емоційно-змістового ладу, але й майстерністю виконання. Його, за останніми рядками епітафії, “року 1697 Іюня 18 дня Иван Паевський изобрази”.

З портрета видно, що художник Іван Паєвський добре володів методами реалістичного живопису в душі сучасного йому західноєвропейського мистецтва. Він упевнено виявляє точність пропорцій, пластично моделює форму й достовірно відтворює навколишнє повітряне середовище. Останню властивість особливо переконливо й чітко виявляє зображення Трійці, що є своєрідною “картиною в картині”. Розп'яття, що вивиснується над низьким обрієм, символ Святого Духа – голуб, який лине від постаті Бога-Отця, що витає вгорі, розпростерши руки над розп'яттям, скеля й огоро-

жа з ворітьми та оповиті серпанком дерева вдалині – усе передано зі знанням засобів лінійної та повітряної перспективи і на основі досконалого володіння пластичними особливостями реалістичного рисунка.

Картина з розп'яттям наче розширює тіснуватий простір інтер'єру, де перебуває молода сотничиха з дітьми. Вона (картина) активно посилює драматичний мотив через експресію руху, утворюваного розмахом рук і Бога-Отця, і розп'ятого Христа, його напруженою і страдницьки вигнутою постаттю, а також хмарами, що клубочать навколо нього і своїми обрисами ніби повторюють рух розкинутих рук Бога-Отця і Христа.

Утім, традиційну композиційну систему І. Паєвський не модернізує на європейський кшталт. Як і майстри народних картин, він уникає накладання однієї постаті на іншу, а розташовує всіх зображених уздовж площини картини, уникає пафосної динаміки, властивої західноєвропейському бароко, приглушуючи її відчутною статичністю поз, що виказує його міцні зв'язки з традиційною іконописною системою.

Свого часу П. Білецький висловлював думку, що портрет Є. Жоравко був написаний через рік після її смерті, припускаючи, що зразком для нього послужило прижиттєве зображення новгород-сіверської сотничихи<sup>70</sup>. Тому такий життєво переконливий вигляд має миловидне і світле, виразне за гармонійними й виразними рисами обличчя молоденької, передчасно померлої Євдокії.

Мабуть, прижиттєве зображення дружини фастівського полковника Семена Палія – Феодосії, також послужило зразком для її посмертного портрета. Перший, певно, вотивний, портрет Ф. Палій був створений 1686 року<sup>71</sup>, невдовзі по тому, як вона з трьома дітьми від першого заміжжя за шляхтичем Семашком стала дружиною Палія. З цими малолітніми дітьми, представленими за принципом ієратичної перспективи, й зображена молода вродлива полковничиха. Зодягнена в довгий, до п'ят, червоно-вохристий візерунчастий парчовий жупан, оторочений чорним хутром, з високою кибалкою<sup>72</sup> на голові, вона стоїть біля столу з розп'яттям. Лівою рукою вона кладе на стіл книжку, а праву притисла до грудей. Позаду неї вгорі видніється вікно, у якому проглядається куточок краєвиду. Пози зображених застигли, орнамент, що оздоблює одяг, ретельно виписаний. Усе виявляє стійкий зв'язок із локально українською портретною традицією, що склалася на теренах Наддніпрянщини. З поповнілого стану й характерного для вагітної жінки жесту видно, що Феодосія чекає на дитину. Так і було: скоро після виконання портрета вона народила Палієві дочку.

Портрет, виконаний на замовлення, мабуть, призначався для церкви, як вотива, що віддавала Феодосію разом із дітьми та очікуваним нащадком під Господній захист.

**І. Паєвський. Портрет Євдокії Жоравко з Троїцької церкви в Новгороді-Сіверському Чернігівської обл. 1697. Утрачений**





Невідомий художник (І. Пасвський?). Портрет Феодосії Палій з дітьми. Близько 1686 року. Копія XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей у Кракові (Польща)

При порівнянні портретів Ф. Палій і Є. Жоравко у вічі впадає надзвичайна подібність обох зображень. І характер композиції, і трактування постатей, і навіть схожі деталі вбрання героїнь, і жести їхніх рук, як і принцип ієратичної перспективи у змалюванні фігурок дітей – усе засвідчує руку одного майстра, яким і був, напевне, той самий І. Пасвський. Різниця у змалюванні сюжетного тла може пояснюватися тим, що портрет Ф. Палій був виконаний раніше, тому він і є дещо традиційнішим, ніж портрет Є. Жоравко.

Зі скупих спогадів про Ф. Палій ми можемо здогадатися, що вона була вправною господинею у володіннях свого чоловіка. При потребі вона могла розпоряджатися за самого полковника, коли той бував у від'їзді. Московський священик Лук'янов, мандруючи разом із купцями до Гробу Господнього, 1700 року відвідав Фастів і був разом із іншими подорожніми гостинно прийнятий господинею міста. Феодосія вислала назустріч їм “казаков человек пятьсот”, “угостила добре”, а також дала для супроводу в дорозі конвой<sup>73</sup>.

Певно, немалі турботи про родину лягли на плечі Феодосії, коли за обмовою І. Мазепи її чоловіка С. Палія було відправлено до Сибіру. Імовірно, в останні роки життя вона багато опікувалася малими онуками. Тому разом з ними й зображена на по смертному портреті (1690–1700-і), що пояснюється написом на ньому: “Раба Божія Палиева со внуками своїми Танскими”, тобто з дітьми дочки та зятя – Антона Танського, який по смерті тестя посів білоцерківське полковництво.

Саме цей, а не попередній (що було б логічніше) портрет ставиться в один ряд із портретом Є. Жоравко, однак не за формальними ознаками (бо цей портрет за виконанням є різко відмінним), а за духовною спорідненістю, пов'язаною з інтерпретацією теми материнства. Ця тема, вочевидь, актуалізувалася демографічною ситуацією на Правобережній Україні – спустілому й вилюдненому наприкінці XVII ст. краї. С. Палій разом із підпорядкованим йому урядом прагнув відродити занедбані землі. Можливо, у зв'язку з цим і поширилася в портретному живописі тема материнства. І не випадково в портретах Феодосії вона прозвучала аж двічі: перший раз у зображенні її з дітьми, а другий – із онуками.

Останній портрет Ф. Палій (з онуками), порівняно з портретом Є. Жоравко, простіший за об'ємно-пластичними та просторовими засобами. Тут, як було узвичаєно, згідно з призначенням епітафійного портрета (і відповідного йому типу композиції), всі персонажі зображені у стані адорації – традиційно молитовній позі. Лише тут, на відміну від портрета Євдокії, немає ні столу, ні розп'яття, ні інших додаткових предметно-речових аксесуарів, а є лише невеличка постать Божої Матері з маленьким Ісусом на руках, яка, наче видиво, з'являється серед хмар у верхньому правому куті композиції, та маленьке віконце у протилежному куті ліворуч.

Загалом композиція портрета Феодосії Палій з онуками – площинна. Площинність посилюється нейтральним тлом, декоративізованими посталями полковничихи та дітей. Як звичайно, діти зображені в ієратичній перспективі – одягнені, як дорослі, у взористі кунтуші. Але площинність особливо привертає увагу, коли дивимося на Феодосію. Постаць своїми чітко геометризованими обрисами нагадує аплікацію.

Враження аплікативності ще більше посилюється узором із дрібненьких квіточок та прямих паралельних ліній, що ніби розгладжують будь-які складки на тканині верхнього одягу. Весь декор на ньому так бездоганно рівно лягає на площину, наче виконувався по трафарету, як орнамент на народних вибійках. І хоча вбрання полковничихи й не пошите з тканини, що була у вжитку в простого люду, саме його ретельно й надзвичайно майстерно відтворене оздоблення засвідчує не так станова належність портретованої, як її етнічне українське походження.

І майстер-виконавець, ким би він не був – іконописцем чи художником іншої категорії і розряду, пречудово впорався із цим завданням. Саме своїм зовнішнім виглядом Ф. Палій найперше привертає до себе увагу, милуючи око глядача. І лише згодом помічається скорботно благочестивий вираз обличчя моложавої, як на її вік, жінки. В обрамленні білої кибалки й намітки, на тлі світлого, площинно трактованого узористого вбрання її обличчя й за мінімального об'ємного моделювання напрочуд виразно сприймається у своїй неповторній об'ємно-пластичній матеріальності та портретній конкретності.

Цілком імовірно, що прижиттєвий портрет Ф. Палій знадобився художникові саме для написання обличчя. Тим-то воно й відзначається певною реалістичною і портретною схожістю з оригіналом. Очевидно, першовзірець і зумовив певне “омолодження” зображеної. Але якщо на прижиттєвому портреті ще молода й сповнена душевного оптимізму Феодосія постає в більш-менш реальній ситуації, то тут вона майже безтілесна і благовидна, як на іконі. Як і на іконі, вона немов постає із вічності, водночас у вічність відходячи.

Ця подібність до ікони обумовлена як здатністю виконавця, котрий часто був іконописцем і заробляв на прожиття і замовними портретами, так і тим, що майже завжди характер трактування твору диктувався місцем його призначення. А оскільки місцем призначення як донаторського, так і епітафійного портрета був храм, де він розташовувався поряд з іконами святих чи їхніми площинно вирішеними стінописними образами, то й сам вигляд портрета відповідно узгоджувався з виглядом ікони чи фрески. Таке “сусідство” позначалося на всіх видах портрета, що призначався для розміщення в церкві чи храмі.

В одній колекції з прижиттєвим портретом Ф. Палій (з дітьми), а саме в м. Соєніці на Чернігівщині (нині – у Національному музеї Кракова, Польща), зберігалися й два інші ростові жіночі портрети, близькі як за розмірами, так і за принципом розміщення моделі в інтер'єрі. Вважається, що на одному з них зображено дружину гетьмана Івана Виговського – Олену Виговську, і що написаний він у 1650–1660-х роках. За вирішенням портрет композиційно лежить у традиціях репрезентативного зображення – жіноча постать у темному вбранні й білій намітці змальовується біля столу, на якому стоїть розп'яття. Найістотніша відмінність цього портрета від традиційних парадних зображень полягає в тому, що модель змальовано не просто в позі предстояння, а заглибленою в читання розгорнутої книги. Така заглибленість у читання, природно обумовлені жести рук, які тримають книгу, логічно вмотивований



Невідомий художник. Портрет Феодосії Палій з онуками. 1690–1700-і роки. Утрачений

поворот фігури надають зображенню більшої безпосередності, ніж звичні репрезентативні портрети, чому сприяє й мінімальна кількість антуражу та майже монохромний (побудований на синювато-чорних і біло-вохристих тонах) колорит полотна.

Надзвичайно характерним за трактуванням портретного образу є “Портрет Марії Мазепиної” (початок XVIII ст.), так само із сосницької колекції. Значна роль у монументалізації і водночас у поглибленні образу належить композиційному прийому наближення постаті портретованої до переднього краю полотна, що привносять у зображення внутрішній рух. А поєднання ритмізованих золотаво-жовто-синіх флоральних візерунків на темному кунтуші й на верші кораблика на голові з великими кольоровими плямами темно-зеленого (кунтуш), синьо-чорного (нейтральне тло), жесту міцно стиснутих рук, що ніби замикають, приховують душевний стан моделі, зіставлення постаті і силуету страдницької фігури Христа на розп’ятті породжують відчуття емоційного неспокою. Неспокій прочитується і у виразі дещо похмурого обличчя жінки з пронизливо-сумовитим поглядом, спрямованим на глядача.

Ці три, не досліджені як слід, жіночі зображення разом із раніше згаданими портретами Є. Жоравко та Ф. Палій є прикладами тривалого існування репрезентативних форм як світського, так і сакрального портрета, зв’язок між якими ставав дедалі міцнішим, а перехідні форми зображень дедалі різноманітнішими, як із часом дедалі потужнішими ставали взаємовпливи світського й сакрального живопису.

Тенденції барокового репрезентативізму, посилені впливами світського живопису, особливо яскраво простежуються у ктиторських та вотивних чоловічих зображеннях.

Відродження православного церковного життя, викликане в XVII ст. піднесенням національного руху, зумовило оновлення старих занедбаних святинь і стимулювало будівництво нових храмів. Їхніми фундаторами були передусім представники козацької старшини – гетьмани, полковники, сотники, що посідали панівне становище в суспільстві. За таких умов ктиторський портрет ставав неодмінним елементом увічнення пам’яті про благодійність фундаторів. А позаяк споруджені з їхньою підтримкою храми часто ставали й усипальницями для них, то ці ктиторські портрети поєднували ще й меморіальну функцію.

Отже, давню традиційну композицію із зображенням фундатора з моделлю храму в руках заступила інша схема. З плином часу набувають поширення повнофігурні, поколінні чи погрудні зображення в репрезентативній чи репрезентативно-молитовній позі біля столу з розп’яттям і книгою на ньому. У такій ситуації поза портретованого набуває більшої природності й невимушеності. Сам фундований об’єкт, що доволі часто трапляється в таких композиціях, дедалі частіше починає зображуватися не в макеті, як у давнину, а в цілком реальному вигляді й середовищі і на відстані проглядається крізь вікно

**Невідомий художник. Портрет Олени Виговської. Середина XVII ст. Копія XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей у Кракові (Польща)**





змальованого інтер'єру. На еволюції будь-яких варіантів ктиторських чи ктиторсько-епітафійних зображень із часом потужніше позначаються впливи світського живопису.

Особливо помітними є подібні впливи світського живопису в монументальних ктиторських, донаторських чи епітафійних портретах. Так, портрет гетьмана Івана Самойловича, намальований наприкінці XVII ст. на стіні Троїцької церкви Густинського монастиря, мав основні ознаки парадного портрета: монументально-звельчена постать, булава і шапка на столі, герб у верхньому правому куті зображення і драперія у вигляді ефектно зібганої завіси з протилежного боку. Але досить було надати портретованому адораційної пози (Самойлович стоїть, молитовно склавши перед грудьми долоні рук), щоб молитовним жестом позбавити її, як зазначав П. Білецький, “шляхетського духу”<sup>74</sup>. Тут явно запозичена схема репрезентативного портрета при наявності пози адорації надає композиції дещо дивного вигляду: портретований молиться, але об'єкт його молитви не показаний – на столі немає розп'яття, а на стіні – ікони. Єдиним поясненням такої “неуважності” чи прорахунку виконавця може бути здогад про те, що портрет розміщувався поблизу іконостаса чи певної храмової ікони, яка й була тим об'єктом.

Постать Самойловича статична. Її статичність пожвавлюється лише неквапливим вертикальним ритмом складок пишної киреї, що рівномірно спадають долу. Самозаглиблений погляд, “відвернений” від глядача (характерна особливість погляду адорантів: погляд або відведений убік, або спрямований на об'єкт свого поклоніння. У кожному разі погляд майже завжди не контактний із глядачем). Драматична доля цього, за висловленням Т. Шевченка, “нешасного” гетьмана, який впав від наклепів і чвар<sup>75</sup>, дивним чином спроектувалася на його портретний образ: художник ніби передчував сумний кінець своєї моделі і показав її у мить смиренної покірності цій долі. Відомо, що І. Самойловича схопили вночі, у церкві “во время слухання всенощной”. Портрет напрочуд виразно передає відчуття тривоги: і вираз обличчя, і погляд, спрямований немов у безвість, і неквапний перегук важких бганок завіси і линучих до землі складок важкої киреї, і навіть три чорні хрести в родовому гербі гетьмана сприймаються знаками його трагічної приреченості.

Цей стан самозаглиблення й покори вдало підкреслено й у графічному зображенні І. Самойловича, уміщеному в Літописі С. Величка. Цікаво, що й жест рук, і вираз обличчя Самойловича на цьому появному овалному портреті дуже подібні з його стінописним “густинським” зображенням, хоча на графічному гетьман виглядає значно молодшим.

Вплив репрезентативних магнатських зображень помітний на ктиторських старшинських портретах. Композиційна схема магнатського портрета інтерпретується в них вельми своєрідно.

Одним із найбільш ранніх портретів такого типу, створених як епітафійне зображення, є ве-

**Невідомий художник. Портрет Марії Мазепиної (?). Перша половина XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей у Кракові (Польща)**



ликий за розмірами, написаний темперою та олією на дереві, портрет генерального обозного Василя Дуніна-Борковського (1702), що походить із місця його поховання в Успенському соборі Чернігівського Єлецького монастиря. Портрет висів над похованням, а поруч із ним, як зауважують Т. Деркач і С. Курач <sup>76</sup>, з 1717 року розміщувалася мідна посріблена таблиця з епітафійним написом, складеним чернігівським єпископом Іоанном Максимовичем.

Виходець із Польщі, В. Дунін-Борковський (1640–1702) після Андрусівського перемир'я прийняв православ'я, вступив до Запорізького війська. Досить швидко і вдало зробив кар'єру: у 1668 році став сотником вибелівським, з 1669 – сотник чернігівський, у 1672, 1674 – значковий товариш, 1672–1687 – полковник чернігівський, з 1687 – генеральний обозний. Мав складний і навіть brutальний характер, водночас був щедрим благодійником чернігівських храмів.

В. Дуніна-Борковського зображено на повний зріст біля накритого килимом столу, на якому лежить Євангеліє і шапка генерального обозного. Як і моделі на шляхетських портретах, він однією рукою тримається за ефес шаблі, у другій тримає булаву. У верхньому лівому куті над столом чітко вимальовано зображення чудотворної Троїцько-Іллінської Божої Матері, яка свого часу зцілила Дуніна-Борковського від тяжкої недуги, а ще задовго перед тим він щедро обдарував цей образ, за власний кошт замовивши для нього золоту корону й інші коштовні оздобы. Зображення ікони немов засвідчує прихильність Богоматері до щедрого офірувача і його належність до козацького православного стану.

Але не тільки цим відрізняється портрет генерального обозного від ростових магнатських, особливо польських, портретів. Його зображення позбавлене бурхливої патетики останніх. Тут панує врівноважений епічно-урочистий лад, що простежується в неквапливому лінійно-силуетному ритмі обрисів постаті, у статичній позі моделі. Така спокійна, урочисто-застигла поза якраз до ладу поруч з іконою, вона органічно узгоджується і з панегіричним текстом епітафії, що прославляє благочестиві діяння портретованого.

Насправді ж В. Дунін-Борковський, гордовитий нащадок польського шляхтича, був далеко не такий, як його описали в епітафії. Дослужившись до видного становища на козацькій службі, він обманом і підступом, не поступаючись спритністю іншим новоявленим старшинським скоробагатам, зібрав великі маєтності, незаконно обернув собі у залежність вільних козаків. У народі про генерального обозного ширилася лиха слава. Говорили, що він гвалтував селянських дружин і дочок, а самих селян одягав у ведмежі шкури і травив собаками. Народна уява відтворила його жорстоку свавільну натуру в образі вурдалака-кровопивці. У поголосах йшлося про те, що коли В. Дунін-Борковський помер і був з великою пошаною похований в Успенському соборі Троїцького монастиря, то наступного дня ніби бачили, як він їхав у супроводі нечистої сили по Красному мосту – “кучер, фореитор, лакей і три співбесідника були чорти”. Чутки про цю подію хутко поширилися Черніговом і, щоб позбутися вурдалака, над його могилою було проголошено прокляття, після чого нібито він зі всім нечистим почтом провалився в річку, а коли відкрили труну, то побачили червоно-синього вурдалака з розплющеними очима. Тоді у домовину, як і належало за народним повір'ям, було забито осиковий кілок.

Народні перекази про генерального обозного, занотовані М. Маркевичем <sup>77</sup>, не збігаються з трактуванням живописного портретного образу. Автором портрета, на думку П. Білецького, найімовірніше, був чернігівський іконописець, про що переконливо свідчать деякі ознаки твору. І те, що портрет написаний темперою на дереві, і характер виконання, і застосування “твореного” золота, що було типовим для виконання ікон, і навіть та майстерність, з якою написана іконка в лівому куті портрета, є типово “іконописною”. Дивлячись на портрет, який привертає увагу маєстатичністю образу, важко узгодити цю маєстатичність з тими уявленнями, що склалися про В. Дуніна-Борковського. Очевидно,

автор портрета створював не реальний образ, а трактував його згідно з естетичним і моральним ідеалом свого часу, наголошуючи на позитивних рисах характеру моделі. Портрет є радше узагальненим образом, співвіднесеним з ідеалом козацького провідника, – яким він має бути, а не яким він є насправді. Утім, від старшинських портретів, що, починаючи з першої половини XVIII ст., серійно виготовлялися за однаковим стереотипом, цей відрізняється життєвою переконливістю. Якщо образ Дуніна-Борковського й не був написаний з натури, то все-таки в його основі лежить якийсь прижиттєве, напрочуд правдоподібне зображення.

В. Дунін-Борковський змальований сивоволосим, але ще дужим молоджавим чоловіком, вигляд якого одухотворений виразом побожної статечності. Його благородне високочоле обличчя, написане плавними тональними переходами, позначене нелегким життєвим досвідом. На ньому водночас прочитуються і відстороненість від повсякдення, і той відчутний вираз самовдоволення, який так полюбляла на своїх портретах польська шляхта. Погляд генерального обозного спокійний і впевнений. Зіниці очей розташовані так, що погляд ніби “розкординовується” щодо його зосередженості в одному напрямку, і це надає йому відчуття самозаглибленості.

Візерунки тканин одягу, орнаментика килима на столі дали майстрові широкі можливості для виявлення його хисту як декоративіста. Орнаментальні елементи, набуваючи звучності в загальному ладі оксамитно-глибокого в тоні колориту, відтінюють відчуття урочистості.

Декоративність портрета знаходить своє відображення у простому, але продуманому способі лінійної й колірної організації композиції. У ній, зважаючи на графічну виразність виписаних деталей орнаменту, обличчя моделі (найбільш рівно і сильно висвітлена частина зображення) не “забивається” доволі строкатим “перегуком” цих деталей і елементів, постать не втрачає відчутної об’ємності, а оточення – глибини уявного простору. Візерунки на темно-зеленому жупані майстер “укладає” так, як вони мають лягати по об’ємній формі, по об’єму постаті заломлені й вилогі розкинутої по обох боках киреї. Сріблясто-сталевий колір киреї і велика темно-блакитна пляма узору (угорі на килимі) своєю світлою тональністю вирізняють постать на темному тлі і немов “висовують” її наперед, а широка орнаментальна смуга звисаю-



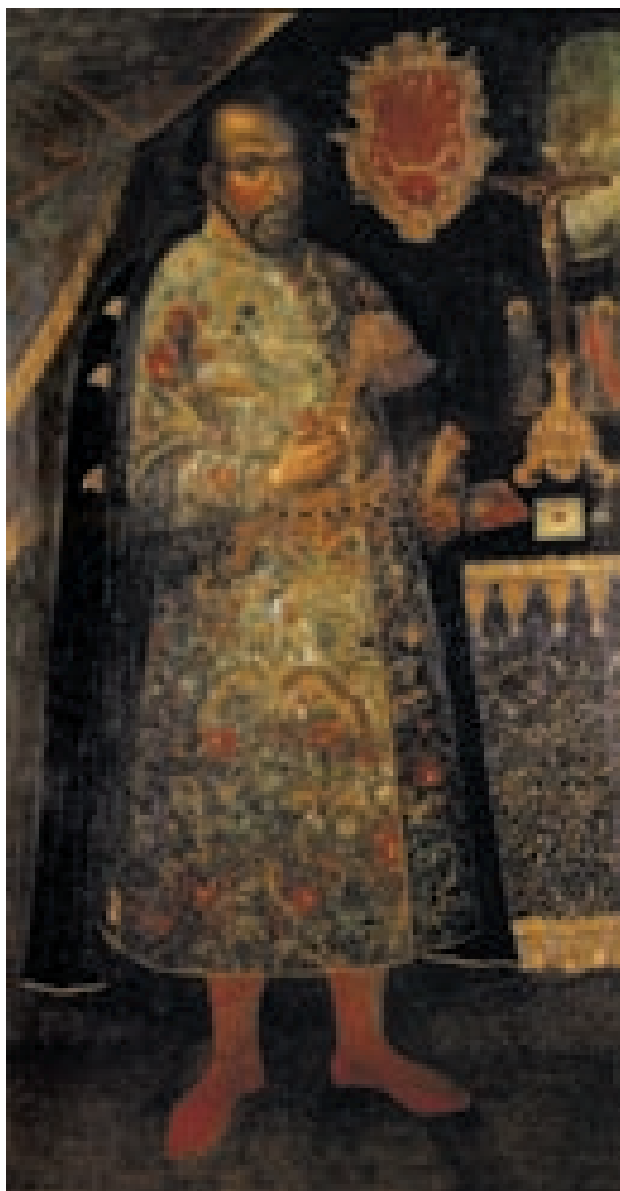
Невідомий художник. Портрет Василя Дуніна-Борковського. 1690–1702. Дерево, темпера, олія. Чернігівський художній музей

чого зі столу килима “лягає” по площині зображення, чим фіксується передній план. У такий спосіб ікона Богородиці, розміщена на рівні обличчя портретованого, ніби віддаляється на другий план.

Статичність постаті, загальна орнаменталізована декоративність і декоративна узгодженість орнаментальних деталей на основі співвідношень, святкова оптимістичність відрізняють цей портрет від сарматських зображень західноукраїнської шляхти.

Щоправда, стилістично портрет В. Дуніна-Борковського дещо споріднений з уже згадуваним і більш раннім зображенням Криштофа Збарзького. Але така спорідненість

**Невідомий художник. Портрет Михайла Миклашевського. 1706. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**



обумовлена спільністю культурно-мистецького середовища, у якому було створено ці портрети.

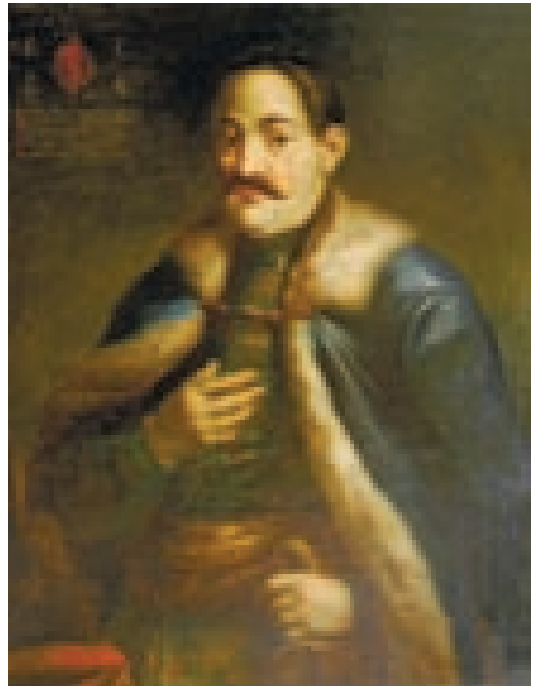
Ктиторським і водночас епітафійним за призначенням був і портрет Михайла Миклашевського, котрий 1706 року поліг у битві зі шведами поблизу білоруського містечка Несвіж. Портрет походить із Георгіївського собору Видубицького монастиря в Києві. Один із заможних і діяльних представників козацької старшини, власник багатьох маєтностей, Миклашевський володів будами й руднями, був активним учасником політичного життя. Наближений до гетьмана Д. Многогрішного, їздив його посланцем до Москви. У 1675 році став глухівським отаманом, упродовж 1679–1682 років був ніжинським полковим осавулом, одночасно (1683–1686) виконуючи обов’язки генерального хорунжого й генерального осавула. У 1689 році одержав уряд Стародубського полковника.

Миклашевський був фундатором Михайлівського та Георгіївського храмів Видубицького монастиря в Києві, де його було поховано. Пам’ять про ктиторську діяльність стародубського полковника була увічнена портретом, написаним якимось київським майстром (можливо, з іконописної майстерні Києво-Печерської лаври) і вміщеним у Георгіївському храмі над його похованням.

Про ктиторське призначення зображення засвідчують хіба що скульптурне розп’яття на столі, біля якого з полковницьким перначем у руці стоїть Миклашевський, та епітафійний напис унизу на полотні: “Міхайль Миклашевскій Єго Царскаго Присветлаго Величества войскъ Запорожскихъ полков/ник Староду-



Невідомий художник. Портрет прилуцького полковника Івана Стороженка. 1693–1694. Копія XIX ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ



Невідомий художник. Портрет Григорія Стороженка. Початок XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ

бовській, блаженний и присно Памятний создатель въ сей Видубицкой С(вя)той оби/тели двох каменных храмь одного в память бывшаго в Колоссаехъ чудес от / архист(рат)ига Міхаила, а другого съ трапезою с(вя)таго Великомученика Георгія. Бывши / на брани А(1)706 года убитъ Шведами в Полскомъ местечку Несвежу. В семь Рукотворенном храме теломъ, душею же Въ вышнемъ нерукотворенном почиваесть. Вечная Ему Буди память”.

Напевно, портрет писався з прижиттєвого зображення, як це було зазвичай із помертвими портретами. У цьому переконає життєво достовірна зовнішність Миклашевського. І лисіюча голова, і риси обличчя з коротко стриженою бородою і вусами, з тонким носом і припухлими повіками відповідають описові зовнішності полковника. У виразі його обличчя немає ні сарматської гротескної загостреності, ні ідеалізованої героїзації. Воно більш буденне і звичайне. Однак, щоб образ Миклашевського не мав надто прозаїчного вигляду, майстер чимало старанності вклав у зображення щедро орнаментованого одягу, скатерті на столі та коштовних деталей аксесуарів. Тим самим він досяг особливої ошатності зображення. Разом з тим серед ретельно, до мерехтливості, виписаних подробиць найдрібніших елементів обличчя полковника сприймається не одразу, і сприймається як звичайна, а не головна деталь зображення, від чого композиція, подрібнюючись і перетворюючись на суцільний візерунчастий килим, дещо втрачає у своїй монументальності.

Характерною ознакою цього зображення є хмарний і гористий краєвид, що видніється за розп'яттям, і саме це розп'яття на вибагливій бароковій підставці і з пристоячими, а також запечатаний лист на столі. Це чи не перше зображення листа (що, як і решта аксесуарів композиції, несе символічне навантаження) в портретній композиції. Означений ростовий портрет має багато спільного з поясным зображенням М. Миклашевського (1700-і), що нині зберігається в Державному історичному музеї Росії в Москві, а також

із подібним йому пояси́м портретом із колекції В. Тарновського (останній був копією зображення М. Миклашевського з родового маєтку Волокитине, нині – Сумської обл.).

Урочисто-спокійна атмосфера оточує статечну постать купця й орендаря Марка Абрамовича (1712), також зображеного біля столу, але в молитовній позі. За подібною схемою, близькою до світських парадних портретів, наприкінці XVII – на початку XVIII ст. створюються численні ктиторські портрети, де постать моделі показана біля столу з розп'яттям чи з книгами на ньому.

Якого іноді важливого значення набувають такі інформативні деталі, видно з порівняння двох портретів – Івана Стороженка (1693–1694) та його онука Григорія (початок XVIII ст.), відомих із пізніших копій. Перший із них, прилуцький полковник І. Стороженко, зображений за всіма канонами: з перначем у руках, із розп'яттям і книгою на столі, завісою на задньому плані, але без герба і лише з коротким написом: “Року Божого 1693 февруарія 15 преставися Раб Божій Іоанн Стороженко полковник ВИЦПВЗ (Ввойска Императорского Царського Пресветлого Величества Запорожского. – *В. Р.*).

Григорій, ічнянський сотник, представлений на портреті у парадній поставі без жодних аксесуарів, проте з гербом, де на червоному полі зображено золотий хрест із півмісяцем. Тлумаченню саме гербової символіки й надається вся увага в уміщеному під портретом тексті епітафії:

Луна в ноци светит, всяк туне блудит зрящ:  
Крест Христов Верном свет есть в ноци и во дни светящ.  
Григорій Стороженко, муж сей знаменитый  
Имел же в гербе своем знаки родовиты.  
Безвредно убо ему за сими светилы  
Шествовать в небесного отчества пределы.

Епітафійон (тобто похвальний напис на епітафійному зображенні) своїм панегіричним змістом здебільшого визначав і відповідне до нього трактування образу. На ктиторському портреті генерального судді Івана Домонтовича, намальованому в 1683 році і скопійованому в 1765 (що зазначено внизу епітафії: “Року 1683 месяца сентеврия 28 писан / Скопиеван р. 1765”), написано:

Хто на мой образ оком поглядает,  
А що ж зач бивал відати жадаем,  
Відай, иж вірни син отчизні билем,  
Которой з молодых літ вірне служилем.  
Іоанн ім'я мні от Бога дано,  
Домонтовичем проименованно,  
Суд Єнеральній на мні залежал,  
Котрій уряд до смерті додержал.  
Власним коштом церков змуревалем,  
А потом Богу в руце духа далем.  
Ту ж в темном гробі тілом починаю,  
Молитви святої от тебе желаю.

Іван Домонтович служив у війську Б. Хмельницького. Він мав непросту вдачу, був здатний зрадити сюзерена, вплутувався в політичні інтриги і вмів спритно вилизнути з будь-якої ситуації.

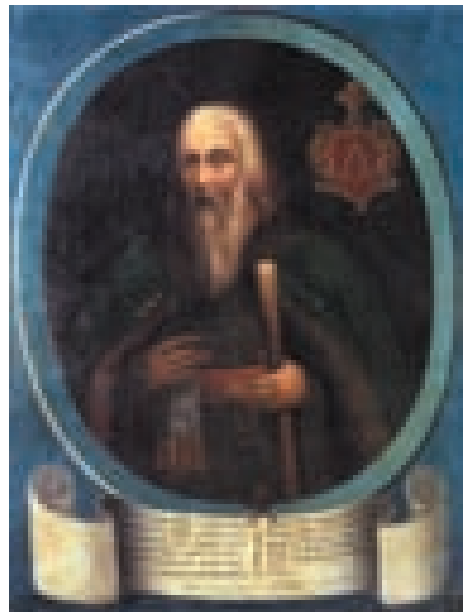
На поколінному портреті він постає в образі благочестивого ктитора (І. Домонтович був ктитором-фундатором) у вигляді людини з міщан чи духівництва. Його простонародний одяг скидається на чернечу сутану. Скульптурне розп'яття й перламутрові чотки, які він перебирає лівою рукою, підсилюють таку асоціацію. Домонтович із суддівським посохом у руках урочисто стоїть біля столу. Довге хвилясте сиве волосся і пишна борода,

моложаве обличчя і приязний погляд очей надають зображеному такого святенницького вигляду, що за ним і не розпізнати справжньої натури відважного воїна й витонченого інтригана, яким він був у житті.

“Епітафійон”, що називався також “надгробком”, був однією зі складових портретів небіжчиків-ктиторів. Його текст, залежно від обсягу, писався на тлі зображення або на окремому місці під зображенням і містив у собі, як дізнаємося з наведених вище прикладів, інформацію про портретованого, що іноді переходила в розгорнуту розповідь про його чесноти. У зв’язку з тим, що напис вимагав чимало місця через громіздкість тексту або через те, що він писався великими (щоб здалеку читалися) літерами, йому відводилася чимала площа в нижній частині композиції. Таким чином виник тип поколінного чи поясного епітафійно-ктиторського портрета з певним камерним відтінком – дещо спрощенішого варіанта повнофігурної композиції. Перевага поколінної чи поясної композиції перед повнофігурною полягала в тому, що при читанні тексту, який містився на рівні очей того, хто його читав (бо зображення висіло на стіні), “зрізана” (поколінна чи поясна) постать портретованого повністю потрапляла в поле зору глядача. У повнофігурній композиції (та ще й великої за розмірами) при огляді сприймалися лише ноги зображеного та бахрома на скатерті столу, біля якого він був змальований – тобто малоістотні щодо змісту епітафійона деталі.

Одним із характерних прикладів поясного епітафійно-ктиторського портрета є зображення учасника багатьох битв, козацького хороброго вояка, а згодом – київського сотника Сави Туптала, що первісно походив із Троїцької церкви Кирилівського монастиря, ктитором якого він був, де й похований. Портрет, очевидно, виконаний упродовж 1703–1705 років на замовлення його сина Дмитра (Данила – від народження) Туптала-Ростовського і висів над похованням, але дійшов у пізніших повтореннях і копіях, що стали особливо популярними (і часто вважалися іконою) після канонізації (1757) його славнозвісного сина.

На потемнілому від часу й неодноразових перемалювань полотні за зовнішністю старезного дідугана важко розпізнати хороброго козака, сотника С. Туптала, що помер, проживши понад сто років. Під портретом, що розміщувався над місцем його поховання – (опублікована свого часу в “Киевской старине”) епітафія такого змісту: “Благочестивый муж Туптало Сава, / Запорожского войска честь и слава / В Божоявленский день отверсту небу, / Восшествия тамо совершил потребу, / В третий час на день третьего року / Семьсот тысящна – з троична крону, / В Троичном Кирильском почил чину. / Душею Троицы лице да зрит ныне / В веку сем добром жил сто и три лета, / Обы сторичну взял мзду троична света”.



Невідомий художник. Портрет Сави Туптала. Початок XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Чернігівський художній музей

Невідомий художник. Портрет Стефана Сухозагнета. 1719. Полотно, олія. Утрачений



Порівняно з моложавим на вигляд І. Домонтовичем, С. Туптало на своєму портреті має вигляд, що більше відповідає його старечому віку. А в суворому виразі його обличчя ніби відлунують слова епітафії: “запорожского войска честь и слава”. На скопійованих пізніше варіантах, як на копії 1787 року (що слугувала вотивною іконою у Всехсвятській церкві на цвинтарі київського Флорівського монастиря), теж уміщувалася епітафія. На цій копії вона розміщена на білій бандеролі внизу поколінної постаті: “Савва Туптало, сотнік кїевскїй, жиль в нижнемъ Кїеве городе. / Отъ рожденїя ста трехъ лет, в день Богоявленїя Господня в третьемъ часу дня представился в 1703 году / и погребенъ в Кїевскомъ Кирилловскомъ монастыре, въ котормъ и ктиторомъ былъ онъ”.

На звороті зазначеної копії – напис, що засвідчує вотивність цього зображення, яке замовником вважалося іконою: “1787 года июня 24/ дана сія икона/ въ Кїевѣ-Подол/скую кладбищ/енскую церковь/секретаремъ Василїемъ Вер/бицкимъ за ктитора Йосифа Дуно...”.

У групі ктиторсько-епітафійних портретів поколінного типу композиції вирізняється зображення члена Луцького православного братства Стефана Сухозагнета (1719). Антураж – розп’яття, кийок і велика кругла шапка – зосереджений у лівому нижньому куті портрета і скомпонований так компактно, що, здається, ніби він витісняється крупноплавною постаттю зображеного – літнього міщанина. Хоча в нього й немає при боці шаблі (ознака шляхетського стану), його постава не позбавлена відчуття шляхетської самовпевненості. Він поводитьсь з деякою манірністю, ледь прогнувшись у талії і тримаючи масивний кийок, мов тонку тростину, відставивши мізинець, а великий палець правиці заткнувши за пояс (характерний жест парадного шляхетського портрета). Видно, що художник був обізнаний із засобами репрезентації моделі на парадних шляхетських портретах.

Упевнено модельована пластична форма обличчя відзначається виразним відтворенням портретних рис: округлі щоки й підборіддя надають індивідуальній неповторності вигляду цього луцького міщанина. Якби не затиснуте під саму раму картини розп’яття та епітафійон унизу під зображенням, навряд чи можна було б здогадатися, що перед нами “ктитор і брат” – фундатор церкви. Портрет С. Сухозагнета належить до творів, на прикладі яких ясно простежується одна з характерних тенденцій переходу від сакрального портрета до світського.

Утім, хоча лінія розвитку світського портрета і взаємопереплітається із сакральною функцією, все-таки вона відрізняється певними специфічними факторами його побутування. З цього погляду світський портрет заслуговує на окремий розгляд.

## Натрунні зображення

Сакралізований портрет, якому на пізніх стадіях розвитку було притаманне найточніше відтворення портретних рис моделі, ближчий до портрета-маски. У ньому виявляється не побутовий бік виразу обличчя моделі, з його (обличчя) мімічною мінливістю, а той, що унормований сталістю душевного стану (настрою) людини, вигляд якої наче уподібнюється іконописному лику, або принаймні співвідноситься з ним. Проте з послабленням сакральної сторони “непортретний” портрет помітно зближується зі світським.

Саме такими, як це не парадоксально звучить, є натрунні погребальні портрети львівських, кам’янець-подільських та луцьких (волинських) міщан.

Тип натрунного портрета, що має, безумовно, католицькі джерела, прищепився на православному ґрунті львівського братства наприкінці XVI ст. І це було закономірно. Боронячи віру своїх предків, братчики ревно піклувалися про вигляд своїх храмів, приділяючи значну увагу їхньому оздобленню. Не могли вони поступитися



католикам і в обрядовій обставі. Дбаючи про гідні проводи представників свого співтовариства у світ вічного спочинку, вони (незважаючи на всілякі утиски і припониження від польської влади)<sup>78</sup>, під впливом звичаїв пишних похоронів у своїх супротивників по вірі, з якими, попри ворожнечу, перебували у близькому повсякденному спілкуванні, запозичили від них звичай застосовувати при похороні портрет. Тому виготовлення погребальних натрунних (або, як їх називав П. Жолтовський, домовинних) портретів згодом узвичаїлося і в їхньому православному середовищі.

У попередніх розділах зауважувалося, що натрунні портрети зазвичай були погрудними, писалися здебільшого на блясі і мали шестикутну форму, яка згодом, з настанням барокових тяжінь, набирає дедалі вигадливішої конфігурації в майже завжди орнаментованому обрамленні, що повторювало обриси торця труни, куди вони й кріпилися. Але за погрудними зображеннями, що збереглися як у костюлах, так і в православних храмах по різних регіонах Речі Посполитої, не завжди можна розрізнити належність небіжчика до тієї чи іншої етнічної групи, соціального стану, конфесії тощо. Адже ні православні, ні уніати з католиками, представники певної національної чи соціальної верстви, зокрема навіть вищого прошарку міщанства, мало або й зовсім не відрізнялися ні укладом життя, ні одягом.

Натрунні портрети можна чіткіше розрізнити хіба що за особливостями локальних малярських шкіл на теренах Речі Посполитої, серед яких не останнє місце посідала львівська школа.

Оскільки портретна схожість була головною умовою натрунного портрета, то саме на її досягненні були максимально зосереджені зусилля художника. Обличчя в таких портретах, не позбавлені пластичної виразності, найчастіше підкресленої тричвертним поворотом зображених, чітко виділяються на зазвичай темному нейтральному тлі.

Помітною ознакою натрунних портретів є вираз широко розплючених очей зображених. Їхній погляд майже завжди спрямовується у протилежний повороту голови бік, унаслідок чого він набирає помітної жвавості: здається ніби портретований пильно вдивляється в уявного візаві. Такий погляд у погребальному натрунному портреті мав свій сенс, продиктований функціональним призначенням зображення. Він неначе сповнений жалю від розлуки з рідними та близькими людьми в момент відходу в інший світ.

Те, що натрунний портрет мав зберігати пам'ять про померлого в родині, обумовлювало й інтимність портретного образу, тому в цих зображеннях (відомих переважно зі львівського ставропігійського середовища і виконаних різними художниками на досить високому професійному рівні) постає галерея виразних типів львівських братчиків. Ця галерея складається загалом із портретів останніх років XVII – середини XVIII ст., хоча відомі приклади й більш ранніх натрунних портретів (як згаданий раніше портрет Варвари Лангиш (1635)). Однак найбільшого поширення вони досягають саме в зазначений період.

У той час львівське братство перестає бути об'єднанням лише міщан і ремісників. Тепер до нього входять представники різних соціальних верств, люди інтелігентних професій, міської верхівки (патриціату), духівництва. Їхні характерні обличчя й залишилися, немов увічнівшись, на натрунних портретах.

Зазвичай львівські натрунні портрети, порівняно з портретами аналогічного типу, що походять із питомо польських теренів і в стилістиці яких переважає принцип жорсткої декоративно-орнаментальної манери, відзначаються більшою схильністю львівських майстрів до м'якого пластичного моделювання форми і так само до теплувато-м'якої тональності, до органічно узгодженої гами кольорів.

Серед львівських натрунних портретів вирізняється портрет Сучавського митрополита Досифея (1694), нині втрачений і відомий лише з репродукцій. Досифей наро-



**Невідомий художник. Портрет Олександра (Андрія?) Свистельницького. Кінець XVII – початок XVIII ст. Бляха, олія. Національний музей у Львові**

дився в Молдавії, де він і дістав свій духовний сан. Перейшовши в уніатство, він був змушений залишити свою батьківщину й податися до Речі Посполитої, де знайшов прихисток на Львівщині, у Жовкві – родовому маєтку короля Яна III Собеського.

Після смерті (наприкінці 1693 року) митрополита король влаштував пишну погребальну помпу (поховали митрополита в січні 1694 року)<sup>79</sup>, не поскупившись на витрати. Імовірно, до виконання натрунного портрета було залучено вправного майстра<sup>80</sup>, обізнаного із засобами реалістичного портретного зображення, здатного відтворити риси індивідуального (і навіть помітно психологізованого) характеру. Зображення Досифея в чорному священницькому вбранні чітким силуетом виділяється на світлому тлі срібної бляхи. Форми випещеного аристократичного обличчя, на якому відобразилася врівноваженість внутрішнього стану митрополита, модельова-

но м'якими переходами приглушених стриманих тонів.

Контрастним до пластичного вирішення портрета митрополита Досифея є портрет невідомого члена Ставропігійського братства (так званого “Грека Мано” або Медзапети Маноліса-Мануїла, 1690-і), що походить зі львівської церкви Успіння Богородиці і зберігається, як і решта натрунних портретів із цієї церкви, у Львівському історичному музеї. Якщо погруддя Досифея чітко вирізняється темним силуетом на світлому тлі, то силует “Грека Мано” майже зливається з ним, і лише його обличчя немов поступово з’являється з темного мороку, від чого яскравіше проступає майже скульптурно чітке моделювання форм, надаючи особливої виразності сумовито-похмурому погляду очей, підкреслюючи стан глибокої задуми портретованого.

Надзвичайно гострий за характеристикою образу портрет Досифея дослідники співвідносять з іконографією жовківських апостолів, мальованих І. Рутковичем<sup>81</sup>, але уважне порівняння зображень переконує в тому, що автором цього портрета був художник, пов’язаний зі світським живописом, художник, досвідчений в анатомічно точному рисунку, у світлотіньовому живописі.

Якщо у стилістиці портретів Досифея та “Грека Мано” відчувається рука художника, досвідченого в портретному жанрі, то автором натрунного портрета Олександра<sup>82</sup> Свистельницького (1699) зі збірки Національного музею у Львові, за припущенням В. Свенціцької<sup>83</sup>, був іконописець. Авторство іконописця видається цілком імовірним, якщо врахувати, що на час написання портрета (Свистельницький помер 1699 року) іконописці галицького регіону були добре ознайомлені із засобами художньо-пластичного відтворення об’ємності облич і застосовували їх для зображення ликів святих на іконах. Як іконописець, художник тонко зіставляє приглушені зеленкувато-чорні й червоно-вохристі тони, вправно підкреслює округлість шиї, оперізуючи її формою темними і світлими лініями прикрас на комірці, продовжуватими мазками розподіляє пасма густого чорного волосся над високим чолом. Увесь шляхетний вигляд зображеного сповнений душевної рівноваги й почуття власної гідності. І хоча майстер-виконавець названого портрета не зумів правильно, як належить за вимогами пластичної анатомії, “укласти”, тобто змалювати повіки по формі очного яблука, від чого погляд портретованого не набув жвавого й “живого” виразу, але змістивши зіниці – спрямувавши погляд на глядача, він



**О. Ляницький (?). Портрет Миколи Красовського. 1698. Бляха, олія, сріблення. Утрачений**



**О. Ляницький (?). Портрет Анастасії Красовської. Близько 1714 року. Бляха, олія, сріблення. Львівський історичний музей**

домігся відчуття довготривалості “контакту” з портретованим. Він ледь сумовито дивиться наче з глибини невідомого, утаємничений у мудрість і спокій вічного по-тойбічного життя.

У портреті Свистельницького П. Білецький знаходить багато схожості із зображеннями короля Яна III Собеського і припускає, що майстер писав його (Свистельницького) з уяви, послуговуючись королівськими портретами, оскільки Свистельницький стригся, як Ян Собеський, і мав такі самі, як у нього, вуса<sup>84</sup>. І дійсно, зовні О. Свистельницький напрочуд схожий на короля, і стрижка в них подібна, але така стрижка була тоді звичайною й дуже розповсюдженою. А писати натрунний портрет навряд чи було можливо за уявою – надто вже життєво вірогідним видається змалювання характерного обличчя і його неповторно забарвленого виразу.

Інший львівський братчик – Микола Красовський – на нині втраченому портреті (1698), що походив із його поховання в Успенській церкві, більше схожий на гоноровитого шляхтича, ніж на міщанина. Він по-шляхетському підстрижений, має пишні вуса на повновидому моложавому обличчі. У погляді очей вчувається деяка самовпевненість, що межує зі зверхністю. Енергійний тричвертний поворот великої голови виявляє натуру діяльну, якою, за архівними документами, він і був. Справді, М. Красовський, королівський дворянин, як зазначено в написі й підтверджено зображенням герба на портреті, був людиною непересічною. Несхитний прихильник православ'я, він брав активну участь у житті та діяльності львівського братства, старанно виконував громадські доручення, докладав чимало зусиль для зміцнення своєї віри. Його зображення видається надзвичайно живим. Не знаючи призначення портрета, важко повірити, що писався він із померлого.

Автором портрета М. Красовського і його дружини Анастасії вважають львівського художника Олександра Ляницького, який писав ікони та фрески<sup>85</sup>. Очевидно, у художника були близькі стосунки з родиною Красовських, бо відомо, що він розписав релігійними зображеннями кімнати в кам'яниці М. Красовського (на Бляхарській вулиці у Львові). Припущення про авторство О. Ляницького, уперше висловлене В. Лозинським і підтримане М. Голубцем та В. Свенціцькою<sup>86</sup>, є вельми переконливим з огляду на надзвичайну подібність манери і стилістики виконання обох портретів, хоча й розділених у часі.

Дружина М. Красовського – Анна-Анастасія – пережила свого чоловіка на шістнадцять років (померла 1714). Вона, успадкувавши великі маєтності, офірувала братству три тисячі золотих, а під кінець життя пішла в черницю<sup>87</sup> і з часом стала ігуменею львівського монастиря Святої Катерини. У чернечій одежі й зображена вона на труменному портреті (1714). Її обличчя, майстерно прорисоване і впевнено моде-



Невідомий художник. Портрет братчика в червоному. 1740-і роки. Бляха мідна, олія. Львівський історичний музей



Невідомий художник. Портрет Юрія Ілляшевича. 1735. Бляха цинкова, олія. Львівський історичний музей

льоване в теплих і холодних тонах, чітко вирізняється на тлі силуетно трактованого чорного чернечого каптура, що темним овалом оповиває голову. Таке обрамування монументалізує широко узагальнені форми і, зважаючи на зовнішню простоту, приносить у зображення певний відтінок величності.

Обидва портрети були виконані на сріблястій блясі зі срібленням. Світле мерехтливе тло, чіткі темні силуети погрудь, що контрастно вирізняються на ньому, створюють враження надзвичайно потужної життєвої енергії, що немов струменить із цих виразних і майстерних зображень. І лише вигадливі візерунки орнаментованих обрамлень, що вторують силуету домовини, нагадують про первісне адресування портретів.

Серед львівських натрунних портретів із Успенської церкви майстерним відтворенням характеру зображених небіжчиків вирізняються портрети старшини Ставропігійського братства львівського купця грека Георгія Папари (кінець XVII – початок XVIII ст.), відомого діяча Ставропігійського братства Юрія Ілляшевича (1735) та братчика в червоному (1740-і).

Погруддя Г. Папари читається світлим силуетом на темному тлі – цинкова бляха, на якій виконане зображення, рівно покрита чорною фарбою. Крупно взята щодо розміру і формату композиції голова змальованого, сильні плечі немов розсувають межі зображення. Порівняно з портретом М. Красовського, його зображення характеризується по-іншому. Мудрий погляд очей на дещо жорсткуватому за формами обличчі, повні губи з м'якою складкою, відтінені густими темними вусами, виявляють натуру врівноваженої і впевненої в собі розумної і спокійної за вдачею людини.

У портреті братчика Ю. Ілляшевича невідомий художник, навпаки, дуже переконливо акцентував нервозність, напруженість, що відобразилася в неспокійно-тривожному погляді й позначилася на виразі хворобливого блілого обличчя. Зображення братчика в червоному позначене відсторонено-спокійним трактуванням характерного вигляду молодої, передчасно померлої людини.

З-поміж натрунних чоловічих зображень інших регіонів особливу увагу привертає натрунний “Портрет Вільгельма Яна Ротарія” (1708) – острозького шляхтича, управителя маєтків Теофілії Любомирської. В. Я. Ротарій, полковник і підкоморій Венденський, був учасником знаменитої битви з турками під Віднем 1683 року. У рік смерті (1708) склав інвентар “Осідлості міста Острога”, тієї частини міста, що належала Любомирській<sup>88</sup>.

Портрет, виконаний на мідній блясі, має спільні риси зі львівськими аналогічними зображеннями і водночас позначений яскраво вираженими місцевими ознаками. Серед суто формальних ознак слід відзначити, що тут доволі широке орнаментоване обрамлення не накладається зверху на бляху, а викарбуване безпосередньо на тій самій блясі, що й зображення. Це чи не єдиний портрет, що виразно вказує не тільки на шляхетське походження, але й на рід занять зображеного – небіжчик змальований у латах, червоному плащі, унизу погруддя “акомпоноване” військовою амуніцією. Списи, алебарди, гармати з ядрами, шаблі та прапори становлять органічну частину композиції і додають ще один штрих в характеристику чоловіка з мужнім обличчям і пронизливим поглядом великих гарних очей.



**Невідомий художник. Портрет Маріанни Жданович. 1770. Бляха мідна, олія. Львівський історичний музей**

З подільського регіону походять парні натрунні зображення подружжя Миколая і Софії Чайковських, прикметні не тільки ширшим, ніж у львівських портретах, орнаментованим обрамленням мідної бляхи, на якій і написані портрети, а й тим, що тут мідна бляха набита на дерево, яке кріпилося на торець труни. Обидва портрети походять із місця поховання подружжя – з Вірменського костюлу м. Кам'янець-Подільського. З манери письма видно, що зображення, напевне, виконані одним і тим самим майстром з перервою в кілька років. Цікаво, що дати смерті портретованих викарбувані на орнаментованому обрамленні – угорі по центру – літери “AD” (Anno Domini – Року Божого), а внизу – дати: 1762 – на зображенні Софії Чайковської, 1768 – на портреті Миколая Чайковського. Але спочатку ці обрамлення були прикріплені навпаки<sup>89</sup>.

Виходець із подільських вірмен, М. Чайковський був президентом міста і адвокатом вірменської общини Кам'янець-Подільського, належав до дворянського роду, про що йдеться в докладному латинському написі на звороті зображення. Такий самий докладний напис є і на портреті його дружини<sup>90</sup>. Крупно і вправно змальовані характерні обличчя, вбрання з детальним простеженням найменших подробиць: коштовні гудзики на сорочці й орденська стрічка на погрудді Миколая, мереживні оторочки на блакитному чепчику Софії, що є ознакою певного артистизму досвідченого виконавця, навченого академічним прийомам портретного живопису.

За образним трактуванням окремою групою вирізняються жіночі натрунні портрети. Майже всі вони пов'язані з Успенською братською церквою у Львові. Виконані в першій половині й середині XVIII ст., ці портрети позначені реалістичними тенденціями у змалюванні характеру людини, вільним володінням зображальними засобами і світлотіньовим пластичним моделюванням. За рівнем виконання, художньо-образними особливостями кращі з них наближаються до західноєвропейських портретів інтимно-камерного типу того періоду.

На одному з таких портретів зображено дружину радника магістрату Анастасію Зацкевич (1749). Літня жінка змальована в теплому капоті, мереживному очіску, зав'язаному червоним бантиком. Її одутлувате постаріле обличчя модельоване жорстко й дещо сухувато. Відчувається, що автор в усьому прагнув дотримуватися відчуття матеріальності.



Невідомий художник. Портрет жінки з низкою перлів (Катерини Сапєги?). Перша половина XVIII ст. Бляха цинкова, олія. Львівська національна галерея мистецтв

й обличчя з наївно сумовитим, немов здивованим виразом на ньому – усе це разом складається в ефемерно-ніжний образ, що постає в темному мареві тла. Хоч як дивно, але не дуже досконалий рівень майстерності художника, який помітно утруднювався у виявленні пластичної форми, надає цьому образу своєїрідної чарівливої привабливості.

Значно вправніше змальовано портрети двох світських дам, одягнених за європейською модою. На одному з них, який вважався то портретом Софії Радзивіл<sup>92</sup>, то портретом Катерини Сапєги<sup>93</sup>, зображено брюнетку вірменського типу з намистом із перлів на шії.

Зараз складно встановити особу портретованої, позаяк на портреті немає жодних позначок і написів з інформацією. Немає й достатніх підстав ідентифікувати портретовану і як Софію Радзивіл, і як Катерину Сапєгу. Бо незважаючи на зовнішню

Невідомий художник. Портрет львівської міщанки. Середина XVIII ст. Бляха мідна, олія. Львівський історичний музей



За емоційним ладом контрастним до портрета А. Зацкевич є портрет передчасно померлої дружини ревізора – Маріани Жданович (1770). На цьому зображенні вона молода і вбрана по-святковому. На ній декольтована сукня, оздоблена вибагливим гаптованим орнаментом і прозоро-тонким мереживом. Шовковими стрічками переповиті мережива на очіпку, на шії кілька разків намиста з дрібних перлів. Мабуть, так вишукано, як належало за погребальною помпою на похороні молодих пань і панянок, і була споряджена в останню путь М. Жданович. Напис світло-жовтою фарбою<sup>91</sup>, рівномірно розподілений обабіч голови портретованої, є ще однією декоративною прикрасою. Фактура тканини, очіпок, оздоби вбрання, виписані мерехтливо тонкими дрібненькими мазками, ніжний вохристо-рожевуватий відтінок тіла

подібність, а вона (точніше – найяскравіші її прикмети) помічається одразу – і яскраво виражений арменоїдний тип обличчя, і чорні локони на повних плечах, і прикраси. Уважне порівняння портретів переконує в тому, що зображені є різними людьми. Найголовнішою відмінністю є складка губ, різними також є рисунок чорних брів, форма очей і повік, обриси чола і підборіддя, які в кожній людині мають свою неповторність, і як би не змінювалися риси обличчя під натиском старості, характер і рисунок цих деталей обличчя, як правило, залишається впізнаваним. А те, що жінки на згаданих зображеннях мають “арменоїдну” зовнішність, показує не їхню етнічну належність, а те, що “арменоїдний” тип був надзвичайно популярним у Речі Посполитій, і в портретах це часто навіть підкреслювалося<sup>94</sup>. Та ким би не була зображена, від її ледь запрокинутої голови, виразу енергійного вольового обличчя з помітно розповнілим підборіддям створюється

враження уміло стримуваної погордливості, уміння володіти собою. Художникові вдалося виразити такий стан упевненим моделюванням пластичної форми, завдяки якому він зумів виявити поблажливість, що заїлася в куточках вуст портретованої.

На іншому портреті (1720–1730-і, Львівська галерея мистецтв) зображено світло-волосу молоду жінку. Тут, як і скрізь у таких портретах, у композиції домінує голова, продовгувате обличчя й оголене низьким декольте погруддя у блакитній сукні. На плечі накинуто ясно-червоний плащ. Обличчя й тіло написані розбіленими вохристано-рожевуватими тонами, від чого переходить від однієї пластичної форми до іншої стають плавними. Тепла гама живопису досить помітно посилює відчуття вишуканості вигляду шляхетної пані. Водночас твердо стиснуті уста і пильний погляд очей, спрямований, здається, прямо у вічі глядачеві, надають обличчю холоднуватого виразу, який немов примушує дещо дистанціюватися від зображеної, яка тримається замкнуто, ніби на певній відстані. А загалом дами на обох портретах мають вигляд таких, що знають собі ціну й відповідним чином тримаються.

Те, що подібна манера триматися не є ознакою лише привілейованого стану зображених, засвідчує натрунний “Портрет львівської міщанки” (1740–1750-і), який, як і більшість львівських натрунних зображень, походить з Успенської братської церкви. На мідній блясі в обрамленні широкої, орнаментованої рослинним узором смуги у тричвертному звороті до глядача змальоване погруддя жінки в чорно-червоному вбранні й мереживному очіпку, щедро прикрашеному темно-рожевими трояндами. Вродливе холоднувате обличчя з темними бровами й очима, маленькими свіжими устами повернуте вбік глядача, а погляд немов затримує увагу, так пильно й допитливо дивиться жінка. Орнаментоване обрамлення, стрічки, вишиті візерунки вбрання, квіти й мережива очіпка є своєрідною барвистою “прелюдією” до спокійно-гордовитої і водночас драматично-таємничої “мелодії” у звучанні вправно й гармонійно модельованих пластичних форм гарного обличчя моделі.

### **ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС І БАРОКО. ТРАДИЦІЙНІ Й НОВІ РІЗНОВИДИ ЖАНРУ**

Серед зображень духовних ієрархів, що з кінця XVII ст. починають ставати дедалі поширенішими в різних регіонах, окрему групу становлять портрети сільських священників<sup>95</sup>. У портретах духовенства розкриваються різнопланові індивідуальні образи – то вчених бурсаків, то сільських патріархальних парохів, іноді енергійних громадських діячів, а часом і задержуваних із парафіянами “єгомосців”. Неповторна людська індивідуальність у цих творах виступає значно виразніше, ніж у репрезентативних напівсакральних архієрейських зображеннях.

Приводом для створення портретів представників середнього й нижчого прошарків духівництва, що з’явилися у другій половині XVII ст. (і поширилися пізніше), були виняткові випадки, коли будь-який священник відзначався заслугами в церковному чи громадському житті.

Своєрідний образ зразкового сільського пастиря подано на дереворізі у третій книзі “Метрики” (у 1687 році її видав львівський єпископ Йосиф Шумлянський) з написом “Мирскаго іерея изображение”. Лагідний вираз на простому, ледь усміхненому обличчі з густою бородою надає цьому умовному персонажу індивідуального вигляду. Священик стоїть строго фронтально, у статичній позі, правою рукою спираючись на посох, а лівою затиснувши під пахвою церковну книгу. Пейзаж на задньому плані із зображенням самотнього дерева і храму вдалині надає графічній композиції відчуття реального земного оточення зображеного.



Невідомий художник. Панегірик на честь Михайла Борковського. 1720-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

альністю серед духівництва. Наприкінці 1790-х років він виступив з ініціативою повернення з уніатства до православ'я. Прикметно, що портрет о. Романовського, який привертає увагу живим поглядом розумних очей, почуттям власної гідності моделі, був написаний на звороті ікони.

Окрему групу портретів духівництва, у яких дедалі помітніше виступають зв'язки з репрезентативним магнатським портретом, становлять зображення київських ієрархів, виконані в основному як копії з більш ранніх, і, напевно, прижиттєвих портретів. Від існуючих віддавна зображень духовенства, поширених в Україні (наявність і майстерність яких зазначав у середині XVII ст. Павло Халєбський), вони відрізняються більшою репрезентативністю, тяжінням до монументалізації образу. Зазвичай тепер пишуться ростові портрети, у яких чимраз помітнішим стає декоративне начало, певна ідеалізація моделі.

Наслідуючи схему офіційно-парадного магнатського і старшинського портрета, майстри іконописних малярень Софійського собору чи Києво-Печерської лаври, де й писалися такі портрети, виробляють певний стереотип репрезентативного

Аскетичний вигляд має ігумен Почаївської лаври Іов Залізо (середина XVII ст.) на портреті, створеному для цього монастиря. Такого аскетичного вигляду надають ігуменві запалі щоки обличчя з клиноподібною борідкою, строге чернече чорне вбрання, що також посилює монументальність поясного зображення. Водночас постать і форми обличчя трактовані з матеріальною відчутністю їхньої об'ємності. Суворий погляд і твердий жест лівої руки, що стискає наверх посоха, ніби підтверджують характеристику портретованого як практичної і ділової людини, наведену в тексті, укомпонованому в нижній частині зображення, де сказано: "Днем бо безпрестанным рукоделием подвизашеся, сієсть насаждением древес садовых, умножением щеп различных, управлением вертоградов, сипанієм греблей, которое осем и до днесь за оградю монастырскою при езере инстинствуют" <sup>96</sup>.

Однією з причин для портретування о. Ігнатія, фундатора церкви в с. Вербиця біля Рави-Руської, мабуть, було його довголіття. Він прожив сто двадцять років (помер 1689 року), на що вказував епітафійний текст, розміщений обабіч портретованого <sup>97</sup> у вигляді сивобородого старця, зображеного у священницькому вбранні.

Певно, іконописцем був написаний і портрет о. Романовського (1770–1780-і) з Поділля, званого активною ді-



портрета представників вищого православного духовенства. Стіл із розп'яттям, важка завіса, герб на стіні, митрополичий чи архімандритський посох у руці й докладний напис унизу зображення стають обов'язковими складовими повнофігурного показу моделі, вбраної у відповідне сану парадне облачення.

За такими схемами написано портрети архімандритів Києво-Печерської лаври – палкого захисника православ'я й непримиренного борця з уніатами Никифора Тура, видатного церковного й культурного діяча, ініціатора відродження Києво-Печерської лаври як духовного й культурного центру, організатора лаврської друкарні Єлисея Плетенецького, вихованця й послідовника Петра Могили – Йосифа Тризни, відомого освітнього й церковного діяча, людини з європейською освітою, ректора Києво-Могилянської колегії, автора численних філософських праць та редактора “Київського патерика”, полеміста й палкого проповідника Інокентія Гізеля, а також Мелетія Вуяхевича – відомого громадського й політичного діяча, людини надзвичайно обдарованої. Він був наказним гетьманом, генеральним писарем при гетьмані Якимові Сомку, а потім – при Петрові Дорошенку, дипломатом і послом до Туреччини й Пруссії, до Москви. Сподвижник Івана Мазепи, який, не будучи ченцем, не маючи жодного ступеня чернецтва, 1690 року був одноголосно обраний архімандритом Києво-Печерської лаври. І в Лаврі Вуяхевич виявив неабиякі здібності: за нетривалий час пройшов усі необхідні ступені чернецтва й священства<sup>98</sup>, при ньому було відремонтовано Успенський собор, результативно працювала друкарня, він активно відстоював незалежність Києво-Печерської лаври. Усі ці зображення походять із Києво-Печерської лаври і виконані, найімовірніше, саме тут і приблизно одночасно, можливо, на початку XVIII ст., коли після пожежі 1718 року проводилися оновлювальні роботи в Лаврі, поновлювалися й виконувалися нові настінні розписи й портрети, писалися і станкові, відповідно до настінних, великі портрети ієрархів.

Усі портрети характерні низкою ознак, що видають руку іконописця, але вже досить обізнаного з прийомами світлотіньового моделювання. Багато спільного в них і в малюнку рук, у способах передачі незначних вкраплень декоративно прикрашених деталей композиції – майже однакової подачі гербів, скрізь із червоним полем, без картушів, обрамлених світлими літерами; на столі, біля якого стоїть портретований, зазвичай малюються чотки, книги, розп'яття. Чорне вбрання, яке займає значну частину зображення, тьмяне нейтральне тло, темнувата зеленкувата або червонувата завіса створюють дещо похмуре обрамлення для світлого обличчя, яке чітко вирізняється в композиції.



Невідомий художник. Панегірик на честь єпископа Афанасія Шептицького. 1728. Полотно, олія. Львівський музей історії релігії

У лаврських портретах духовенства ще помітно зберігаються принципи світських зображень XVII ст., у яких ренесансна концепція образу людини поєднувалася з аскетизмом у трактуванні її оточення.

З часом, десь ближче до середини XVIII століття, портрети ієрархів стають пишнішими, дедалі більшу роль у звучанні композиції починають відігравати декоративні елементи і сам, щоразу більше схожий на “килимний стиль”, характер живописного вирішення творів стає площиннішим і барвистішим. Монументально-декоративні риси немов “завойовують” площину полотна, відчутно змінюючи весь образно-пластичний лад творів.

Площинно-декоративною манерою вирізняється портрет Петра Могили (початок XVIII ст.). В основі його явно лежить прижиттєвий зразок, бо у відтворенні характерних рис чорноокого блідого обличчя зберігається портретна схожість із його зображеннями попередніх періодів. Порівняно зі згаданими вище портретами інших ієрархів, це зображення київського митрополита має більш барвистий колорит, композиція чітко розмежовується на різні смислові пласти, які, насичені доволі яскравими тонами, створюють урочисте обрамлення постаті зображеного.

Ще рафінованішою площинно-декоративною манерою, на кшталт іконописної, вирізняється портрет київського митрополита Іоасафа Кроковського (1718), який походить із Києво-Софійського митрополичого будинку і був створений після його сумної кончини, що сталася під час виконання ним важливої для української церкви місії.

Учений, письменник, відомий церковний діяч і непохитний захисник православ'я І. Кроковський, який мав широку популярність, був людиною твердої волі і світлого розуму. Вихованець Києво-Могилянської академії, він згодом став її виклада-

чем, професором і кілька разів обирався ректором. Після академії продовжив навчання в Римі. Прийнявши 1683 року чернечий постриг у Микільсько-Пустинному монастирі, невдовзі (1688) став його ігуменом<sup>99</sup>. У 1697 році був обраний архімандритом Києво-Печерської лаври, а 1708 року (за сприяння гетьмана І. Мазепи) – висвячений на митрополита Київського, Галицького і всієї Малої Росії (тобто України). Будучи людиною надзвичайно діяльною, особливу активність І. Кроковський виявив, ставши митрополитом. Широко провадив поновлення облаштування київських монастирів, багато уваги і коштів приділив Михайлівському Золотоверхому, де на його замовлення було виготовлено пишний іконостас. Відомий як автор філософських трактатів.

У 1718 році І. Кроковського було викликано до Петербурга у зв'язку із затіяною церковною реформою, за якою керівництво церквою замість патріаршества мало бути переданим до новоутвореного в Петербурзі Синоду, щоб повністю підпорядкувати й підкорити Київську митрополію. Така реформа загрожувала небажаними нововведеннями, що, окрім

**Невідомий художник. Панегірик на честь єпископа Іоасафа Горленка. 1750-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**



усього, могли призвести й до втрати монастирського майна, і українське духовництво ухвалило не погоджуватися на реформування. Про цю ухвалу митрополит мав сповістити в Петербурзі, але дістатися до імперської столиці йому не вдалося. По дорозі, у Твері, його взяли під варту. Там він і помер, або, як вважають, його було отруєно.

Посмертно виконаний портрет І. Кроковського мав увіковічнити пам'ять про нього, як про героя, що віддав своє життя за інтереси української церкви. Цей посмертний портрет став своєрідним живописним панегириком митрополитові, надзвичайно яскраво перегукуючись з поетичною похвалою, присвяченою йому<sup>100</sup>. Мажорний образно-пластичний лад твору своєрідно повторюється в поетичних рядках просторого епітафіяного напису, де славиться життєвий шлях і подвиг митрополита<sup>101</sup>.

Принагідно зауважимо, що розміщення герба внизу зображення, посередині широкої світлої смуги з докладним написом, закомпонованим у чотири стовпці, є унікальним прикладом у портретному живописі. Та й строга центричність композиції і немов розпластана завіса, незвично розкинута тут на два боки зображення і змальована без складок, що стає своєрідним урочистим порталом, з якого ніби виступає непорушно-спокійна у своїй величчї постать митрополита, теж вирізняються із загальноприйнятих способів компоновки фігур і завіс на інших портретах вищого духовенства. Площинний характер трактування взористого літургійного вбрання, великі плями ясних червоних, жовтих, зелених кольорів, відсутність просторовості і тіні, однакова графічна чіткість у передачі композиційних елементів першого плану і віддалених так само дещо відмінні від звичних прийомів виконання ростових зображень ієрархів у Лаврській майстерні. Імовірно, портрет писав майстер (чи майстри) Софійської малярні.

Митрополит урочисто постає на полотні з пастирською палицею у правій руці і з хрестом – у лівій. Його статична постать розташована фронтально вздовж центральної осі композиції так, що відносно цієї осі (симетрично і з незначними відхиленнями) укладаються орнаментальні деталі його літургійного одягу. Постать із чітко окресленим контуром і рівне темно-зелене тло лежать в одній площині на поверхні полотна. По цій самій площині рівно розпластана червона завіса, що здіймається над головою митрополита. Її декоративність увиразнена також оторочкою, зображеною широкою жовтуватою смугою. Безперечно, що в такий спосіб міг малювати майстер, добре обізнаний з іконописанням. Автор твору міг бути маляром-ченцем і добре знати митрополита за його життя, і, може, саме тому йому вдалося з переконливою безпосередністю передати характер портретованого. На тлі врівноваженої декоративної барвистості вирізняється м'яко модельоване обличчя людини добродушної, але при тому і твердої вдачі.

Серед репрезентативних портретів православних ієрархів, виконаних на початку і впродовж першої половини XVIII ст., декоративно вирішений портрет І. Кроковського є швидше винятком. Більшість портретів позначена майже монохромною аскетичністю



Невідомий художник. Портрет Петра I з родиною. 1712–1717. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ



П. Рогуля. Портрет Петра І. 1744. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ

Невідомий художник. Портрет імператриці Єлизавети Петрівни. 1740–1750-і роки. Полотно, олія. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник



колориту, бо колір ще не відіграє в них формоутворювальної ролі, не стає він провідним засобом і в характеристиці образу.

У посиленні барокових тенденцій у розвитку портретного жанру свою роль відіграли панегіричні композиції, які під впливом літератури та виникнення панегіричної гравюри помітно поширилися на початку XVIII ст. Вони становлять складні за побудовою живописні композиції, тісно взаємопов'язані як із сакральним портретом, так і зі світським.

Одним із перших за часом створення є “Панегірик на честь Михайла Васильовича Борковського” (1720-і), що походив із с. Холмів неподалік Сосновиці на Чернігівщині, очевидно, з володінь зображеного, одержаних ним у спадок від свого заможного батька В. Дуніна-Борковського. Існує рисунок мідьорита славнозвісного українського гравера Никодима Зубрицького, композиція якого майже повністю (за винятком деяких незначних деталей) збігається з живописним панегіриком. Обидва твори і виконані майже одночасно (гравюра була виконана в першій чверті XVIII ст.). Оскільки напис на збереженому рисунку<sup>102</sup> гравюри, який, як зазначено в його описі, був зроблений “ручним способом” у друкарні й читається “нормально”, тобто зліва направо, а не в дзеркальному варіанті, як було б на гравюрі, то можна припустити, що цей збережений рисунок був зроблений із живописного панегірика, а не з гравюри чи з гравюрної дошки.

З розлогого напису внизу зображення видно, що панегірик був виконаний за життя Михайла Борковського<sup>103</sup>, який мав захист і покровительство святого патрона – архістратига Михаїла, “воеводи хоров ангельських” і уславлював його, як “цветущую отрасль” покійного “благородного Пана Василія Борковського”<sup>104</sup>.

Композиція панегірика складається з трьох частин: посередині центральної (найбільшої) частини змальовано крилатого архістратига Михаїла в лицарських обладунках небесного воїна і з щитом, на якому видно напис “Кто. Яко. Б(о)гъ”. Правицею архістратиг притримує кругле портретне зображення Михайла Борковського, оповите листям і пальмовими вітами. Обабіч портрета стоять архангели й ангели. До подіуму, на якому стоїть портрет М. Борковського, прикріплено картуш із родовим гербом “Лебідь”, що являє собою профільний малюнок білого лебедя, біля якого розміщені літери М-Б, тобто Михайло Борковський. Угорі, на хмарах, по центру видно Богоматір, яка тримає святий

Покров, праворуч від неї – Ісус з великим хрестом, а ліворуч – благословляючий Бог-Отець. А над ними – голуб – Святий Дух. Третьою частиною зображення є вже згаданий вище напис. Отже, композиція панегірика містить елементи ікони і парадного портрета – М. Борковський на невеличкому круглому портреті зображений у зеленому кунтуші і червоній киреї, з перначем у руці. Твір виконаний упевненою рукою досвідченого майстра, обізнаного із секретами іконопису і водночас навченого прийомам світлотіньового моделювання.

Інший, збережений до наших днів “Панегірик на честь єпископа Афанасія Шептицького” (1728) позначений більш графічним виконанням і більшою наближеністю до композиційних прийомів гравюри. Портретне зображення єпископа, вписане в овал, обрамлене своєрідним вінком із гербів і прикрашене вгорі митрою, від якої, звиваючись як стрічки, розходяться бандеролі з латинськими написами, домінує в композиції. Унизу, над родовим гербом Шептицьких, видно стару, неіснуючу нині споруду кафедрального собору Святого Юра, нове будівництво якої А. Шептицький розпочав 1744 року. А в картуші внизу під родовим гербом – латинський напис-перелік титулів єпископа, який завершується згадкою про його номінацію на коад’ютера (помічника архієрея) Київської митрополії, яка відбулася 1728 року, що й дає підстави датувати портрет цим роком<sup>105</sup>.

Овальним портретним зображенням, що домінує в композиції, умовністю загального тла до попереднього твору наближений “Панегірик на честь єпископа Іоасафа Горленка” (1750-і), який доволі органічно поєднує живописне трактування фігур святих, ангелів з їхнім суто “гравюрним” умовним розташуванням навколо головного зображення – портрета єпископа. Присутні тут і елементи ікони – бокові зображення, у барокових вигадливих обрамленнях, нагадують житійні клейма в іконах. Майже поясне портретне зображення єпископа нагадує його численні живописні портрети, що були надзвичайно поширені, особливо у другій половині XVIII ст.

Така популярність пояснюється своєрідною особою Горленка – вихованця, а згодом і професора Київської академії, єпископа білгородського й обоянського, свого часу відомого поета, онука миргородського полковника (а пізніше – гетьмана) Данила Апостола й ушавленого мазепинця, прилуцького полковника Дмитра Горленка. Хворобливий від природи, майбутній єпископ відзначався твердістю духу. Почавши навчання в



Невідомий художник. Портрет великого князя Петра Федоровича. 1740–1750-і роки. Полотно, олія. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

Невідомий художник. Портрет Катерини II. 1780–1790-і роки. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ



Київській академії восьмирічним хлопчиком він рано, як сам писав, “полюбив чернецтво, намір бути ченцем з’явився 1721 року і те в собі хоронив навіть до року 1723”<sup>106</sup>. Незважаючи на спротив батьків, він 1725 року, коли йому виповнилося 20 років, “прийняв рясофор ... в Києво-Межигірському монастирі, в печері”, і став називатися Іларіоном, а через два роки “прийняв мантію” від ректора й ігумена Києво-Братського Іларіона Левицького і був названий Йоасафом. Ця твердість духу ясно прочитується в “Портреті єпископа Йоасафа Горленка”, виконаному значно пізніше, вже у другій половині XVIII ст.

З панегіричних живописних зображень, які виникли завдяки широкому побутуванню алегоричної поезії і гравюри й помітно вплинули на розвиток парадного портрета, зокрема, й царських зображень, слід згадати панегірик, присвячений імператриці Єлизаветі, створений 1742 року почепським протопопом Матвієм Телесницьким<sup>107</sup>.

Живописний твір, виконаний олійними фарбами на блакитному шовку, прославляє зішестя на престол доньки Петра I, яка здобула прихильність в Україні своїми симпатіями до української культури, відновленням гетьманства. Композиція органічно поєднує віршований текст, уміщений унизу в бароковому картуші вибагливої форми, який немов ілюструється і “розшифровується” зображальними мотивами. Центральна композиція видовженого по висоті прямокутного зображення включає портретну постать Єлизавети в царських шатах зі скіпетром і державою в руках, оточену постатями юних українських красунь у вінках із квітів, що уособлюють сім “доброчинностей” – Віру, Надію, Любов, Милість, Істину, Правду і Мир. Подібні персоніфікації згодом стали надзвичайно популярними, у цьому випадку вони цінні, як один із перших прикладів такого алегоричного уособлення й особливо прикметні яскравою етнічною визначеністю персонажів. Світлі і ясні бузково-рожеві, з акцентами червоного і синього, кольори посилюють святково-урочистий настрій.

**Невідомий художник. Портрет Єремії Могили із сином. Кінець XVII – початок XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ**



Над зображенням угорі в оточенні ангелів на хмарах видніється Божественний символ-трикутник, нижче (попарно) розміщені біблійний пророк Самуїл, що “ароматы ей на главу точащий...”, цар Давид, що подає Єлизаветі корону, апостоли Петро та Андрій, що тримають камінь “адамант – славы вечно нерушимий” та “клейног” – орден Андрія Первозванного, нижче – св. Катерина, котра подає Єлизаветі царську порфіру, нижня пара – це Петро I та цариця Катерина. Центральну частину зображення з боків “супроводжують” по три картуші з царськими коронами, алегоричні зображення в яких уособлюють справедливість (терези), доброзичливість та щедрість (фонтан), моральну чистоту (дзеркало на столі), непорушність (ковчег на скелі), єдність та спільність (рукостискання), щасливе діяльне життя (пломенисте серце)<sup>108</sup>.

Панегірик М. Телесницького – це оригінальне поєднання літературної та зображальної композиції, де не текст по-

яснює живописні композиції, а навпаки, вони унаочнюють його зміст. Незважаючи на схоластично-абстраговані елементи і сам принцип складної побудови, такі твори втілювали актуальні проблеми тогочасного життя і схвально сприймалися сучасниками. У цьому разі автор панегірика не тільки славить нову правительку, але й застерігає її від небезпек, від зрадливості придворного оточення: “Господствуй долго на престоле славы / Истребляя враждебны навети, / Растерзая их плетущіеся сети...”<sup>109</sup>.

З урочистою ритмікою панегіричних зображень тісно пов'язані композиції царських портретів, які з часів Петра I стали не просто поширеними, а обов'язковими елементами опорядження офіційних установ і закладів по всій імперії, у тому числі і в Україні. Барокова схема парадних зображень тут отримує своєрідне алегорично-пластичне наповнення. Якщо “напівіконні” портрети Олексія Михай-

ловича ще не були розповсюдженими, то портрети його сина були численними й різноманітними, особливо ж вони поширилися після трагічної для України Полтавської баталії. Раніше згадувалися ікони з портретами імператорської родини та українською старшиною. Там Петро I виступав як ідеальний правитель, покірний волі Божій. У перших за часом портретних зображеннях цар постає як турботливий сім'янин, у колі дружини та дітей. У “Портреті Петра I з родиною” (1712–1717) цар сидить поруч зі своєю другою дружиною – Катериною<sup>110</sup>, далі – старший син – царевич Олексій Петрович<sup>111</sup>, доньки – царівни Анна Петрівна та Єлизавета Петрівна, а на другому плані, за столом – троє померлих дітей.

Друга половина XVII – початок XVIII ст. – це період великих потрясінь, що розхитали колишню могутність Речі Посполитої, яка, зрештою, стала здобиччю для її близьких сусідів. Її падіння почалося з Хмельниччини та шведської інтервенції в середині XVII ст. У такій ситуації безпорадними виявилися намагання протистояти напастям і короля Яна Казимира, якого було позбавлено трону, і Михала Корибути Вишневецького. За правління останнього Річ Посполита зазнала територіальних втрат від турків.

Проте, незважаючи на скрутне становище, яке вимагало б згуртування суспільності, анархія шляхти не вщухала. Її не змогли подолати ні популярний Ян III Собеський, уславлений своїми блискучими перемогами над Туреччиною, ні його наступник, саксонський курфюрст Август, який послав на приборкання шляхти німецьке військо.



Невідомий художник. Портрет Василя Васильовича Кочубея з дружиною. 1730-і роки. Полотно, олія. Полтавський художній музей



Невідомий художник. Портрет Францишка Цетнера. Близько 1730 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



Невідомий художник. Портрет Анни Цетнер. Близько 1730 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

Незабаром, за посередництва російського імператора Петра I, шляхта дістала підтвердження своїх вольностей, дорого відплативши за них долею власної держави. Відтепер ця доля стала дедалі більше залежати від сусідніх держав і вирішуватися більшою мірою у Відні, Берліні та Петербурзі, ніж у Варшаві.

У такій ситуації по всій території Речі Посполитої, не кажучи вже про українські землі, які, ввійшовши до складу Російської імперії, дедалі більше втрачали свою автономію і ставали імперською провінцією, поширювалися зображення російських царів. Їхні парадні зображення обов'язково надсилалися з Петербурга для "розповсюдження" в численних копіях і репліках по державних установах, дедалі частіше траплялися вони й по монастирях, а також по родових галереях польських та українських можновладців.

Серед творів, виконаних за надісланими зі столиці зразками, наявні як суто копійні полотна, так і зображення, позначені певною свободою образного трактування. Таким є портрет Петра I (XVIII ст., приватна збірка, Київ), що нагадує нікітінський зразок. У парадному напівфігурному зображенні Петро I постає людиною суворого норову, людиною з великим життєвим досвідом. Художник прагнув психологізувати образ, поєднати в характері риси вродженої вдачі і ті, що виробилися від пізнання необмеженої влади. Але йому не вдалося уникнути деякої ідеалізації образу. Найповніше ідеалізація образу, панегіричний лад усієї композиції розкривається у великоформатному "Портреті Петра I" (1744), виконаному вихованцем Лаврської іконописної майстерні Петром Рогулею<sup>112</sup>.

Твір органічно поєднує традицію магнатсько-старшинського зображення зі схемою західноєвропейського парадного барокового портрета. Саме розміщення взятої поколінно постаті у прямокутнику полотна, тричвертний розворот, бурхливий ритм складок горностаєвої мантиї, чергування світла й тіні на суворому чорновусому обличчі засвідчують талант художника і його обізнаність із секретами європейської тогочасної портретистики. Тип обличчя Петра I в портреті пензля П. Рогулі нагадує зображення, виконане в Гаазі 1717 року голландським художником Карлом Моором і поширене у гравюрах Якова Хубракена<sup>113</sup>, що, напевне, були відомі і П. Рогулі в період його навчання в іконописців Києво-Печерської лаври. Водночас поза, традиційне положення руки на поясі, шабля при боці, сталий трикутник обрису постаті



й особливо нейтральне темне тло, що виразно виокремлює могутній і неспокійний силует – усе це від національної традиції чоловічого офіційного зображення.

Лінію органічного єднання схеми офіційного парадного царського зображення із місцевими традиціями красномовно ілюструють поясний “Портрет імператриці Єлизавети Петрівни” і “Портрет великого князя Петра Федоровича” (обидва – 1740–1750-і), майбутнього Петра III – її рідного племінника – сина старшої доньки Петра I. Обидва твори виконані, очевидно, в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври, цілком можливо, під час перебування в Києві Єлизавети та зовсім юного Петра Федоровича під час їхньої подорожі в Україну 1744 року. У портреті імператриці, за основу якого було взято тип Л. Каравака і використано деякі деталі елизаветинських зображень Г. Преннера<sup>114</sup>, особливо виразною виглядає по-земному повнокровна й дещо важкувата грація “київської редакції” рокайлевого стилю, ознаки якого простежуються в замилованому відтворенні прикрас і деталей пишного вбрання, у дещо застиглий усмішці рожевошокого повновидого обличчя портретованої, в увазі до змалювання аксесуарів – великої діамантової корони (імператриця змалювана в малій короні-діадемі), яскравих розквітлих квітів, що згори і знизу обрамлюють портрет. Крізь відчутну закутість обов’язкової схеми немов пробивається життєрадісна й мінлива вдача Єлизавети, залюбленої в танці й веселощі, і водночас глибоко відданий церковним обрядам, людини примхливої і все-таки здатної на глибокі почуття. Здається, що майстер, наслідуючи зразок, прагнув втілити і своє ставлення до моделі, волею Провидіння піднятої на недосяжну висоту.

Зв’язок із місцевою традицією стає ще помітнішим у портреті юного Петра Федоровича, на той час уже оголошеного законним спадкоємцем російського престолу. Площинність у відтворенні постаті, увага до предметного оточення, у якому відчутно наголошені традиційна колона, як символ непорушності і стабільності, важка завіса, рокайлевий столик, на який майбутній імператор рішуче натискує військовим жезлом – усе в цьому портреті засвідчує майстерність художника в парадних зображеннях. Святкова яскравість вбрання вправно передана насиченими локальними ко-

**Невідомий художник. Портрет Івана Забіли. Перша половина XVIII ст. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**



**Невідомий художник. Портрет Феодосії Забіли. Середина XVIII ст. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**





Невідомий художник. Портрет Петронелії Жевуської. 1740-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



В. Кліковський. Портрет Софії Радзивіл. 1740. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

льорами – червоні, синьо-блакитні, білі і вохристі барви створюють мажорний акомпанемент живому виразу майже дитячого обличчя. В обрамленні білої перуки воно видається ще жвавішим, на ньому ще немає й тіні ознак того душевного розладу, про який так настирливо пишуть сучасники (особливо люди з оточення Катерини II – його майбутньої дружини, причетної до його загибелі).

Серед доволі численних царських зображень, виконаних в Україні, окремо стоїть великоформатне зображення Катерини II (1780–1790-і), яке за часом вже належить до наступного етапу, але за характером нагадує традиційні панегіричні композиції, тісно пов'язані з гравюрою. “Гравю рною” і типово панегіричною є сама композиція твору, де крупне центральне зображення імператриці в овалі, що нагадує вибагливий бароковий картуш, увінчаний короною і підтримуваний фігурками крилатих ангелів у червоних і бузково-зелених шатах, оточене своєрідними “клеймами”-гербами тих міст і земель, володаркою яких була російська імператриця. Яскраві барви зображення, чітка виписаність найменшої деталі, майстерне компонування поясного портрета (росленівського типу)<sup>115</sup> в овалі, ретельне перспективне відтворення далекого краєвиду з білокам'яними храмовими спорудами на обрії, з кораблями і човнами на водних просторах, чіткий ритм гербових клейм-обрамлень – усе покликане підкреслити монументальність центрального зображення, що нагадує величний непорушний пам'ятник, розміщений між небом і землею.

Але якщо в трактуванні образу Єлизавети вчуваються ноти внутрішньої симпатії, то бездоганне змалювання нарум'яненого одутловатого обличчя Катерини II, її твердого холодного погляду і міцно стиснутих тонких губ, обрис важкого підборіддя і владний поворот завеликої голови видають характер жорстокий і химерний водночас, схильний до вічної гри у величного повелителя неосяжної імперії. Особливо різучим виглядає контраст живих порухів крилатих ангелів у небі і застиглої



**Невідомий художник. Портрет Олени Галаган. 1740-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**



**Невідомий художник. Портрет Гната Галагана. 1740-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**

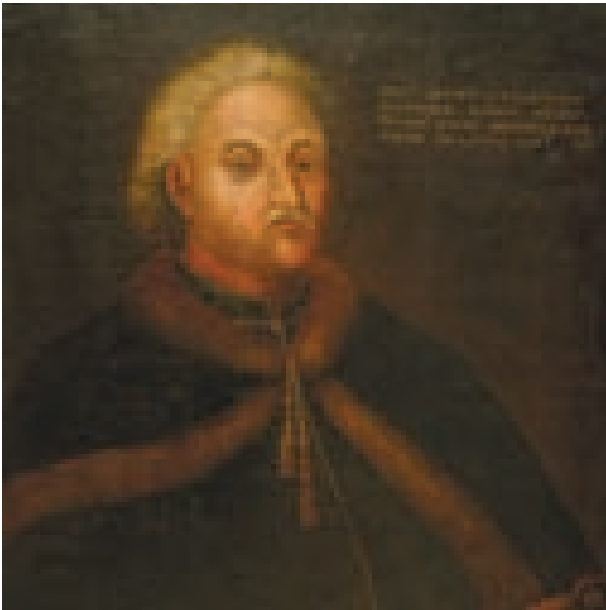
маси кремезної постаті імператриці. Це мимохіть викликає згадку про прагнення Катерини II грати роль могутнього й освіченого монарха, яким вона представляла себе у відомій переписці з Вольтером і Дідро, котрі переконували її дати свободу підкореним народам, натомість вона посилила кріпосництво і навіть закріпачила українців, доти вільних <sup>116</sup>.

Порівняно з попередньою добою, портретний живопис другої половини XVII – першої половини XVIII ст., продовжуючи розвиток усталених композиційних схем погрудного, поясного і ростового зображень, збагачується появою і поширенням парних, подвійних чи групових композицій (що доволі рідко трапляються).

Одним із найраніших подвійних зображень є “Портрет Єремії Могили із сином” (кінець XVII – початок XVIII ст., НМІУ), де при орнаментально-лінійному і колірному узгодженні у змалюванні постатей відчувається деяка штучність їх композиційного поєднання.

Серед доволі рідкісних подвійних зображень камерністю образів і майже скульптурною чіткістю композиції особливо вирізняється “Портрет Василя Васильовича Кочубея з дружиною” (1730-і, ПХМ). Погруддя повнуватого чоловіка з круглим високочолим обличчям і вродливої жінки середнього віку у високому кораблику здаються немов затиснутими у фігурну золоту раму, що сприймається своєрідним вікном, звідки “виглядають” зображені. Цьому враженню сприяє й розміщення погрудь таким чином, що над ними залишається досить значна частина темного тла. Прикметною рисою зображення є й незвичне розміщення напису – угорі на рамі, а не на тлі зображення. У першій половині XVIII ст. цей портрет є унікальним прикладом вирішення парного родинного зображення на одному полотні.

Але значно прийнятнішою і популярнішою виявилася форма парних родинних портретів. Іноді вони трактуються як поєднання окремих зображень, красномовним при-



Невідомий художник. Портрет Василя Родзянки. 1740–1750. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

кладом чого є портрети подружжя Івана та Феодосії Забіл (перша половина XVIII ст., НХМУ), або являють собою взаємопов'язані композиції, як у портретах Францишка та Анни Цетнерів (близько 1730-х років, ЛНГМ).

Помітним стає значно більший спектр соціальної градації моделей – від правителів і можновладців до козацької старшини, духовенства, міщан і селян.

Одночасно з репрезентативними дедалі активніше розвиваються камерні форми портрета. Парадні і напівпарадні зображення, найрафінованіші зразки яких наявні у творчості західноєвропейських живописців (Л. Токке “Портрет гетьмана Кирила Розумовського”, 1758, ДТГ; М. Клементі “Портрет Станіслава Любомирського”, 1738, ЛНГМ), стають частими і в творчості місцевих майстрів, які своєрідно сполучали традиційні декоративно-площинні й академічні прийоми у змалюванні моделі (В. Кліковський “Портрет Софії Радзивіл”, 1740, ЛНГМ; портрети Василя Родзянка,

1750-і, НХМУ та Петронелії Жевуської, 1740-і, ЛНГМ, виконані невідомими художниками).

Майже повсюдним явищем у розвитку жанру стає камерний портрет, у якому провідну роль у характеристиці образу відіграє душевний стан моделі, що найчастіше змалюється без звичного антуражу. Довершеними прикладами таких зображень є парні портрети подружжя Олени і Гната Галаганів (1740-і, ЧХМ), позначені найдзвичайною майстерністю в розкритті глибин людської душі, у відтворенні того емоційного стану моделей, у якому вчувається відгомін довгих і нелегких років їхнього життя.

З другої половини XVII ст. портретний живопис, своєрідно уособлюючи бурхливу і складну епоху в житті країни, набуває значного поширення на всіх українських землях.

Продовжуючи традиції неупереджено-реалістичного відтворення моделі, портрет, виявляючи поглиблений інтерес до неповторності людського характеру, виробляє довершені засоби монументалізації образу, водночас посилюючи декоративну барвистість зображень. Цей період в еволюції портретного жанру прикметний не лише численністю великоформатних репрезентативно-ростових і камерних погрудно-поясних світських зображень, а й помітним впливом портрета на іконопис, унаслідок чого в іконі з'являються портретні постаті.

У кінці XVII – першій половині XVIII ст. у всіх типах і різновидах портрета спалахує потужний потяг до рухливих барокових форм, орнаментально-декоративна пишність і пластична рафінованість яких ідуть від народної творчості, утворюють органічно гармонійну стильову єдність українського (або козацького) бароко, яке знайшло неповторний вияв у портретному живописі.

## ІСТОРИЧНИЙ ТА БАТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС

Новим художнім явищем в Україні в першій половині XVII ст. стали твори історичного й батального живопису. У власній мистецькій формі вони розвивали ідеї й тематику військової культури давньоруського часу<sup>1</sup>, яка на межі пізнього середньовіччя та Нового часу в умовах розвитку мистецтва бароко набула новітніх рис, ширшого змісту, яскравої образності та виразності. На відміну від творів релігійного характеру, взірці історико-батального жанру стали втіленням *світського* напрямку в українському мистецтві XVII–XVIII ст.

Розвиваючись на основі прийомів та художніх канонів середньовіччя, історичний жанр ґрунтувався на середньовічній системі мистецтва, цілковито спрямованій на релігійно-культурні цілі. Незважаючи на те що тривалий час такі твори багато в чому мали умовно-історичний характер, вони своєю появою торували шлях для нового мистецтва та іншого, нового бачення й тлумачення історії, які “пустили” паростки історичної конкретності, орієнтації на реальні факти, ситуації та образи, безпосередньо пов’язані з долею народів і держав.

Принципи історичного жанру в Україні, як і в інших країнах Європи, сформувалися не одразу: вони були продуктом довготривалого шляху розвитку самої картини, її змісту й призначення. Відомо, що окремі історичні сюжети траплялися в європейському античному та середньовічному мистецтві, однак послідовно їх почали втілювати лише за доби відродження, на основі чого стали виявлятися й певні закономірності історичного жанру.

Ознакою належності до історичного жанру у творах стало розкриття історичного смислу зображеної події, тобто виявлення її важливості для історії<sup>2</sup>. Також важливе місце в таких творах відводили тлумаченню ролі певної особистості, яка вплинула на хід історичних подій або залишила свій слід в історії, результатом чого було її увічнення у відповідному контексті засобами мистецтва. Зображення історичних подій та діячів, соціально значимих явищ в історії суспільства, що є суттєвим та визначальним в історичному жанрі, стало провідною метою в творах українського мистецтва доби бароко, незважаючи на відступи від історичної точності й традиційне наповнення тих самих творів значною кількістю алегорико-символічних та культово-релігійних елементів.

Стилістично різні твори історико-батального живопису відображали істотні відмінності в живописних тенденціях часу, досить різні художні витоки й неоднаковий ступінь фахової підготовки авторів, представників різних мистецьких шкіл, що вплинуло на форму, живописну манеру та загальну якість творів. Професійного розуміння історичного живопису від майстрів вимагали статути малярських цехів уже на початку XVIII ст. У такий спосіб вони доповнювали офіційні циркуляри етико-виховного спрямування, яким, зокрема, було видання “О единой истинной православной вере”, де серед іншого викладено вимоги до історичного твору<sup>3</sup>.

Актуальність та розвиток історико-батального живопису зумовили об’єктивні суспільно значимі чинники, характерні загалом для європейського тогочасного суспільства. Так, для XVII–XVIII ст. було притаманним накопичення капіталу та формування капіталістичних відносин в умовах розкладу феодальних, що відбувалося на

тлі численних військових конфліктів та боротьби із загарбниками<sup>4</sup>. В Україні цей період позначений боротьбою з іноземними завойовниками та активністю визвольного руху всередині країни. Таким чином, твори архітектури й мистецтва віддзеркалили настрої українського суспільства.

З одного боку суспільну думку представляли демократичні сили та козацько-духовна старшина, що надавало українському живопису та графіці XVII–XVIII ст. ідейно-тематичної гостроти та патріотичного звучання.

Інший вектор суспільних настроїв та інтересів формувала аристократична еліта, українсько-польська верхівка, якій були притаманні прагнення виявити особисті заслуги, позиціонувати себе перед державою як благодійників – неперевершених воєнків, полководців, визволителів. Представники вищої шляхти, магнатства, католицьких чернечих орденів і духовенства пишались своїм давнім аристократичним походженням, богообраністю, перемогами в битвах, що виявлялося в прагненні до самозвеличення, неприродної героїзації й уславлення та надавало творам мистецтва характерного шляхетського спрямування й помпезності.

Про витоки першого (демократичного) напрямку формування історичного живопису свідчить поява досить різноманітних в ідейному та художньому сенсі творів – *гравюри, графічного малюнку та іконопису* XVI – початку XVII ст.<sup>5</sup>, у яких виникли та розвинулись композиційні схеми з елементами, притаманними творам історичного й історико-батального жанру.

Незважаючи на те що оригінальні малюнки здебільшого не збереглися, численні згадки про них наявні в тогочасних творах: опосередковано, але досить докладно, вони підтверджують та доводять такі впливи. Наприклад, кольоровий малюнок пером з характерним історико-документальним сюжетом “Освячення корогви” з архієрейського службника 1665 року Лазаря Барановича з Новгород-Сіверського монастиря, створений у вигляді мініатюри. На ньому під прапором зображено поважних старих козаків, які пройшли великий героїчний бойовий шлях, та їхнього гетьмана Богдана Хмельницького, чиє ім'я стало символом визволення українського народу від іноземного поневолення, з характерним для того часу військовим символом – булавою. Примітно, що останнього зображено замість діючого, але не популярного тодішнього гетьмана Івана Брюховецького. Історичну реалістичність події підкреслює архітектурний інтер'єр, внутрішній простір якого навіяний давнім собором Новгород-Сіверського монастиря, утраченого наприкінці XVIII ст. Дотримуючись традиційних схем, автор допускає певні огріхи в перспективі, але водночас виявляє спостережливість справжнього реаліста у відтворенні обрядового одягу, психологічного стану дійових осіб, загального піднесення під час урочистої літургії.

Історичного значення набули також малюнки голландського художника А. Вестерфельда, очевидця тогочасних подій. І хоча вони не мали безпосереднього впливу на мистецькі твори, однак характерною є тенденція до документування певного фактажу у формі малюнка, що є важливим художнім матеріалом.

Унікальними творами, які дійшли до нашого часу, є дереворити до “Віршів на жалосний погреб...”, складені Касіяном Саковичем у 1622 році та присвячені урочистому похованню Петра Конашевича-Сагайдачного. Сповнені народно-патріотичного змісту гравюри до “Віршів...” не об'єднані спільним сюжетом, але утворюють своєрідну панораму подій у вигляді взаємопов'язаних частин, що складаються з двох окремих людських образів та однієї багатофігурної сцени. Разом вони передають етапні моменти славного життя улюбленого народом гетьмана. Гравюра “Здобуття Кафи” у вигляді динамічної батальної сцени розкриває відомі історичні події за участі гетьмана Петра Сагайдачного, які відбулися в Кафі (нині Феодосія), де в XVI–XVII ст. розміщувався головний невільницький ринок. У 1616 році під його проводом українські козаки напали на Кафу, знищили турецький флот та визволили багато невільників. На гравюрі дія розгортається на тлі стіни турецької фортеці: козацькі “чайки”

увійшли в затоку й атакують галери ворогів. Вони вже захопили турецькі кораблі та висаджують десант для штурму фортеці. До мурів приставлені драбини, по яких піднімаються відчайдухи-козаки.

Незважаючи на певний лаконізм та спрощеність, гравюрі притаманна реалістичність, безпосередність, живість художнього відтворення. Епічна простота споріднює її з історичними оповідями про те, як гетьман “многи тогды з неволи християн свободил”.

Одна з гравюр містить також образ самого Петра Сагайдачного. Його зображення, яке, можливо, повторює домовинний портрет<sup>6</sup>, подано як монументальний образ видатного історичного діяча, козацького проводиря, оспіваного в народних піснях воюва, “лицаря степу”.

Героїко-символічний образ утілено на ще одній гравюрі, де змальовано козака з мушкетом на плечі. Це зображення, яке відтворювали на фронтонах будинків, військових прапорах і печатках, тривалий час уважали емблемою війська запорізького.

У живопису реалістичне зображення тогочасних представницьких осіб – українських гетьманів, козацької старшини, московських царів – як суспільно-громадських діячів найчастіше вміщували в широковідомому в XVII–XVIII ст. релігійному творі “Козацька Покрова”.

Його основою була композиційна схема, запозичена із західноєвропейського мистецтва, де Богородиця з метою захисту вкриває віруючих своїм плащем. Такий іконографічний сюжет дозволяв вводити історичних та реальних персоналій, яких зображували як молільників, прохачів-донаторів, посередників між мешканцями звичайного земного світу та населениками “світу горнього” – святими. Саме такими є постаті “кращих мужей”, відомих історичних діячів, на іконах із с. Сулимівка, Новгорода-Сіверського та Переяслава. На переяславській зображено помазаника божого Петра I та його дружину Катерину в оточенні придворних і козацької старшини. Розміщені вони в характерному антуражі – на тлі архітектурної колонади, яка традиційно асоціювалась із зображенням порталу храму і водночас сприяла конкретизації обстановки, де відбувалася сцена. “Хорове” розташування маси дійових осіб складає враження про представницьке товариство, верхівку суспільства. Присутність козацької старшини в контексті “реалій” російської столиці та царського двору відображала певну ознаку часу – входження української військової еліти в ряди російського “благородного дворянського стану”.

Відповідно до тогочасних уявлень про керівну роль у певних подіях військових очільників, чий перемоги в боях пояснювали підтримкою божественних сил, на іконі другої половини XVII ст. з Київщини (НМУОМ) серед молільників зображено гетьмана Богдана Хмельницького з булавою в руці.

Композиційну подібність до “Покрови” з реалістичним зображенням Богдана Хмельницького мала ікона із січової Покровської церкви (Запоріжжя). На ній відтворено історично правдиві типи запорожців у військовому вбранні та з притаманними цьому виду військовиків зачісками, яких Богородиця вкриває своєю мантиєю.

Із цієї церкви походить ще один варіант твору такого самого іконографічного типу, написаний у наївній народній манері олійними фарбами з характерним колористичним вирішенням, де на темно-зеленому тлі чергуються вкраплення червоних та світлих кольорових плям (зберігається в Одеському історико-краєзнавчому музеї). Композиція має характерне ярусне розташування: верхній ряд – на тлі хмарин, які символізують небеса, – Богородиця з омофором у руках та найшанованіші на Запоріжжі святі – очільник святого війства архангел Михаїл та охоронець від лиха й хворі святий Миколай, які оточують Матір Божу справа та зліва; середній ряд – по центру – зображення картуша з військовою арматурою – прапорами, булавами, шаблями, гарматами, литаврами; нижній ряд – постаті січовиків у козацькому вбранні та із зачісками-“оселедцями”, які носили в XVII – на початку XVIII ст. У такому творі історична подія є приводом для втілення кола тогочасних релігійних, етичних, філософських, а почасти й політичних поглядів.

Крім “Покрови”, використовували й інші іконописні композиції, наприклад, “Воздвиження”, до яких належать взірці із сс. Грядя та Ситихів на Львівщині. Так, монументальну ікону “Воздвиження” із с. Ситихів вирізняє врівноважена композиція, де з обох боків від центральної групи святих із хрестом розміщено реалістичні зображення провідних тогочасних постатей – царя Івана Олексійовича, гетьмана Івана Самойловича, митрополита Гедеона-Святополка Четвертинського. Їх оточують численні учасники відтвореної в композиції історичної події з числа тодішнього українського суспільства – десятки характерних постатей та обличчя знатних людей, козацтва, міщанства. Існує думка, що на іконі символічно представлено або дію церковного собору 1686 року, який вирішив справу об’єднання української та російської церкви, або певної суспільно-політичної ідеї<sup>7</sup>.

На деяких іконах трапляється зображення представників окремих станів українського суспільства, що в загальному контексті цього іконографічного типу є також важливим подоланням старої схеми в напрямку історичності. Досить часто вони є учасниками подій, що розгортаються в іконах типу “Покрови”. Найцікавішими з цього погляду є зображення міщан-купців на іконі “Всіх сумуючих радість” з Покровської церкви м. Новгород-Сіверського першої половини XVIII ст. На передньому плані привертає увагу постать міщанина з мужнім засмаглим обличчям, в довгій блакитній киреї. Поруч – не менш характерна фігура літнього бородатого чоловіка. Композицію твору із широким гірським пейзажем на задньому плані доповнює оригінальний і приємний колорит, побудований на поєднанні золотистих, вохристих, брунатних і блакитних тонів, що надає картині не тільки колористичної закінченості, але й певної реалістичності.

Аналогічні ідейно-змістовні та образно-композиційні тенденції були притаманні й *живопису на тканині*, який отримав розвиток у специфічній формі – малюванні на військових прапорах. Зазвичай їх виконували серійно, майже за однією виробленою схемою. Водночас для кожного знамена підбирали елементи, що надавали йому оригінальності й індивідуальної форми. Таким чином, ці високошановані військові інсигнії набували характерної неповторності, що, наприклад, демонструє серія із чотирнадцяти прапорів Запорізької Січі, виготовлених упродовж 1769–1774 років. Серед них немає навіть двох однакових. Так, головний запорізький “клеїнод” – великий січовий прапор із червоного шовку, датований 60–70-ми роками XVIII ст., – прикрашено олійним живописом, засобами якого відтворено композицію, присвячену відомій темі небесного захисту та божественної допомоги запорізькому війству. Емоційна, сповнена життя картина є однією з найвизначніших пам’яток старого українського історичного живопису. Її характеризують підкреслено різкі колористичні зіставлення, де плями холодного червоного, білого, синього та жовто-зеленого створюють несподівану колірну гаму, відповідну патетичному напруженню картини.

Найбільшу частину композиції заповнюють реалістичні зображення великої групи запорожців в урочистих військових шатах. Їх змальовано на двоповерховій галері брунатного кольору з рожевою кармою, оснащених гарматами. На передньому плані виокремлено дві постаті у квітчастих жупанах, з яких на тлі галери найбільше вирізняється постать біля щогли в блакитному жупані. Найімовірніше, це представники старшини. Їхні пози, підняті догори щільно поголені голови з “оселедцями” й вусатими обличчями та експансивні темпераментні жести свідчать про схвилюваність надзвичайною подією – явленням Христа в супроводі патрона військовиків архангела Михаїла. Відповідний сюжет було записано у вигляді легенди І. Галятовським у “Небі новому”, виданому у Львові 1665 року.

Сюжети з “Неба нового”, як засвідчують тексти, уведено в композиції двох батальних картин, відтворених на українських військових прапорах кінця XVII ст. Обидві сцени, присвячені битві греків-візантійців з готами, містили зображення груп ворожих військ, зокрема кіннотників в умовно античному одязі та озброєнні. За легендою, греки здобули перемогу завдяки чудотворному втручання Богородиці.



Серед інших зображень на військових прапорах трапляються образи святих покровителів війська Георгія та Михаїла, державні герби, алегоричні та символічні зображення, які своїм змістом стверджували мужність, вірність, почуття товариства, натякали на ті чи інші обставини й умови військового життя тощо. На прапорі кошового Петра Калнишевського було розміщено шість емблем, у яких відтворено алегорії у вигляді трьох червоних каменів – символів життєвої сили та хоробрості, з написом між ними: “Основою непоколебимо”; трьох червоних полум’яніючих сердець – символу ревностних християн, з написом: “Єдиною добродетеллю торжествуют”; трьох ключів – символів Царста Небесного, перев’язаних червоною стрічкою з текстом: “Союз украшеніє єдино”; місяця – символу людської долі; трьох червоних стріл, що втілюють енергію, цілеспрямований порядок, із сентенцією: “Еще трудам не конец”; трьох золотих монет – символів земної слави та багатства, з написом: “Сими все бывает”; трьох мечів – символів влади, лицарства, сили духу, встромлених кінцями в землю й у місці перехрещення, переплетених зеленим вінчиком, з поясненням: “Украшеніє і захищеніє в брані”.

У уявленні низового товариства запорожців військові прапори – “клеюди” – були тісно пов’язані із запорізькими степами, козацьким життям загалом. Їх високе шанування позначилося на тому, що навіть після ліквідації гетьманщини козацькі прапори зберігали в храмах аж до початку XIX ст. Такі відомості стосуються низки знамен у соборах Чернігова та деяких прилеглих сільських церквах, а також Полтавщини тощо<sup>8</sup>.

Так, у церкві с. Солошине Кобеляцького повіту на Полтавщині було два козацьких прапори на білому гарнітурі із зображенням гербового одноголового орла – символу перемоги, відваги, духовного піднесення, з двома зеленими лавровими вінками в лапах та вензеля цариці Катерини II під короною.

У церкві с. Скоробагатьки Лохвицького повіту містився козацький прапор, на одному боці якого зображено оточений арматурою рокайлевий картуш з постаттю козака, а на другому – два ангели, що вінчають хрест пальмовими гілками – символом перемоги, воскресіння й безсмертя. Зображення на прапорі доповнював віршований напис, змістом якого є сентенція про спільність справи служіння Господу Ісусу та військової служби.

З того самого с. Скоробагатьки походить прапор, який експонувався в Київському історичному музеї. Він мав шовкове блакитне полотнище, на якому в рокайлевому картуші вміщено козацький герб – постать козака з рушницею, і картуш із зображенням руки з хрестом, що символізує божий захист, передання духовної та фізичної енергії.

Очевидно, знамена із с. Скоробагатьки належали до серії сотенних прапорів, зазначених у відомостях щодо лубенського полку. У 1758 році було виготовлено “абрис” для сотенних прапорів цього полку з “національним гербом” – козак з рушницею в рокайлевому картуші – на одному боці та полковий герб – рука з перначем – на другому.

Художнім виконанням вирізняється прапор Домонтовської сотні Переяславського полку 1762 року, мальований золотом по левкасу, покладеному на блакитне шовкове полотнище, який зберігався до 1941 року в Чернігівському обласному історичному музеї. Це “знамено” прикрашене пишним бароковим картушем із зображенням козака-піхотинця з рушницею на плечі і є одним з найхудожніших утілень цієї знаменитої емблеми, уперше відомої нам з “Віршів” К. Саквича. Оскільки рисунок і напис осипалися, художник М. Касперович зробив прорисовку по слідах старого малюнка, нині відому за публікаціями в низці видань.

Відтворення в зазначених іконографічних композиціях суспільно значимого змісту сприяло їх поступовому перетворенню з творів суто релігійної тематики на історико-батальну, світську картину. Їхній перегляд засвідчує дедалі виразніші ознаки нового, де ієратичну субординацію замінює живий рух, умовність – наближення до реалій життя, схематичність – драматизм дії, уніфікованість рис зовнішності – підкреслення індивідуальності. Ці нововведення стали тими рисами, які свідчили про виникнення форми історичних та історико-батальних творів. Їхньою основою були реальні матеріали, отримані шляхом життєвих спостережень, а аналіз сприяв більш

високому рівню художньої обробки – типізації та узагальнення. Реальні тогочасні події, якими була насичена боротьба українського народу зі степовиками й турецько-татарськими загарбниками та її загострення в другій половині XVII ст., відіграли важливе значення у формуванні історичного та історико-батального жанру: у виявленні історичного значення того чи іншого бойового епізоду полягає основний зміст справжнього твору історичного жанру. У низці творів сюжетно-тематичну основу складали життєві епізоди страшного бідуння народу, які принесла турецька навала 1672 року. Вороги грабували міста й села українського Правобережжя, забирали людей у полон та продавали в неволю.

У серпні 1677 року під Чигирином зосередилася стотисячна турецько-татарська армія. Оборонці міста протягом кількох тижнів героїчно відбивали атаки. На допомогу прийшла сорокатисячна армія російських військ під командуванням воєводи Г. Ромодановського та двадцятитисячне військо українських козаків на чолі з гетьманом І. Самойловичем.

Цей героїчний епізод було відтворено на початку XVIII ст. невідомим автором на полях рукопису “Літопис Величка”, який слугував ілюстрацією до описаних у ньому подій. Автор передав свої спостереження та розкрив суть історичного моменту. На передньому плані зображено правий берег Дніпра з українським і російським наметовими таборами та двома прапороносцями біля них, переправу човнами через річку на порятунок захисників міста, сам Чигирин з укріпленнями на високій горі, навколо яких з обох боків скупчилися ворожі війська. Незважаючи на умовність та характерну схематичну манеру, малюнок відтворює історичну картину Чигиринської битви.

Інша пам’ятка – гравюра Н. Зубрицького “Облога Почаєва турками”, створена 1704 року за твором маляра-ієромонаха Анатолія з Почаївського монастиря, – відтворює картину турецької навали та водночас одну з місцевих легенд. Гравюра мала значний попит: її повторювали у великих картинах, адже первісний оригінал було втрачено<sup>9</sup>. Присвячена подіям 1675 року, вона висвітлює історичний епізод, коли турки три дні тримали в облозі майже неукріплений монастир. Коли раптово ранком 23 липня турки зникли з табору та поспіхом залишили Почаїв, жителі міста розцінили це як диво, послане з небес. Відтак, з’явилася оповідь про появу над монастирем Богородиці та святого Іова, які одвертали стріли, які турки пускали зі своїх луків. Широко розгорнута на гравюрі панорама монастиря з величними спорудами стала для автора фоном для епічної, подібної до пісенно-поетичного фольклору оповіді. Водночас автор увів історичні деталі та подробиці, які актуалізували твір, довівши його до рівня документальності, де одні загони яничар намагалися вдертися до фортеці, а інші гнали овець та вбивали людей, які залишилися поза стінами монастиря.

Взяття турецько-татарських фортець Кази-Кермен, Нусри-Кермен, Азова та Аслан-Кармен у 1694–1696 роках російсько-українськими військами – тематика гравюри, що належить до виробів відомого українського майстра панегіричних композицій Леонтія Тарасевича. Уміщена в Києво-Печерському патерику, вона в алегоричній формі відобразила перемоги, оспівані в спеціально присвяченому їм панегірику, адресованому до очільника зведених російсько-українських військових загонів графу В. Шереметеву – “Слава Шереметеву”. Гравюра, пройнята урочистим настроєм, передає радість перемоги над ворогом. На передньому плані зображено тріумфальний в’їзд Петра I на запряженій левами колісниці до завойованих міст, якого супроводжують В. Шереметев та вояки-кіннотники. Процес здобуття турецьких міст передано через розгортання бойових дій у низці сцен, у яких показано обстріл фортець, атаки кінноти й піхоти, підготовку козацького десанту, його просування на човнах річками. Самі міста умовно зображено у вигляді фортець з високими вежами, між якими позначено річки, де відбувалися військові події – Дніпро, Таван, Кінські Води. Незважаючи на різницю в часі, у стилі й художній техніці, оптимістичний, життєствердний дух твору, далекий від драматизації, споріднює його з гравюрою “Здобуття

Кафи”, надрукованою у “Віршах” К. Саковича. Обидві характеризують специфіку історичного часу з притаманним йому позитивним настроєм.

Азовській перемозі присвятив у 1697 році історичну композицію Гедеон Одорський, яку виконав у графічній техніці. У “чолобитній” царю Петру I він повідомляв про закінчення своєї роботи та її оформлення у вигляді гравюри на міді, яку мав перевести в техніку офорта видатний російський гравер Афанасій Трухменський.

Можливо, малюнок Г. Одорського послужив взірцем для алегоричної гравюри Києво-Печерського патерика 1702 року, розміщеної на авантитулі, яку було створено разом із серією ілюстративних гравюр Л. Тарасевичем. Відома під назвою “Азовської Богородиці”, ця робота поєднувала в собі релігійний та реальний історичний сюжети, водночас продовжуючи традицію широковідомих патріотичних зображень патерика 1661 року (“Мир з Богом чоловіку”, “Меч духовний” та ін.).

У її складній композиції поєднано батальні, пейзажні, портретні, які є новими для художньої практики, і традиційні символіко-алегоричні елементи. У центрі верхньої частини на тлі двоголового гербового орла з імперською короною й широко розправленими крилами зображено Богородицю Панагію. З обох боків до неї спрямовані постаті святих отців та патріархів. Над її головою – Бог-Отець у сонцеподібному німбі, Святих Дух – голуб у саяві, архангели Гавриїл та Михаїл із серафимами. У нижній частині з правого боку вміщено зображення Петра I на коні, під копитами якого пручається лев, за Петром – цар Іван Олексійович із групою кінних лицарів; з лівого боку – святий Георгій, який списом побиває дракона. Найнижчий ярус гравюри складають умовні зображення міст – Азова та Кази-Кермена, архітектурні споруди яких – вежі й мінарети – падають під ударами. Твір Л. Тарасевича мав неабияку популярність, його повторювали в живописі й народних гравюрах-ксилографіях. Одна з картин, в основу якої лежить гравюра Л. Тарасевича, зберігалася до 1941 року в Харківській картинній галереї.

Поряд із графічними творами важливе місце в розвитку батальних композицій належало живопису – стінопису, іконопису, монументальній картині.

За згадками та описами відомі зображення битв із татарами в розписах на стінах церков. Один з таких творів містився в церкві с. Знесення під Львовом.

Тему битви козаків з татарами, зокрема один з епізодів походу на Азов, розкриває розпис на стіні Троїцького приділу, прибудованого полковником Костянтином Мокієвським до старого храму Мономаха в м. Острі на Чернігівщині. За композицією, яка наслідувала прийоми тодішніх західноєвропейських батальних картин з фігурою полководця в центрі, на передньому плані в козацькому вбранні було зображено самого К. Мокієвського. Ця деталь указує на способи опанування батальною тематикою в руслі загальних європейських тенденцій. У с. Щербинівка на Київщині містився старовинний образ “Богородиці”, порізаний ножами під час татарського нападу. Унизу під іконою – зображення цієї події: двоє татар у чалмах та характерному татарському одязі зійшли з коней, один з них заніс кинджал, щоб ударити по іконі.

Інтер’єр собору в м. Полтаві прикрашали ікони “Пророк Єлисей зі святителем Мефодієм” та “Апостоли Петро і Павло”, батальні сцени яких були присвячені переможному завершенню боротьби з кримськими татарами. На першій зображено атаку Перекопської фортеці в день пам’яті святих 1771 року під командуванням В. Долгорукого.

Боротьбу з турками своєрідно втілює сюжет із зображенням “Чуда Богородиці”, яка рятує Константинополь від морського нападу ворогів на іконі із с. Сапогів на Тернопільщині (1748). За алегорією, у якій відповідно до тексту йдеться про давній, ще за часів Візантії, напад ворогів на Царгород, потопаючи в морських хвилях турки в чалмах не викликають сумніву, з якими тогочасними подіями пов’язував художник своє зображення. Незважаючи на загальновідомі вимоги до дотримання в іконі

емоційної відстороненості, стриманості, схвильоване почуття автора виявляє себе в зображенні морської бурі, що поєднує цей твір з мистецтвом бароко. Характерної барокової стилістики додає й загальна декоративність цього образу.

Зразком для картини слугувала гравюра київського видання “Акафісти” (1731), розміщена на чотирнадцятому аркуші. На ній у верхній частині посередині зображено Богоматір у короні та зажатим у правиці жезлом, яким вона висікає блискавки. У лівій частині відтворено трибаний храм, на тлі якого в супроводі учасників хресної ходи старий патріарх опускає в морські води одяг – чудотворні богородичні “ризні”, які збувають стихії, викликаючи величезні хвилі та вогняний дощ. Ці стихії мають захистити український народ від турків. Розпечене каміння підпалює турецькі галери, а глибокі води поглинають і тягнуть їх на дно. Зберігши всі іконографічні елементи, у своєму творі художник посилив драматизм та динамічність: на палубах, шукаючи порятунку, метушаться “невірні”, корми їхніх галер уже залиті водою, а носи кораблів круто підняті вгору. Виразність зображеного підсилюють лінійні та кольорові ритми.

До окремої сюжетно-тематичної групи належать твори, присвячені боротьбі українського народу зі шведською інтервенцією. Її розгортання викликане перемогою під Полтавою, яка стала приводом для створення низки творів – графічних та малярських.

До перших, наприклад, належала гравюра, створена одразу після видатної події на честь перемоги та її організатора Петра I, автором якої був гравер Д. Галяховський. На її основі створено картину, яка прикрашала залу, оформлену на замовлення єпископа Іова Базилевича в Полтавському монастирі. Вона стала однією із серії полотен, об’єднаних спільною біблійною тематикою, написаних близько 1775 року. Розташована праворуч від дверей, вона відповідала парній картині на лівій стороні, на якій було зображення князя Олександра Невського на коні, тлом якому слугувало відтворення великого міста, а сюжетом – передача переможеними шведсько-німецькими лицарями своїх мечів давньоруському полководцю, переможцю Невської битви 1240 року та Льодового побоїща 1242 року. Протиставлення образів Петра I та Олександра Невського відповідало тлумаченню теми як повчання, де підкреслювалася традиція успішної боротьби проти агресивних прагнень шведських феодалів. Петро I у броні та зі шпагою в правиці сидить верхи на коні, який копитами топче геральдичного лева (персоніфіковану Швецію) і ворожі прапори. Тут же група шведських генералів подає переможцеві свої шпаги. На задньому плані – розгорнута панорама міста, що перегукується з композицією із зображенням князя Олександра Невського, та Полтавської баталії, значення якої порівнюється до переможних битв руського князя зі шведами та німцями в XIII ст.

Обидві картини супроводжували віршовані написи (перший – унизу зображень, другий – у рокайлевому картуші), які прославляли “усердного захисника” Олександра Невського та “премудрого героя” Петра I.

Порівняно з першовзірцем (гравюрою Д. Галяховського), полтавська картина менш деталізована й динамічна, ряд характерних рис та прийомів свідчить про спробу її вирішення в монументальному плані. Так, увагу сконцентровано на відтворенні перебільшено-потворної фігури переможеного шведського лева, більше місця відведено зображенню шведських генералів, що робить композицію масштабнішою. Виконана досить вправно в темних брунатних тонах, картина цінна також своїм піднесено патріотичним настроєм.

Зростання патріотичної свідомості мас відобразили також твори, що відтворили ідеї діяльності вчених, згуртованих навколо представників Київської академії, авторів козацьких літописів тощо. Їхня діяльність щодо створення історичних та публіцистичних творів сприяла ознайомленню людей з історичним минулим. Твори І. Галятовського, І. Гізеля, А. Радивилівського викликали інтерес до походження слов’янських народів та важливих віх їхньої історії, видатних подій (наприклад, хрещення Русі) та битв.

Як визначну подію, важливу в загальній концепції історичного процесу, тлумачили в низці творів хрещення Русі. Неодноразово про це йдеться в текстах “Синопису”,

виданого в Києві 1680 року. У власний спосіб її “розвивали” твори іконопису, зокрема ікона XVII ст. католицько-уніатського кола з Галичини “Святий Василій”, де передано історичну подію в символічному плані. Відзначена оригінальною, хоча й дещо наївною манерою виконання, ікона мала на меті подати образ християнської Русі як цілісного, багатозначного явища, а не лише як один епізод хрещення киян. Тому в ролі “хрестителя” Русі показано не князя Володимира, а його патрона – Василя Великого. Саме цього найшанованішого на той час святого православної церкви зображено в центрі композиції. Його велич передає збільшений масштаб фігури, яка панує над численними учасниками події, власне, усім народом. Василій, постать якого символізувала й підкреслювала факт прийняття християнства зі Сходу, з Візантії від “греків”, благословляє народ двоперстям. На загальному тлі в лівому куті ікони вирізняються індивідуалізовані зображення князя Володимира з вусами та бородою та, імовірно, княгині Ольги з великими очима, долучених православною церквою до лику святих.

Суто уніатською композиційною “версією” християнізації Русі є ікона із с. Княжпіль біля м. Добромиля на Львівщині, мальована в другій половині або наприкінці XVIII ст. народним малярем. На ній зображено святих Кирила й Мефодія, які хрестять українців, уособлених групою козаків з “оселедцями”, та поляків у традиційному та новому “французькому” вбранні. Хрещення відбувається за західним обрядом – обливанням. “Живу” сцену передають вільні динамічні пози новохрещених. Уведення архаїчних елементів у трактування сюжету пояснює відомий історичний факт про те, що Кирило й Мефодій хрестили не тільки населення Моравії, але й частину населення земель майбутньої Волині, які входили колись до складу Велико-моравської держави. Оскільки діяльність Кирила й Мефодія мала місце ще до розділення православної та католицької церкви в 1054 році, цю версію прийняли уніатські кола як доказ “спільної купелі” – єдиновірності населення південно-західної України та Польщі, українців та поляків.

Аналіз перших історичних творів свідчить, що описані в них події часто відповідали не історичним реаліям, а біблійним легендам. Цей феномен пояснюють тим, що тогочасні люди уявляли історію такою, якою вона була викладена у Святому письмі. Саме звідти черпали ідеї, крізь призму яких сприймали реальну історію, причому вимог до історичної достовірності не існувало ні в літературі відповідних жанрів, ні в мистецьких творах. Правда та вимисел у них були неподільні. Так само не розмежовували релігійну та історичну тематику. І якщо зображенню біблійних сюжетів прагнули надати характер реальних подій, то й у перших історичних творах до реальних подій додавали значну частину релігійного змісту.

Незважаючи на те що історичні й батальні зображення в старому українському живопису були здебільшого пов’язані з іконописом, у межах якого вони не могли одержати свого вичерпного глибокого розкриття, такий хід був об’єктивно зумовлений поступальним розвитком мистецьких жанрів періоду їх формування.

Певні відмінності у формуванні та розвитку історичного й батального живопису існували на західноукраїнських землях, де на них впливали особливості побуту польсько-українського магнатства, його соціальні та естетичні погляди, сприйняття та оцінка історичних подій. За художньою формою ці твори тяжіли до світського західноєвропейського малярства. Їхніми виконавцями були західні художники, зокрема Ян де Баан, Мартін Альтамонте, Кестлер, а також місцеві світські цехові майстри, переважно зі Львова та Перемишля. Починаючи із XVII ст., уміння створювати історичні композиції складало частину фахового виховання малярів. У приписах львівського малярського цеху, зокрема, обумовлювалося вміння зображувати “батальні сцени з лагерам та сутичками, штурмами та шанцями”<sup>10</sup>.

Вибір теми та її інтерпретування в творах світського живопису залежали від настанов та запитів замовників. Замовляючи помпезні полотна, вельможі й магнати бачили в них насамперед засіб прославлення роду, освячення родових традицій та під-

несення свого суспільного престижу. Історичні й батальні полотна із зображеннями подій, пов'язаних з тим чи іншим магнатським родом, прикрашали інтер'єри великих палацових приміщень, які почали споруджувати в XVI ст.

Найдавніші історичні й батальні картини – із зображеннями відомого за описом Сандомирського рокошу 1606 року, битви під Калушином 1620 року (створена для костюлу в м. Жовкві; нині зберігається у Львівській галереї мистецтв), польської інтервенції до Москви (виготовлені для Вишневецького замку у вигляді серії робіт; нині зберігаються в ДІМ) – були тісно пов'язані з місцевими традиціями й водночас західними школами.

Саме до творів такого типу належав історико-алегоричний цикл композицій стінопису в замку Гербуртів з Добромиля<sup>11</sup>, присвячений подіям Сандомирського рокошу 1606 року. Виконані за замовлення Яна Щасного Гербурта, одного з представників опозиційного магнатства, керівника рокошу, протестанта-соціанінина, захисника православних і противника унії, ці композиції вирізнялися складним змістом, у якому поєднувалися реалістичні та алегорико-символічні елементи. Я. Гербурт мав у Добромилі друкарню, де видавав праці істориків Я. Кадлубека та Я. Длугоша, власні вірші та пісні, які писав українською мовою.

Ідея живописного твору, у якому мали бути прославлені події рокошанських війн та водночас позитивно відображені лідери рокошанського руху, імовірно, виникла в Я. Гербурта під час перебування в полоні, куди він потрапив після захоплення королівськими військами. Згодом наказом короля магнат перебував на примусовому дворічному засланні у власному замку. Таку кару Я. Гербурт отримав як очільник сандомирських рокошан, які вимагали усунення чужоземців та єзуїтів від королівського двору, рівності між іновірцями й католиками, захисту країни від уніатів і татарських нападників. Цей рух активно використала волинська шляхта, очоливши його, радше, у власних інтересах, ніж у суспільних. Їхні дії мусили бути морально та історично виправдані, що Я. Гербурт і вирішив відтворити в художніх творах.

За ідейно-тематичним проектом, імовірно, створеним Я. Гербуртом, рокошани, очолені своїми проводирями – Зебржидовським, Радзівіллом та Гербуртом, – зображені як учасники ходи до храму Слави й Доблесті, де на довгому шляху на них чатувала заздрість, що наражала людей на неспокій, бунт та інші небезпеки. Опис творів не дає про нього повного уявлення: відомо лише про окремі алегоричні зображення, які розкривали згубні для польсько-шляхетської держави явища – безладдя, егоїзм, байдужість можновладців до загальнодержавних інтересів, їхні зловживання законом, непокора та свавілля, непошана до верховної влади.

Оригінальність добромільського розпису полягає в його злободенності: у ньому відчутні живі та яскраві реалії доби “золотої вольності” всевладного магнатства з їхніми протиріччями й драматизмом. І хоча формальна сторона твору переобтяжена алегоріями різного змісту, він є своєрідним відображенням історичних подій у регіоні.

Так само, ґрунтуючись на алегоріях, основу яких складають історичні, літературні та фольклорні мотиви, сформовано зміст картини з Вишневецького замку. Створені як притчеподібні оповіді, ці сюжети несли в собі частку сатири. Філософія подій, закладена в цих алегоріях, гірка, іронічна, але мужня. Найпоказовішими серед них є зображення засідання скутого сном сенату, державної колісниці з кіньми, які тягнуть її в різні боки. Деякі композиції мають дещо спільне з малюнками “*Mon rei publicae Poloniae 1578*”, створеними за мотивами “*Facies*”, написаними в 1554 році Дмитром Соліковським, майбутнім львівським архієпископом, а тоді ще учнем Краківської академії. До таких належить, наприклад, твір, у якому зображено колісницю, що стрімко котиться дорогою прямо в пекельну пащеку. У такому творі традиційні стилістичні риси середньовічного бачення набувають нової інтелектуальної загостреності та ясного прицілу.

Картина “Сандомирський рокош” за свого складного змісту має дуже просту просторово-пейзажну композицію: на відкритому полі розміщені групи людей, праворуч – шатро військового табору, ліворуч – червона пляма “пекельної пащеки”, на задньому

плані в туманному серпанку – дещо розмиті архітектурні та пейзажні контури. Права частина картини є певним протиставленням лівої, адже справа відтворено готове до бою кінне військо рокошан, а зліва – алегорії державного лиха, які спричинили повстання – бездіяльні, охоплені сном сенатори, магнати, біскупи, беспорядні візники готові впасти разом з державною колісницею в прірву. Ця “езопова мова”, що застосована у творі, є своєрідним маскуванням політично гострого сюжету. Характерними прийомами в ньому є прагнення до відтворення лінійної перспективи та різкість кольорових зіставлень, які надають драматизму зображеним сценам. Численні білі стрічки з текстами, які пояснюють окремі сценки, уносять у схему своїми неспокійними лініями динамічності відповідну атмосферу військового повстання. Водночас вони додають декоративності, яка узгоджується з абрисом великого прапору рокошан, розташованому в центрі. Декоративною плямою слугує фрагмент із зображенням фігури мертвого біскупа Збишека – “образу добродітелі”. Одягнутий у багате літургійне вбрання, він лежить на вкритому пишним килимом катафалку.

У низці творів західноукраїнського історико-батального живопису періоду його становлення важливе місце посідав один із львівських цехових майстрів Шимон Богуш. Син маляра Павла Богуша, представника вірменської громади Львова, він відомий за архівними джерелами як автор творів “Коронація Дмитрія Самозванця в Москві” та “Битва під Калушином”, які дійшли до нашого часу (зберігаються в ДІМ). Ш. Богуш переважно працював у Жовкві в магната Жолкевського, одного з ініціаторів московської інтервенції. Відомо, що маляр супроводжував Самозванця в його московському поході. У серії із шести картин на тему московської інтервенції він відтворив головних героїв цих подій. Його пензлю належать репрезентативні портрети Дмитрія та Марини Мнішек “Заручини Марини з Дмитрієм” та “В’їзд Марини до Москви”, які спочатку містилися у Вишневецькому замку.

У творі із зображенням коронування Дмитрія Самозванця та Марії Мнішек дія відбувається в просторому приміщенні ренесансного типу із чотирма широкими провітрями на задній стіні, через які видно храм та зображення російського державного герба. Центральну групу композиції складають головні учасники обряду – Дмитрій і Марина у квітчастому вбранні, на голови яких митрополит накладає корони. До їх розлогих крісел, розташованих на спеціальному помості нагорі, ведуть східці. Навколо них розмістилися присутні. Центральна група разом з її оточенням створює правильне коло.

Незважаючи на витягнутий по горизонталі формат полотна, у ньому наявні деталі, які свідчать про його тісний зв’язок зі старим західноукраїнським іконописом, з яким мало багато спільного цехове малярство. Це дотримання строгої симетрії в композиції, ієратизм, якому притаманні застиглість і абстрактність постатей, підкреслені декоративністю ліній та кольорових плям. Наслідкуванням середньовічним релігійним творам є також напівкруглі виступи з лівого та правого боку картини. Ліва, менша частина картини відображає урочистий хід Дмитрія Самозванця та Марини Мнішек на торжестві їх коронації.

Спостережливого вивчення, характерного для прямої участі в подіях, сповнені точні зображення московських бояр і придворних, їхній одяг та зброя. Як данину історичній правді можна розцінювати відсутність образу Московського Кремля. Його замінила резиденція гетьмана Жолкевського. Великий триповерховий будинок із широкими ренесансними лоджіями на першому поверсі, який умовно відтворює московську архітектуру, насправді більше схожий на існуючі в колишній Жовкві будинки центральної частини міста. Така деталь свідчить на користь того, що картину малювали не під час подій 1616 року, а значно пізніше, коли похід уже перетворився на знаменний історичний факт. І хоча претензії на московську корону не вщухали до смерті Сигізмунда III, їхня політична актуальність поступово втрачала початкову гостроту.

У 1620 році в Жовкві Ш. Богуш, можливо, працював також над великим батальним твором – картиною битви під Калушином 1610 року. Цей бій, який відбувся між

російськими військами під командуванням Дмитрія Шуйського та польською армією на чолі з гетьманом Жолкевським, закінчився поразкою росіян, унаслідок чого польським інтервентам була відкрита дорога на Москву.

Моноументальної величі автор досягає колосальними розмірами твору та розгорнутою в ньому панорамою подій. Обрана висока точка огляду давала можливість для показу значної кількості дійових осіб, які в такий спосіб формують різні сюжетні лінії твору. Автор показує різні частини кінних та піших військ під своїми прапорами, військові табори, палаючі домівки. Без особливих емоцій та глибини переживань, наче офіцер перед генералом, він подає в картині своєрідний “художній рапорт”, фіксуючи важливі подробиці бою. Не виключено, що такий розвиток теми зумовили консультації, вказівки та поради учасників битви, які приділяли основну увагу документально-батальному змісту. З формального погляду таке керівництво позначилося на творі певною скутістю його виконання.

Важливу історичну подію, яка мала на західних землях істотний розголос, утілено в картині “Триденський собор” першої половини XVII ст. (зберігається в ЛІМ). Її вважають повторенням гравюри Клавдія Дюше 1554 року, до якого внесли певні зміни. Розповсюдження в католицьких колах Західної України полотен із зображеннями Триденського собору не було випадковим: його учасниками були представники вищої католицької ієрархії, а настанови стали теоретичною основою католицької експансії.

Незважаючи на меншу кількість учасників собору, порівняно з графічним взірцем, їм усім було надано живої індивідуальної характеристики, яку втілили пози, рухи та вирази облич. “Життєва” інтерпретація теми суттєво позначилася, зокрема, на зображенні делегатів біля трибуни, які ведуть жваву бесіду. У такий спосіб художник відійшов від сухої схеми відтворення засідання, притаманної монотонній атмосфері гравюри К. Дюше, чим, імовірно, задовольнив бажання замовника (можливо, учасника собору) – бачити важливу для нього подію дієвішою та цікавішою.

Зростаючий інтерес до історичного та батального малярства зумовили в західних землях такі чинники, як послаблення небезпеки іноземних навал після розгрому турків під Віднем та шведів під Полтавою, придушення загрози народних повстань на тлі зміцнення кріпосництва, розквіт світського життя. Представники вищих верств суспільства будували нові палаци, перебудовували й пристосовували до нових потреб старі – колись суворі замки-твердини в Олеську, Бережанах, Жовкві, Підгірцях, у яких в анфіладах парадних покоїв влаштовували картинні галереї. Твори історичного та батального жанру виготовляли не лише у вигляді великих полотен, але й плафонних розписів. У дусі часу розширювалася і їхня тематика. З’явилися витвори із зображенням тріумфів короля та найбагатших магнатів, які символізували торжество з нагоди визначної перемоги або переможного закінчення війни, та апофеози, метою яких було урочисте прославлення, звеличення особи. Інколи помешкання вищої знаті прикрашали розписами прогресивної визвольної тематики, які зазвичай супроводжувалися певним політико-соціальним забарвленням.

З цього погляду цікавим є розпис плафона середини XVII ст. так званої лицарської зали в замку с. Підгірці. Поділений на сімнадцять секцій різьбленими позолоченими балками, плафон створював композицію тріумфу на честь засновника замку гетьмана Станіслава Конецпольського. У кожній секції містилася написана на полотні композиція. Великий портрет С. Конецпольському було вміщено в центрі. Створений за прийнятою в європейському мистецтві схемою апофеозу, портрет представляв собою погруддя на тлі неба з хмарами в оточенні диявола й ангела з гербом С. Конецпольського по боках та гербовим орлом із перунами в лапах біля підніжжя. Загальну композицію з ним утворювали розташовані довкола чотири зображення воїнів на конях – російського, шведського, турецького й татарського, що персоніфікували сили, з якими боролася Польща та її гетьманат протягом XVII–XVIII ст.



Історичного змісту композиції надавали сцени захоплення табору ногайського мурзи Каутеміра під Мартиновим; вручення С. Конецпольському листів турецьким послом; присяги козаків на вірність королю Владиславу IV, який сидить у кріслі в оточенні магнатів та сенаторів, серед яких і С. Конецпольський. Остання втілювала ідею загарбання українських земель, де гетьман мав величезні володіння, та використання козацтва в інтересах Речі Посполитої, яка прагнула підкорити козацтво польській короні. Із цією метою протягом трьох десятиліть С. Конецпольський слідкував за внутрішнім становищем та зовнішніми зв'язками Запоріжжя, побудував біля дніпровських порогів Кодацьку фортецю, щоб стежити за діями українських вояків, очолював операції проти козацьких повстань.

Є підстави вважати, що зазначені композиції були створені не за часів засновника замку Конецпольського, а за його нових власників – Ржевуських. Імовірний час їхньої появи – період реставраційних робіт у 20-х роках XVIII ст. Спочатку, очевидно, це була галерея полотен з воєнної історії Польщі перших десятиліть XVII ст. На це вказують дві картини: “Владислав IV і Конецпольський під Смоленськом” та “Капітуляція Смоленська” (обидві зберігаються в ЛІМ), які відповідають уявленням польської шляхти про епоху короля Сигізмунда III та Владислава IV як про блискучий період воєнної слави й могутності Речі Посполитої. Зокрема, картина “Капітуляція Смоленська” примітна тим, що містила зображення представників московської делегації.

Обидві картини були створені згідно з підписом, в 1663 році Яном де Бааном, який працював при дворі Конецпольського. Заїжджий голландський художник не вирізнявся особливим талантом чи оригінальністю, його твори переважно наслідували відомі західноєвропейські зразки. Пріоритетними в творчості Яна де Баана були документальна точність та докладність у передачі костюмів і аксесуарів, хоча загалом зображення облич та фігур не відзначалися високим рівнем.

Так само завдяки Ржевуським у 20-х роках XVIII ст. в замку в с. Підгірці до загальної композиції плафона було введено сюжети зі шведської війни, яка щойно закінчилася, зокрема епізоди шведської інтервенції в Польщу, переправа шведів через Балтійське море, взяття в полон шведського військового відділу під Петриковим (1702), бій під Калішем (1706) та ін. Показово, що для сюжетів цього розпису, присвяченого прославленню Конецпольських та Ржевуських, підбирали теми не загально важливі для історії, а лише ті, що давали можливість показати успіхи в ній представників цих родів. Тому не дивно, що згаданий цикл досить вузько й тенденційно відображав історію, де немає місця об'єктивному розвитку подій, у тому числі ролі Росії та України в розгромі шведських агресорів: вона взагалі не була відображена.

Шляхетській панегірик, утілений зображувальними засобами в замку Ржевуських, є прикладом типового інтерпретування відповідної тематики в магнатських резиденціях. Такий підхід був досить поширеним на Західній Україні в XVII–XVIII ст.

У характерний спосіб на західних теренах України за мотивами малярських робіт створювали офорти, які відображали події війни під проводом Богдана Хмельницького. Львівський гравер Казимир Недбалович створив офорт для книги Томаша Йозефовича “*Krótkie zebrania zycia i cudow bl. Jana Dukli*”, виданій у Львові 1702 року. Сюжетом послужила католицька легенда про заступництво святого Яна з Дуклі під час облоги Львова військами Богдана Хмельницького в жовтні 1648 року.

На офорті зображено панораму живописного міста. Із численними деталями відтворено споруди – міську ратушу, вежу Корнякта, латинську катедрu, бернардинський та єзуїтський монастирі, Високий та Низький замки. Головні колони козацького війська з піднятими прапорами наступають на місто від старої Сихівської дороги. За ними на пагорбі видно двох вершників, один з яких, імовірно, Богдан Хмельницький: під час облоги Львова він, за історичними джерелами, перебував саме на цьому місці.

Біля підніжжя гори Високого замку, на сучасному Підзамчі, бачимо колону військ Максима Кривоноса; на протилежному боці гори – татарську кінноту. З обох боків стрі-



**Ш. Богушович. “Битва під Калушино” (фрагмент). Близько 1620 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв. За Д. Кривачем, В. Овсійчуком, С. Черепановою**

копії. На цій картині було відтворено історичний епізод другої облоги Львова українськими та російськими військами в 1655 році. Темою картини (або фрески) була одна з легенд, поширених у шляхетсько-католицьких колах, що пояснювала причину зняття Богданом Хмельницьким другої облоги Львова втручанням та заступництвом небесних сил. Сюжетом полотна стала картина відходу козаків від стін міста. З неба на них рясно падають стріли та вражають на смерть.

Незважаючи на таке тенденційне потрактування, невідомий художник правдиво змалював козацьке військо. Це здебільшого молоді вершники, зображені біля міських мурів. За мурами непорушно височіє ратуша, церква й костьоли. За містом видно Високий замок. Картину бою передають подробиці: убитий кінь, покинута зброя.

Малюнок характеризується вільною та впевненою лінією. Попри деякі хиби в перспективі, добре відчувається простір. Цінність картини полягає в її реалістичних елементах у відображенні образу козацького війська періоду Визвольної війни.

Тенденційною у своєму тлумаченні стала й картина “Любарські мученики” з католицького монастиря м. Любара (зберігається в ЖОКМ). На ній зображено розгром повстанськими військами Любарського монастиря в 1649 році. Повсталий народ передано в образі кривавого звіра, а монахів-колонізаторів – у вигляді невинних мучеників, що відповідало розумінню подій польською шляхтою та католицьким духовництвом. Протягом багатьох десятиліть вони не могли забути часів Богдана Хмельницького та страшний для них образ повсталого народу. Отже, шляхетсько-католицька пропаганда намагалася всіляко спотворити й запламувати тогочасні події. У такому дусі подано сцену розгрому повстанцями та козаками Дрогобицького костьола, виконану на межі XVIII–XIX ст. на фресці, уміщеній на склепінні того самого костьола над хорами біля північно-західного кута.

Критичний стан, у якому опинилася польська шляхетська держава в роки Визвольної війни українського народу та шведської інтервенції передають фрескові зображення, створені в 60-х роках XVIII ст. С. Строїнським у Львівському кафедральному соборі. Одна із цих фресок, яка зберігалася на стіні до кінця XIX ст., зображала короля Яна Казимира на колінах перед образом “Мадонни”. Благаючи заступництва та опіки Діви Марії, він прагне відновлення свого розхитаного та понівеченого королівства. На іншій фресці змалювано Богородицю, яка приймає піднесені їй трофеїні прапори ворогів Польщі.

ляють гармати. Найзапекліший артилерійський бій розгорнувся в районі Галицьких воріт, на які наступають козацькі війська. Історична достовірність офорта К. Недбаловича дає підставу вважати, що зразком для нього був невідомий нам, сучасний подіяч твір. К. Недбалович лише механічно дописав до цієї композиції фігуру святого Яна з Дуклі. Вона не вирізняється такою жвавою майстерністю виконання, як сцена облоги Львова, котра додає доказів до того, що автор скопіював оригінал, додавши лише фігуру святого.

Джерелом офорта могла бути монументальна композиція, подібна до тієї, яка містилась у львівському Вірменському соборі й частково збереглася в пізнішій

Іконографічних слідів від названих зображень не залишилося. З утратою цих творів, виконаних здібним і досвідченим львівським художником, назавжди зникли оригінальні та цікаві зразки місцевого історичного живопису.

Перемога над турками під Хотиним, а потім розгром турецької армії під Віднем спричинили не тільки піднесення переможців, але й появу значної кількості картин, у яких прославлялися військові діяння короля Яна Собеського. Вони містилися в костьолах та замках у Завалові, Ляшках Мурованих у Мнішеків, у замку в Бережанах. Найвідоміші полотна батального малярства були замовлені для костюлу м. Жовкви. Далеким, але виразним відгомонам помпезного мистецтва епохи Людовіка XIV стали портрети Я. Собеського в античному одязі й військових обладунках. Вони мали багато від сценічних постановок трагедій Корнеля та Расіна, адже історія Давньої Греції та Риму була невичерпним джерелом повчальних добродійств. У подіях та героях цих подій убачали взірці для наслідування, прославляючи своїх сучасників, митці уподібнювали їх давнім героям, одягаючи в давньоримські тоги й лати. Саме в цій атмосфері були створені великі полотна Мартіна Альтамонте, що уславлювали баталії (звідси й назва батального жанру) Я. Собеського.

М. Альтамонте (італіанізована форма від німецького прізвища Хогенберг) народився в Неаполі, був учнем Г. Б. Гаулі та К. Маратти. Згодом приїхав до Австрії, а в 1684 році почав працювати при дворі Я. Собеського. У 1693–1694 роках він виконав дві великі батальні картини для костюлу в Жовкві, відтворивши битви під Віднем та Парканами.

Це парадні батальні композиції з великою на першому плані постаттю короля Я. Собеського на коні, де атмосфера битви є фоном для його героїзованого тріумфального портрета. Згадані твори, писані з великим розмахом, були далекими від документальної правди, хоча художник використав свідчення учасників цих визначних військових подій для точнішого відтворення ідеї прославити діяння короля й пов'язане з його перемогами відродження військової могутності польської держави.

Військові тріумфи та баталії прикрашали Бережанський замок, де в плафоні великої нижньої зали містилося полотно із зображенням битви з турками під Журавном. У віденській залі, також на плафоні, було вмонтовано картину Віденської битви.

Своєрідний погляд на історичні події залишили художники-ченці, представники католицьких орденів. З постійними татарськими нападами на Україну, під час яких захоплювали в полон, а потім продавали в неволю багато людей, була, зокрема, пов'язана діяльність католицького чернечого ордену тринітарів, завдання якого полягало в піклуванні про викуп християн з неволі. На його емблемі було зображено невільницькі кайдани. На західноукраїнських землях монастирі тринітарів розташовувалися у Львові, Кам'янці-Подільському, Луцьку, Браїлові та інших містах.

Художник Йосиф Прагль, ченець цього ордену, створив низку монументальних розписів, присвячених відповідним подіям. Зокрема, у Луцькому тринітарському монастирі на одній зі стін було зображено засновника ордену Іоанна де Мату, який викупує в мусульман невільника. Незважаючи на певну театральність цього твору й шаблонність його типів, він глибоко вражає драматизмом вислову, навіює спогади про важку й сумну долю полонених.

В історичному малярстві XVIII ст. простежується звернення до минулих військових успіхів, які набували особливого значення в умовах економічного та політичного занепаду польської шляхетської держави. Для цього часу характерним було звернення до кращих часів минулого, коли в історії шукали виграшних моментів. З історії відбирали те, що було важливим та найближчим для замовника-магната. Отже, події втрачали загально важливе значення, натомість обиралися лише ті, у яких в найкращому вигляді проявлялися минулі часи і, зокрема, ті в яких відзначилися далекі предки.

До картин, що прославляють генеалогію роду Мнішеків, належить велике батальне полотно у Вишневецькому замку – надання Мнішекам княжого титулу імператором Оттоном III на знак подяки за воєнну допомогу.

Ця досить примітивно виконана картина цікава своїм легендарним змістом. У лівій частині зображено битву зі стрільбою з гармат та пістолетів – курйозний анахронізм для події, що відбувалася в 1000 році. У правій – вручення імператором Оттоном привілею Валеріану Вандаліну Мнішеку. Переважають темні брунатні кольори, серед яких виблискують лицарські обладунки й світлі силуети коней. Наївна простота виконання цього твору зовсім позбавила його панегіричного пафосу, якому, власне, він і повинен був служити.

До тематичного кола таких творів належала велика картина XVIII ст. із замку Радзівіллів в м. Олиці на Волині. Її сюжетом є епізод заручин польського короля Сигізмунда Августа з Катериною Гонзага (зберігається в Луцькому обласному музеї). На цих заручинах, що відбулися в 1553 році у Відні, короля представляв Микола Радзівілл, відомий під прізвиськом Чорний.

Сюжет має багато спільного з картиною коронації Дмитрія Самозванця, виконаною століттям раніше. У композиції панує така сама сувора симетрична побудова, урочиста репрезентативність, однак на відміну він попередньої картини, у зображенні “Заручини Катерини Гонзага” вже немає нічого від іконопису. Це барокове полотно із чіткою портретною та індивідуальною характеристикою головних героїв і різноманітними героями, з типовими для таких композицій рухами головних та другорядних осіб. Таке порівняння певною мірою характеризує еволюцію, яку пройшло історичне малярство західноєвропейського типу в Галичині та на Волині.

Ціла галерея картин історичного змісту входила до складу художнього оформлення пишного святкування коронації образу “Богородиці” у Львівському домініканському костюлі, що відбувалося в 1754 році. Цей образ уважали даром князя Лева львівському домініканському кляштору. Особливий інтерес становлять 26 картин, які були розміщені вздовж вулиці від домініканського костюлу до Ринкової площі в пишних декоративних спорудах-пірамідах та “копердіментах”. На картинах зображено історію чудес львівського домініканського образу “Богородиці” (усі відомі за гравюрами). Кожну супроводжував напис двадцятьма шістьма мовами, якому відповідали постаті “генія” – алегорії певного народу. Кожний народ уособлювала постать у національному одязі.

Зображення асоціюються зі старими образами різних народів на іконах “Страшних судів”. Особливо характерні постаті “геніїв” татарського, турецького, вірменського, руського, італійського, іспанського, німецького, голландського та литовського народів, зображення яких відповідає реальним особливостям зовнішності конкретного національного типу. Інші “генії” умовніші та схематичніші.

З гравюр, які повторюють картини, найцікавішими є перевезення образу “Богородиці” галицьким князем Левом у супроводі численного війська; передача ним цього образу львівським домініканам; пожежа Львова; чудо з Яковом Потоцьким. Навіть на підставі тих не дуже досконалих повторень, що збереглися на гравюрах, можна уявити ці твори з характерним для традиції львівського історичного живопису монументалізмом, простотою та ясністю композиції.

Різні за художніми формами й духовним спрямуванням історично-батальні твори, створені в різних колах українського суспільства, мали небагато спільного між собою. З одного боку, це твори, яким було притаманне просте, часто навіть наївне, але щире висловлення ідей, що ґрунтується на глибокому усвідомленні історичної доконечності та справедливості своєї справи. З другого – холодне, хоч нерідко й помпезне вираження ідеї перемоги та панування. У першому випадку твори історико-батального живопису відобразили своєрідні й оригінальні іконографічні та стильові форми, широкий і свіжий струмінь народної творчості; у другому – розраховані на зовнішній ефект роботи, зорієнтовані переважно на західні школи.

Обидва напрями виявляють тенденції та унаочнюють процес розвитку української художньої культури, у тому числі місцевих шкіл.

Певні відмінності історико-батального живопису на Україні залежали від соціального середовища, з яким він був пов'язаний. Не завжди це були вони, які відображали події гігантського історичного значення та змісту, подекуди твори тяжіли до відверто тенденційного трактування. Водночас у них були викриті ідеї, доступні розумінню художника певної доби – те, що було головним та значним саме для українського громадянства конкретного історичного відтинку часу. Це визначило зміст та художню форму багатьох витворів, які дійшли до нашого часу у вигляді картин на полотні та дереві, настінних розписів та розписів на тканині, у книжкових гравюрах та паперових народних картинках. У них відобразився світогляд людей XVII–XVIII ст., спостереження та думки окремих представників суспільства, характерним для якого є розшаруванням на стани та верстви, уміння та підходи численних митців, належних до різних художніх національних шкіл, напрямів і течій. Почавши з формування історичного жанру на основі запозичень не з істинно історичних, а з легендарних сюжетів, історичний жанр протягом XVII–XVIII ст. просунувся у своєму розвитку до рівня усвідомлення важливості певної суспільно-громадської події та історичного явища, що мало важливе значення для конкретного етапу розвитку історичного жанру як в українському, так і європейському мистецтві.

## ПЕЙЗАЖ, ІНТЕР'ЄР, НАТЮРМОРТ, ПОБУТОВИЙ ЖАНР

Своєрідність розвитку в українському малярстві пейзажу, натюрморту та інтер'єрного й побутового жанрів полягає в їхньому тісному зв'язку з ікономалярством. На відміну від країн Західної Європи, де в XVII ст. вони в межах світської тематики набували самостійності та виокремлювалися в жанри з власною тематично-зображувальною проблематикою, в Україні процес їхнього відокремлення тривав довше. Упродовж десятиліть пейзаж, натюрморт та побутове малярство залишалися на периферії творчого процесу. Митці це розуміли, однак не поспішали переводити ці жанри в категорію самодостатніх, як це, наприклад, було в Голландії, Фландрії та Іспанії. Певною мірою синкретичну неподільність "світських" елементів в українських образотворчих творах можна порівняти з тенденціями, які відбувалися в мистецтві Італії та Франції, де вони також майже не реалізувалися як відокремлені та самостійні роботи.

Для "автономізації" пейзажного, натюрмортного та побутового жанрів в Україні об'єктивно ще не існувало потрібних умов <sup>1</sup>.

З одного боку, процесам розвитку не сприяли традиційні місцеві уявлення, закріплені у звичаях та способі мислення, сформованому в добу середньовіччя <sup>2</sup>. З другого, – зміст твору безпосередньо залежав від замовників, серед яких переважали заможні представники церковних громад, носії клерикально-догматичної, сформованої в добу середньовіччя, релігійної ідеології. Покровителями церкви були, наприклад, князі Острозькі, зокрема, особливою ктиторською щедрістю вирізнявся Костянтин Костянтинович. Він уважав за обов'язок оберігати православну віру та національні традиції. Обрання теми, сюжету та форми мистецького твору не тільки відповідало офіційно прийнятому тлумаченню текстів Святого Письма, але й уявленням про чесноти замовника як прояв його богослухняності. Таким чином, розвиток жанрів в Україні був зумовлений характером місцевого життя, традиційним укладом і сталим світоглядом, підконтрольним церковно-клерикальним унормуванням.

Подібна ситуація не могла забезпечити ані відповідного світського світоглядного налаштування митців, ані належної професійної підготовки, що в підсумку гальмувало появу жанрів та їхній розвиток.

Крім того, для розвитку таких жанрів образотворчого мистецтва, як пейзажний та натюрмортний, в Україні, як і в багатьох європейських країнах, був недостатній рівень наукових знань, які в цей самий час, наприклад, відкрила для себе Голландія (Нідерланди), одна з перших європейських країн, де відбулася буржуазна революція. Нові наукові можливості та горизонти для наукових розробок їй відкрилися в результаті справжнього технічного прориву раннього буржуазного суспільства, формування найпотужнішого на той час флоту та низки географічних надбань. Саме голландські мореплавці на початку XVII ст. захопили шляхи в Індійському океані, закріпилися в Індонезії, відкрили західний та північний береги Австралії, Нову Зеландію, острови Фіджі й Тонга, звідки до Антверпена та Амстердама направлялися потоки небачених доти колоніальних товарів: заморських делікатесів, ремісничьких та художніх виробів.

Вихід на вищий щабель економічного та соціального розвитку сприяв у цій країні демократизації всіх сфер життя та стрімкій зміні світогляду людей із суто релігійного на мирський реалістичний.

Ознайомлення з іншими культурами привело також до розширення й поглиблення наукових знань, які ґрунтувалися на географічних відкриттях, спостереженні за природними та небесними явищами. Значні відкриття в астрономії та природознавстві сприяли розвитку фізико-математичних галузей знань. Достовірність інформації, прагнення до об'єктивності у відображенні навколишнього світу формували нове світобачення, що знайшло віддзеркалення в мистецтві. Його важливою складовою поступово ставав реалізм. У портретному жанрі процес відходу від суто релігійного зображення вже в мистецтві Київської Русі в XI ст. продемонструвала просопографія – “креслення обличчя”. Техніка поширилася на зображення обличчя донаторів, їх виконували в реалістичній манері, відмінній від стилю ікони. Переворот в укладі людського життя вплинув на образотворчу культуру, надавши їй яскравих, виразних світських рис.

Відсутність в Україні, як і в більшості країн Східної Європи, де продовжувало превалювати релігійно-схоластичне світобачення, потрібних умов для формування світських жанрів на деякий час загальмувала їхній розвиток. Однак поширення набутків культури доби відродження відіграло суттєву роль у загальному прагненні цієї частини європейської спільноти до нового: у межах церковно-релігійних традицій місцеві українські майстри, часто невідомі на ім'я, опановували новітні художні ідеї, повільно, але послідовно просувалися до вершин нового світського мистецтва.

Демократизація суспільства зумовила появу нових груп замовників, якими в Голландії стали звичайні городяни, бюргери, часто навіть не надто багаті, радше, заможні люди. Саме їхній інтерес до мистецтва сприяв розвитку нових образотворчих жанрів – пейзажу, натюрморту, інтер'єру, побутового жанру.

В Україні новими замовниками стали представники козацького середовища, лави якого в XVI – першій половині XVII ст. формувала дрібна шляхта, невдоволене закріпаченням сільське населення та міський плебс, що сприяло демократизації суспільства. У першій половині XVII ст. козацтво виросло в грізну силу, яка очолила соціально-визвольний рух українського народу, що ще наприкінці XVI ст. отримав релігійне забарвлення. До них приєдналися ремісники й торгівці, організації яких свого часу були утворені на основі православних церковних братств.

З іншого боку, важливу роль, починаючи із XVI ст., відігравали замовники магнатського та шляхетського станів. Виразником інтересів панівного класу була католицька церква. Розпочавши рішучий наступ на православну віру, вона не мала опору з боку українських магнатів, більшість з яких відрікалися від віри пращурів.

**ПЕЙЗАЖ.** Зображення природи, відомі ще в мистецтві Стародавнього Єгипту та розписах Давнього Риму, на українських теренах розвивалися від давніх часів. З появою іконопису вони стали частиною умовно-символічних зображень, які вводили до іконографічних композицій, визнаних канонам.

Фрагменти природи в українських творах тяжіли до умовного зображення: гори, землю, рослинність відтворювали за схемами, у яких ці елементи відігравали роль символів, образів-натяків. Такий пейзаж не створював ілюзії значної просторової глибини, хоча на ньому могли бути намальовані реальні хмари та гори. Позбавлені безпосереднього зв'язку з природою та реальними природними явищами, такі зображення художники перетворювали на декоративне тло, за допомогою чого досягали багатих ефектів, прагнучи здивувати глядача, вразити його пишністю, незбагненністю, неймовірністю образу.

Історія пейзажного жанру в Україні пов'язана з демократизацією суспільної свідомості та боротьбою за соціальний прогрес, який продукував ідеї та тематично-сюжетний ряд. Суттєвим у таких процесах є також формування національних художніх шкіл.

Починаючи із XVI ст., елементи пейзажного жанру мали досить широке застосування в українському малярстві: вони стали невід'ємною частиною творів релігійно-міфологічного та історико-батального характеру, де пейзаж застосовували як своєрідну декорацію, задник.

Зважаючи на те що ортодоксальне церковне вчення, зосереджене на внутрішньому стані людини та її релігійних переживаннях, традиційно протиставляло красу видимого природного світу духовній божественній величі, земну красу трактували лише як відблиск небесного, божественного, позаземного.

Ренесансні ідеї, що привнесли в мистецькі твори нові естетичні погляди та почуття, відіграли важливу роль у відтворенні пейзажу. Перш за все вони й поширювалися на сприйняття природи як частини реального світу, універсуму, до якого у свою чергу стали підходити реалістичніше. Такими рисами позначена, наприклад, низка українських літературних творів, які, можливо, у XVI–XVII ст. також впливали на формування образу природи в образотворчому мистецтві України. Характерно, що емоційне піднесення в літературних творах, де певне місце належало описам природи, майже збігалось з творами української графіки, книжкової гравюри та стінопису. У творі “Зерцало богословія” (1618) К. Ставровецького, надрукованому в Почаєві, автор пише: “Посем бог землю различными цветы покрив наготу ея і обогатив семенами и плоды многими солодкими и горкими и древа насади на ней различни [...] А небо яковой красоты, широкости и высоты над землею простер яко шату посполитую всему створению видимому”.

Попри відчуття величі природи, людина XVII ст. ще не усвідомлювала її самоцінності та самодостатності. Таке розуміння природного світу було попереду, воно сформувалося набагато пізніше – наприкінці XVIII – упродовж XIX ст. Для того, щоб це усвідомлення прийшло, потрібні були зміни в сприйнятті світу, зокрема перехід до матеріалістичних поглядів на природний світ, тоді як людська свідомість у XVII ст., і навіть у XVIII ст., усе ще перебувала в тенетах старих релігійних уявлень, за якими природу сприймали як місце, створене богом для існування людини. У такому тлумаченні, наприклад, її відтворено в 20-х роках XVIII ст. в проєкті розпису великої церкви Києво-Печерської лаври, де в спеціально складеному тексті написано: “Гора висока і ліендшафтов много на верх горы”, “ліендшафты близкі [...] а в далекосях град”, “ближней ліеншафты, а еще ближей Валаам на осле”. Отже, характерно, що в Україні майже до кінця XVIII ст. пейзаж супроводжував релігійний живопис – стінопис та іконопис.

Утім, навіть у таких дуже вузьких світоглядно-нормативних межах та об'єктивно несприятливих для розвитку жанрів умовах український пейзаж здійснив важливі кроки на шляху своєї еволюції. Про певні зміни в бік прогресу в XVII–XVIII ст. свідчать твори графічного мистецтва.

Такий характерний розвиток графічного мистецтва демонструє, зокрема, Києво-Печерський патерик. Починаючи з 1669 року, його видання вміщували численні графічні зображення з елементами природного світу. На перших порах пейзажні мотиви для українських гравюр черпали із західних взірців, однак низка офортів демонструє оригінальність художнього бачення та принципову іконографічну незалежність, де схематично-загальнений образ природи поступово набув новизни – прагнення реалістичності. В інтерпретаціях сюжетів, які були відтворені раніше, з'явилися риси, які вказували на безумовні зміни. У мідьоритах талановитого майстра Л. Тарасевича звичні сюжети й теми набули не лише помітної реалістичності в трактуванні конкретних мотивів, але й розкрилися через низку елементів, близьких до натурних. Загальне уявлення про його роботу виникає в результаті перегляду всієї кількості творів, які він подає як цілісну серію. Завдяки серійній побудові ілюстрацій патерик 1702 року суттєво змінив своє “обличчя”. Прагнучи цілісного художнього відображення багатой та мальовничой природи України, Л. Тарасевич надав пейзажним частинам усіх запропонованих ним композицій виключної уваги, чим досяг принципово нового характеру графічного супроводу текстів.

Так, скромна й проста ілюстрація в патерику 1669 року до “Откровения Симону о создании церкви Печерскія” після опрацювання Л. Тарасевичем перетворилася на



оригінальну самостійну композицію, в якій важливе місце належить пейзажу: буйна рослинність на передньому плані та високий берег із кручами над глибокою річкою – на дальньому. На тлі річкового простору зображено корабель. Усі елементи майстер розташував не площинно, а в кілька планів, чим досяг реалістичності та “натуральності” загального вигляду твору.

Лаконічне зображення Дніпра та київських берегів у виконанні майстра Іллі на гравюрі 1669 року під назвою “Пришествіє іконописцев из Царграда” так само після переосмислення цієї композиції Л. Тарасевичем набуло поетичності та задушевності. Його реалістична гравюра характеризується емоційною виразністю: вона сповнена спокою, тиші та благодаті. Цей графічний аркуш набув ознак справжнього краєвиду, повноцінності якого забезпечена реалістичністю художнього бачення автора.

Подібна еволюція притаманна також гравюрам із зображенням образів окремих церковних діячів: Стефана – єпископа Володимирського, Никона – ігумена Печерського, Лаврентія Затворника, Григорія Чудотворця, ченців-сподвижників та деяких інших персонажів. Про це свідчать доповнення пейзажу та його урізноманітнення відповідними мотивами, що було властиве Л. Тарасевичу як автору, наділеному яскраво вираженим відчуттям реалістичного начала.

Поряд із графікою офіційний живопис, заглиблений у традиції минулого, певною мірою демонструє гальмування подібних тенденцій. Водночас у межах власних можливостей він також реагував на виклики часу.

Найвідчутніші зрушення до нового на початковому етапі формування українського пейзажного живопису виявили майстри низової ланки. Саме в іконопису народно-демократичного напрямку осмислення й трактування картин природи набуло значної реалістичності: у цьому випадку позитивну роль відіграли притаманні наївному мистецтву безпосередність сприймання та відображення світу. Уже в другій половині XVI ст. невідомий маляр з Карпат зобразив євангеліста на тлі майже реального карпатського краєвиду. Цей іконописний твір із с. Плав'є на Прикарпатті зорієнтований на правду життя та правду почуттів. Працюючи за межами суворого канону, народний майстер легко порушив заборону на “земне”, профанне. Замість умовних іконописних “лещаток” він створив реальний вигляд гір та полонин, звичних оку місцевого жителя Прикарпаття.

Цей приклад демонструє, як традиційно-канонічні обов'язкові деталі іконописних композицій, присвячених сюжетам із життя святих “пустинножителів” (святого Онурія, Іоанна Предтечі, Іоанна Богослова, Іллі-Пророка), перетворювалися на дещо принципово інше, нове: у такій здавна утвердженій іконографічній нормі обов'язкового пейзажного оточення святих героїв елементи природи набували дедалі важливішого значення, ніж елементи реальної достовірності.

За доби бароко пейзажні мотиви та елементи почали застосовувати ширше, зокрема, уводити їх до ікон, присвячених святому Георгію, Михаїлу, у сцени за сюжетами “Різдва”, “Преображення”, “Входу до Єрусалима”, “Мандрювання до Віфлеєма”, “Зішестя до пекла”, “Трійці”, “Воскресіння Лазаря” та інших, надаючи творам змістовності як важливої складової антуражу на підкріплення правдивості події, що відбувалася на картині.

Формування звичних нині властивостей пейзажу в образотворчому мистецтві України, як і інших країн, відбувалося шляхом подолання умовності та ідеалізації. Формальним проявом, зокрема ідеалізації, був так званий ідеальний пейзаж. В українському мистецтві він супроводжував переважно зображення святих місць – Синайської та Афонської гір, з якими пов'язували уявлення про святість і водночас про неземну красу на підтвердження їхнього відношення до божественного начала. “Святая гора – раю подобна”, – писав у своїх творах І. Вишенський.

Синайську гору відтворено в стінопису західної частини церкви Святого Юра в Дрогобичі. Хоча в більшості випадків вона мала вигляд двох вузьких високих зем-

ляних стовпів, як, наприклад, на картині з Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, на фрагменті із церкви Святого Юра її відтворено зеленими й брунатними тонами, які утворюють декоративне тло. На горі купами розрослися низькі густолисті дерева, між якими розкидано будівлі монастирів. Їхні реальні обриси, незважаючи на деяку умовність та схематичність, передано у вигляді характерних для того часу комплексів архітектури, обнесених високими мурами.

Зміст твору розкривають окремі оповіді у вигляді сюжетних фрагментів з Біблії. Такі сцени розгортаються на тлі пейзажу із зображеннями гори та дерев. Показово, що зі Святого Письма обрано сюжети, зміст яких пов'язаний із Синайською горою, очевидно, як найбільш доречний для відтворення на тлі гори. Біблійний контекст також “актуалізують” кілька сюжетів, присвячених сучасним подіям монастирського життя – “Іноці вітають свого пастиря” та “Правіонт із Єгипту до монастиря едет”.

Обравши високу точку огляду, автор прагнув надати картині монументальності, намагаючись у такий спосіб створити образ далекої прекрасної біблійної “землі обетованої”.

Працюючи над такою ідеєю, митець спирався на враження, отримані від спостережень за рідною природою. У творі знайшли своє місце рідні йому гаї та ліщинові кущі. Вони стали праобразами описаних у Святому Письмі “пальмових деревес”, які місцеві майстри в Україні замінили різноманітними листяними деревами, так само як пальмову гілку вербною, яку й використовували у Вербну неділю.

Ідеальний образ природи, на який майстра також надихнули рідні краєвиди, став основою твору “Життя святого Онуфрія”, образ якого є досить розповсюдженим у західних землях України. Зокрема подібний іконописний образ у вигляді картини на полотні посідав чільне місце в Онуфрієвському монастирі у Львові.

Новаторством у цій оригінальній картині є не тільки метод роботи та нові матеріали (полотно й олійні фарби), але й форма, у якій автор пориває зі статичною композицією, ідею якої розкривали сюжети, розміщені в окремі клейма “житійної” ікони. Основою твору тут став пейзаж пустелі, що об'єднав усі складові багаточасткової та багатосюжетної композиції. Пустеля є не тільки тлом, але й своєрідним “учасником” оповіді про колишнього іранського царевича, а згодом знаменитого самітника, життя якого, сповнене пригод і чудес, закінчилося втечею від суєти світу до світу природи. Оповідь про його діяння передають понад двадцять окремих сцен.

Таким чином, ікона перетворюється на історико-релігійну оповідь, яка розгортається на тлі пейзажу. Він складає значну частину твору, формуючи його образ зображеннями широкої долини, лісистого узгір'я на задньому плані, стрічок дороги, високих гір, густих лісів, високих неприступних замків-фортець.

Примітно, що автор не виказав ніякої особистої цікавості до природи східного ландшафту, як того, здавалося б, вимагала правда оповіді: для нього існує лише один взірєць – рідна українська природа. Саме на її основі невідомий маляр створив образ землі, на якій відбувалися всі події життя святого Онуфрія, надавши йому тим самим відчутного місцевого колориту. Спільні із цими творами риси демонструють у подальшому, у 30–60-х роках XVIII ст., твори з елементами пейзажу, які створювали для іконостасів. У них пейзаж посідає дедалі помітніше місце.

Так, пейзажні елементи вирізняються та посилюються в композиції “Розвідники землі Ханаанської” з іконостаса церкви в с. Сулимівка на Полтавщині, яку в 30-х роках XVIII ст. було створено на основі гравюри з Біблії Піскатора. Невідомий маляр відкинув усі жанрові мотиви, залишивши тільки постаті “соглядатаїв”, які, на його думку, перевантажують графічну композицію, підкресливши та розширивши коло пейзажних елементів.

Колористичними засобами маляр зацентрував важливі для християнського вчення символічні елементи, головний з яких – виноградне гроно, яке він змалював реалістично – як плід лози з налитими прозорими ягодами. Зобразивши олійними фарбами могутні дерева на задньому плані, він надав картині монументальності та внутрішньої значимості.

“Пейзажна основа” є провідною і в парній до твору “Розвідники землі Ханаанської” картині “Зустріч Марії та Єлизавети”. Незважаючи на явну орієнтацію художника на західні взірці, у відтворенні пейзажу він звернувся виключно до образів, навіяних рідною природою – лісами та гаями.

Удало використано пейзажну основу й для іконостаса із церкви в м. Березна на Чернігівщині в картині “Спокушення Адама та Єви”. Ідеальний за своєю суттю, цей пейзаж характеризує складне формально-лінійне вирішення: його частинами є хвиляста стрімка річка та широкий луг із квітами й травами, у яких блукає дика звірина. Пейзаж, виконаний у коричневих тонах з м'якими переходами, формують узагальнені маси переднього й заднього планів та створення відчуття не тільки лінійної, але й повітряної перспективи. Усе це свідчить про обізнаність автора, який працював у ділянці релігійного живопису, однак розумівся на змінах у релігійній картині, які вже відбулися на той час у європейському, зокрема італійському, мистецтві.

Ідеї, що свідчать про інші погляди на церковний живопис, демонструє розпис на крилосах полтавського Хрестовоздвиженського монастиря, якому притаманна підкреслена декоративність, котра стає головним завданням і для малярів у розписах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.

Важливу ділянку в освоєнні пейзажу нового типу склали реалістичні елементи та мотиви, які застосовували в старих українських портретах. Найчастіше це був також ідеальний пейзаж.

Саме такі риси характерні для портрета “Мірського ієрея ізображеніє” (1684), створеного методом ксилографії, а також для низки живописних творів: парного портрета Федора та Єви Домашевських (середина XVII ст.), портрета Євдокії Жоравко роботи І. Паєвського (1697).

Так, елегійно-ліричний пейзаж з розп'яттям посилює зміст епітафіального портрета Євдокії Жоравко, а вміщені в просвітах вікон фонові елементи класичної архітектури суттєво збагачують зміст портретів Лукіана Жоравка та Михайла Лежайського. Розкішний краєвид слугує тлом і для групового портрета родини Красицьких (1753). Цей твір, виконаний на західно-українських землях малярем М. Теренським, заслуговує на особливу увагу як один з перших в Україні, де було здійснено спробу створити образ рідної землі.

На цьому полотні зображено чудовий карпатський краєвид, який розміщено в отворі вікна. Це вид містечка Дубецько, що розкинулося біля підніжжя гір, потонувши в зелені дерев та кущів. Милуючись красою рідної природи, зі справжньою любов'ю до неї автор відтворив ущелину, де розташоване місто, укрите зеленню гори, які піднялися навколо, та місцеву рослинність, що оточила місто вінком.

У цьому творі немає нічого від сухої протокольності з притаманним їй підкреслено точним, дещо схематичним зображенням міської забудови, конкретної споруди тощо. У характерній м'якій манері автор змалював майдан у центрі, костьоли й панські садиби навколо нього. Важливості пейзажу додає відтворення простору високого чистого неба, яке розквітчують прозорі хмарини.

Твір вирізняється емоційно-піднесеним поетичним настроєм, сповненим живого почуття, що поєднує на такій основі всі його складові. Портрет родини Красицьких з його чудовим поетичним пейзажем характеризують тонкі спостереження за станом природи, одухотвореність та природність, притаманні українській культурі XVII – початку XVIII ст. В обраних автором живописних прийомах, стриманій колористичній гамі, характерній “графічності”, урочистій декоративності є багато спільного з образами природи, відтвореними в літературно-філософських взірцях. І якщо у великого філософа духовна взаємодія з природою усвідомлюється як внутрішня робота душі, яку він оприлюднював у музично-речитативній манері у формі поетичного роздуму, то в М. Теренського це знайшло “вихід” у дещо ідеалізованих формах малярського твору.

На початку XVIII ст. ідеальний пейзаж продовжував розвиватися у вигляді декоративних орнаментальних композицій. Такі зразки вміщували на лаврських “куж-

бушках”, які широко використовували як взірці. Елементи такого пейзажу, як оздоби, потрапляли навіть до декору та облицювання тогочасних меблів.

Крім характерного специфічного пейзажу ідеально змальованої сільської природи, на XVII–XVIII ст. припадає широке залучення так званих урбаністичних мотивів та елементів. Відомі в іконопису та книжковій мініатюрі середньовіччя, у зазначений період вони набули нових особливостей: стало характерним правдиве відтворення вигляду споруд, їх частин і деталей.

Показово, що взірці української архітектури ставали також предметом розгляду в тогочасних літературних творах. Їхню величну красу відзначав, наприклад, у своїх філософсько-літературних працях Г. Кониський: “Лучше за мене проповедают хотя и безгласная, каменная, оная столповодруженная, царским чертогам подобящаяся, училищная здания иждивлением преосвящ, архипастыря отстроенная”, – писав він про будинок Київської академії<sup>3</sup>.

Таким чином, починаючи із XVII ст., твори, пейзажну основу яких формували архітектурні елементи та мотиви, послідовно розвивали пейзажний жанр, який у подальшому сформувався в його специфічний різновид, відомий під назвою *міського пейзажу*. На початку своєї еволюції такий різновид архітектурних зображень існував у формі *ведутти* – пейзажу документального типу, який прагненням до точної фіксації об’єктів наближався до креслярських робіт. І хоча перед ведутами ставили насамперед практичні завдання точного відображення будівлі, але в розвитку пейзажного жанру вони відіграли вирішальну роль. У формі ведут збереглися зображення міст, які виникли в Україні наприкінці XVI ст. Це гравюри, на яких відтворено міські панорами Львова, Перемишля, Києва та Кам’янець. Їх доповнює реалістична картина Кафи з гравюри до “Віршів” Касіяна Саковича, на якій з певною точністю та детальністю передано абриси стін і башт знаменитого причорноморського міста-фортеці.

Деталізацією характеризується також гравюра із зображенням Почаєва. Її автором є гравер Никодим Зубрицький. У зображенні міста він акцентував епізод облоги турками в 1674 році його головної споруди – Почаївської лаври. Ретельно й докладно Н. Зубрицький вималював архітектурний ансамбль монастиря, його церковні, житлові та оборонні споруди, які символізують українське місто-святиню.

Зображення церковних і світських споруд Києва й Новгород-Сіверського вміщені на естампах інших граверів – Іларіона Мігури, Інокентія Щирського та Григорія Левицького, твори яких істотно збагатили українське мистецтво не тільки реалістичним підходом, але й новими технічними засобами, які відкрилися для митців у результаті опанування новим на той час графічним мистецтвом.

Авторські роботи, яким притаманне індивідуально-особистісне бачення світу природи, відіграли в розвитку реалістичного пейзажу в Україні, як і в інших країнах Європи, важливу роль. Запозичене за кордоном графічне мистецтво розвивалося в Україні зусиллями вітчизняних та іноземних майстрів. Серед них вирізняються роботи голландського художника Абрагама Вестерфельда, який служив при дворі литовського гетьмана Януша Радзівілла. Його замальовки 1651 року характеризувалися підвищеною документальністю, а також відтворювали історичні об’єкти стародавнього Києва – Золоті ворота, Софійський собор, Києво-Печерську лавру тощо. Їхню історико-культурну цінність зауважили вже в XVII ст. Замальовки А. Вестерфельда із загальним виглядом Києва використав І. Щирський, який художньо опрацював їх у так званому тезисі Обідовського (1691)<sup>4</sup>.

Серію малюнків, створених в Україні, залишив польський художник Готфельд, який супроводжував з групою інших митців Катерину II під час її візитів до нових південних та причорноморських міст імперії. Серед начерків і творів Готфельда – види Києва, Херсона, Феодосії.

Примітними з цього погляду є також рисунки вітчизняного художника Василя Григоровича-Барського, вихованця Київської академії, письменника, мандрівника, брата знаного архітектора І. Григоровича-Барського.

Мандруючи святими місцями в Італії, Греції, Сирії, Аравії, Єгипті, на островах Середземного моря (1723–1747), він залишив ілюстрований опис своїх подорожей, відобразивши власні враження в серії зі 150 малюнків. Відвідуючи сотні давніх міст та монастирів, В. Григорович-Барський цікавився християнськими святинями. Також художник відвідував пам'ятки античної та візантійської культури. Об'єктами його вивчення стали архітектурні витвори: церкви, монастирі, святилища, ансамблі споруд. Про них дають уявлення малюнки “Храм Тесея в Афінах” (1745), “Розписи церкви Іоанна Хрестителя в Нікосії” (Кіпр, 1738 р.) та ін.

До уваги мандрівника потрапили й унікальні явища природи, наприклад, виверження вулкана, а також взірці рослинного й тваринного світу, які він вивчав та фіксував з ретельністю дослідника. Завдяки цьому альбом В. Григоровича-Барського містить небачені в Україні екземпляри ліванського кедр (“Гора Ліван. Ліванські кебри”, 1728 р.), платани, серед яких і платан Гіпократа, що ріс на острові Кос. Під кроною цього розлогого велетня, здається, уміщається весь острів разом з людьми та будівлями.

Малюнок має чітку композицію, характеризується врівноваженістю та простою. Насичений побутовими подробицями, він є своєрідним “оповіданням” про важку людську працю та блага, які дарує працьовитому народу матінка-природа.

Найбільша цінність малюнків В. Григоровича-Барського полягає в наближеності до природи. Реалістичних рис сповнені суворо-мальовничі грецькі монастирські твердині, оточені горами, лісами та скелями, природні ландшафти, які створюють середовище для існування людей. Реалістично художник зобразив постаті грецьких селян та ченців, які спілкуються, святкують, ведуть польові роботи.

Незважаючи на традиційні прийоми зображення, залежні від тодішнього “ландшафтного” малювання, твори В. Григоровича-Барського є реалістичними “нотатками” про те, що він на власні очі побачив в інших землях.

Набагато рідше такі тенденції виявлялися в живопису. Дух демократизації в живописі проникає перш за все через народну картину. У такому аспекті показовим живописним твором є народна картина, присвячена облозі Львова (1672), характерна тим, що в ній відтворено широкий пейзаж міської архітектури.

Архітектурний комплекс є певною органічною цілісністю, символом непорушної міцності міста та його готовності до оборони. Зображення міської ратуші, окремих громадських споруд, житлових будинків, православних церков та католицьких костелів дещо спрощені, але передані точно й детально.

Освітлення, яке падає з південного боку, надає картині своєрідної колористичної єдності, пожвавлює її контрастним зіставленням подекуди осяяних сонцем, подекуди затінених мурів міста.

В іншому творі образ міцного оборонного міста втілює зображення Чернігова, відтвореного на іконі “Єлеської богородиці” (XVII ст.) із Чернігівського історичного музею.

Подібні твори свідчать про еволюцію протягом XVII ст. зображень архітектури в іконописних роботах: споруди, які внаслідок їх умовності раніше виглядали площинною декорацією, набули об'ємних форм із притаманною світлотіньовою розробкою, виразними ознаками, що “коректувалися” відповідно до тенденцій мистецької культури ренесансу та бароко. З'явилися дуже наближені до реальних зображення кількоповерхових будинків зі сходами, галереями, ганками. В “Успінні” Й. Кондзелевича їх відтворено за взірцем конкретного архітектурного ансамблю, що надає релігійному твору реалістичного наповнення.

Архітектурна складова у вигляді краєвиду м. Самбора є частиною твору “Святий Ян Кантій”, що вирізняється продуманістю. Головні споруди тут органічно поєднані з пагорбами, на яких розташоване місто, та обсадженою деревами дорогою, зображеною з правого боку. Хмара над містом, яка є ідейним і конструктивним центром композиції, поєднує в цілісний образ усі його елементи.

Пейзажні частини іконописних творів відіграли важливу роль у формуванні українського реалістичного пейзажу. Вони забезпечили перехід від пейзажу нереального,

вигаданого, до пейзажу реалістичного, дійсного, природного. Саме в іконописних творах пейзаж поступово набував значення узагальненого образу природи й водночас еволюціонував до рівня, коли міг виокремитися в повноправну самостійну тему, що є закономірним процесом у розвитку будь-якого жанру.

Суттєвою складовою пейзажу в XVII ст. стали архітектурні мотиви. Часто вони належали до іконописних образів, а згодом – до умовно історичних та батальних. Правдиве відтворення форм архітектури наближало український пейзаж до реалій тогочасного життя.

У розвитку реалістичного пейзажу в Україні відіграли важливу роль авторські роботи, цінні індивідуально-особистісним баченням світу природи.

Уже наприкінці XVI ст. з'явилися гравюри із зображенням різних міст – Львова, Перемишля, Києва, – відомі як вестути – зображення міської архітектури.

“Архітектурні” гравюри XVII–XVIII ст. залишили яскравий слід в українському мистецтві. Незважаючи на те що до кінця XVIII ст. архітектурний пейзаж в українському малюванні розвивався повільно, такі твори відіграли в його поступальному русі значну роль.

Водночас варто зазначити, що використання різноманітних пейзажних елементів і мотивів в українському живопису та гравюрі не створило умов для остаточного формування пейзажного жанру в сучасному розумінні: у XVII–XVIII ст. воно ще не відбулося.

Його історію, імовірно, могли б повніше розкрити взірці, які не дійшли до нашого часу. Відомо, що в 1786 році князь Г. Потьомкін, засновник багатьох міст Півдня України, звернувся до президента Академії мистецтв із проханням надіслати до Катеринослава художників для малювання міських видів. Відряджені за його листом митці, не виключено, були авторами робіт нового типу, які могли значно вплинути на розвиток мистецтва на наступному етапі. У цьому український пейзаж мав багато спільного з російським та білоруським, де він набув своєї окремості досить пізно, остаточно – лише в наступні періоди історії.

Значний шлях цьому жанру належало ще пройти в майбутньому. Його остаточне оформлення відбулося в стінах російської Академії мистецтв в умовах спеціальної професійної підготовки та виховання художників. Саме цей чинник сприяв оформленню пейзажу в самостійний повноцінний жанр образотворчого мистецтва.

ІНТЕР'ЄР. У межах українського іконопису XVII ст. поширився жанр інтер'єра – зображення внутрішнього архітектурного простору, приміщення, у якому, згідно із сюжетом, відбувалася певна дія.

Починаючи із середини XVII ст., дедалі частіше сцени біблійної історії зображували не в умовному, а в реальному інтер'єрі.

Так, інтер'єр зі склепінням готичного типу й трьома сходами амвона в центрі відтворено на волинській іконі “Воздвиження” першої половини XVII ст. За допомогою інтер'єру автор виокремив центральну частину іконописного твору, зобразивши патріарха Макарія, який урочисто тримає над головою хреста.

Приводом для зображення внутрішнього простору будинку в іконопису став сюжет “Різдво Богородиці”, який давав можливість відтворити подробиці інтер'єру. Сюжет, запозичений з апокрифічного “Протоєвангелія Іакова”, поширився в українській іконографії за взірцями, відомими у візантійському та давньоруському мистецтві. Іконографічно закінчену форму характеризували зображення Анни на ложі та городянки, яка прибула з дарами, а також сцени омовіння немовляти. Композицію доповнювали фігури Іоакима та служниці. Деталі інтер'єру були стіна, що відділяла жінок, стіл та колиска з немовлям.

Елементи інтер'єру на іконах із сюжетом “Різдва” з м. Іванкова (перша половина XVII ст.), із с. Кути (приблизно 1690 р.) та із с. Збоївська (1733) характеризує спільна риса: дія розгортається в інтер'єрі ренесансного дому.

Інтер'єри ренесансного типу досить довго зберігалися на творах іконостасів церков. Наприклад, в іконостасі П'ятиницької церкви у Львові (40-ві рр. XVII ст.) та іконостасі із церкви в с. Великі Грибовичі (XVIII ст.) їхні розвинуті деталізовані інтер'єри демонструють еволюцію зображення внутрішнього простору, яку подолали місцеві майстри.

Ознакою часу можна також назвати інтер'єри на іконах переяславської та сули- мівської “Покров”, де дійство розгортається в розкішному інтер'єрі палацу.

Починаючи із XVII ст., елементи інтер'єру стали частиною портрета нового типу – кти- торського, а згодом – парадного. Обов'язковими деталями парадних портретів магнатів та шляхтичів, які тепер писали не стільки придворні майстри-іноземці, скільки місцеві цехові малярі, поряд з гербами були колони, розкішні завіси, столи, застелені килимами. Подібно до високомовних панегіриків, такі елементи стали штампом, яким до кінця XVIII ст. послу- говувалися і польські, і українські майстри, які працювали в багатьох українських містах.

На портреті Кшиштофа Збараського зі Львівського історичного музею завіса упо- добнюється балдахіну, під яким розміщено фігуру.

Інтер'єр як жанр живопису, який у європейському, насамперед голландському та фламандському, мистецтві досяг розквіту в XVII ст., в Україні розвивався паралель- но, майже синхронно. Його архаїчні форми були зумовлені особливостями місцевого світогляду, іконописними обмеженнями та унормуваннями.

**НАТЮРМОРТ.** Зображення різноманітних предметів, що як окремий жанр отри- мало значний розвиток у низці європейських шкіл – голландській, фламандській, іспан- ській, італійській та французькій, в українському мистецтві розвивалося значно повіль- ніше: його початкові кроки пов'язані зі змінами в релігійному живопису – іконопису.

Так, теологічно забарвлений антропоцентризм, характерний для світосприйнят- тя феодального суспільства, довго виключав з поля зору явища й предмети матері- ального світу. І хоча зображення окремих речей залишалися невід'ємною складовою низки іконописних сюжетів, які з документальною точністю відтворювали предмети, однак вони не усвідомлювалися як окреме конкретне художнє завдання. Різні пред- мети в іконописних композиціях відігравали підпорядковану роль, якій художник надавав лише другорядного значення. Головною метою він уважав створення антура- жу, характерного для конкретної сцени. Отже, виключно сприятливими для втілен- ня натюрмортних мотивів були сюжети “Тайної вечері” та “Старозавітної Трійці”, де обов'язковими деталями стали накритий стіл, хліб, вино в пляшках, миски з рибою, ножі, виделки, тарілки, чаші та склянки. Столи, стільці, колиски, ночви слугували важливим змістовним наповненням в іконах “Різдва Богородиці”.

У розвитку натюрморту як жанру важливу роль відіграв український портрет, у якому значну увагу приділяли декору, оздобам, деталям. Аксесуари одягу, предмети зброї, кульгові речі складали широке й різноманітне предметне коло, що потрапляло до старих портретів, серед яких постійно були задіяні головні убори, булави, перначі, шаблі, книги, грамоти, “круцифікси”, мітри, чотки та молитовники. Традиція поді- бних зображень існувала від доби середньовіччя. У розписах XIV ст. Тракайського замку поблизу Вільнюса, присвячених діяльності князя Вітовта, литовського пра- вителя зображено з грамотою або книгою в руці<sup>5</sup>. З книгами змальовано й К. Зба- разького, відомого тогочасного політика й дипломата, який домігся мирної угоди від турецького султана. Книги символізували його освіченість, адже він їздив до Італії, де навчався астрономії та фізиці в самого Галілея.

Перш за все подібні предмети цікавили художників як засіб підкреслення суспіль- ного стану портретованого, його високого соціального становища. За допомогою “про- мовистих” речей образу надавали вагомості, яскравості, характерності, конкретизуючи певні якості особистості, наприклад, заслуги перед суспільством. Речі вказували на професію портретованого тощо. Красномовною деталлю портрета К. Збараського є, наприклад, зображення мішка, з напису на якому довідуємося про його призначення – залагодження важливої міжнародної справи – мирного договору з турецькою владою, підписання якого в той час зацікавлена сторона підкріплювала економічно. Успіхові справи, як свідчили записи секретаря К. Збараського Самуїла Твордовського, сприяли вишукані манери польського посла, його вихованість, освіченість. Справжнє захоплен-

ня турецької придворної знаті викликав аристократичний вигляд дипломата, його коштовне вбрання, мистецтво верхової їзди та володіння шаблею. Саме розкішний одяг, взуття та коштовна зброя є суттєвими деталями антуражу на портреті.

Речі допомагали підкреслити знатне походження портретованих, схильність до добродійств, зразкову набожність, що особливо цінували в тогочасному суспільстві. Вбрання К. Збараського – білий атласний жупан, парчева делія на чорному хутрі, шапка, опушена чорним хутром, подібна до князівських давньоруських, прикрашена коштовним аграфом та червоним плюмажем, – є не тільки показником його перебування на вищих суспільних щаблях, але й антуражем, предметним світом, який оточує цього вельможу.

Різні види текстилю були водночас елементами, які митці використовували для досягнення декоративного ефекту, надаючи портрету фактурного різноманіття. Часто декорації у вигляді пишних золотих квітів, гілок, листя, букетів, які склали мотиви тканих орнаментів, були задіяні малярами для демонстрації вміння автора створювати декоративні ефекти, його технічної майстерності.

Показова роль на портретах належала прикрасам, які з появою натюрмортів посіли в них чільне місце, наприклад, великий рубін, яким прикрашено аграф на портреті К. Збараського (1620-ті рр.).

У творі “Зерцало богословія” К. Ставровецький порівнював природну красу з красою речей. У межах традиційних поглядів на божественну природу походження прекрасного він виявляв нове живе почуття та глибоку емоційність у сприйнятті предметного світу, який оточує людину: “Человек видением же наслаждается красоты женской и оздобы шат светлых и от камней многоценных діамантов и от начиння золотого и сребного зрок запасе и засмакует красоту и слухом пріимаєт смак з гласов радостотворных от песней и музыков”.

Ближче до XVIII ст. аксесуари, які традиційно відтворювали на портретах, поволі втрачали свій символічний зміст, набуваючи іншого осмислення. В їх зображенні відкривалися можливості самостійного художнього значення, яке наближало до спеціальної організації зображувального мотиву – постановки як одного з найважливіших, а точніше основних, компонентів образної системи жанру натюрморту.

На зображенні Ганни Ржевуської, створеному близько середини XVIII ст. в замку с. Підгірці (зберігається в ЛІМ), видно, як натюрморт у власному розумінні цього поняття входить у портрет.

Численні речі, уведені автором у композицію цього репрезентативного твору, належать до традиційних аксесуарів, призначених указати на “цноти” та знатність роду Г. Ржевуської. Це книги, між якими – білий лист паперу з латинськими текстами із цитатами з творів Горация, перо та срібне чорнильне приладдя, що характеризують інтелектуальні якості користувачки; чотки з хрестом з коштовного каміння, які свідчать про її набожність, а кишеньковий годинник з привісками-печатками – про суспільне становище. Екзотична річ – віяло в руці – є предметом-символом, який свідчить про достатки в багатій родині, світське життя, жіночу привабливість його власниці.

Написані реалістично та жваво всі ці предмети є специфічними об’єктами натюрморту, створеного художником з високим смаком. Він у захваті від поставленого перед ним художнього завдання проаналізувати їхню форму, передати колорит та фактуру, відтворити основні матеріальні якості та красу.

Вишукана композиція постановки речей на портреті Г. Ржевуської помітно вирізняє цей фрагмент, що сприймається як якісно нове явище – самостійний художній витвір.

Важливим зрушенням у розвитку натюрморту стало розуміння окремих деталей та аксесуарів на портретах у їхньому внутрішньому зв’язку між собою і з портретованим. Такі ознаки демонструє предметний антураж на портреті князя Дмитра Долгорукого (1769) роботи майстра Самуїла, “малярського начальника” Софійського монастиря. Традиційна символічно-предметна частина цього твору у вигляді важкої червоної драпіровки із золотою бахромою й китицями, різьбленого столика при-



мхливої форми, розкритої книги та металевого розп'яття навпроти вікна, коштовної золотой ікони на стіні сформована не лише як набір важливих для змісту портрета деталей, але і як композиція добре узгоджених між собою елементів. Вони розкривають образ ченця-аристократа, надають твору певного емоційно-смыслового забарвлення.

Портрети Г. Ржевуської та Д. Долгорукого свідчать про перехід в українському мистецтві від системи ізольованих предметів емблематичного значення до системи зображень реального інтер'єру. І хоча подібних творів існувало небагато, такі кроки були важливими в розвитку жанру натюрморту. Подібні явища мали місце в Італії, Іспанії та Франції. Натомість у Галичині та на Волині, де впливи західноєвропейського мистецтва були сильнішими, ніж в інших регіонах України, спроби створення картин з натюрмортами зафіксовані частіше. Про це свідчать портрети з палацових галерей с. Підгірців, Острога та Нового Малина. Зразком є невелике полотно XVIII ст. невідомого художника зі збірок замку в с. Підгірці, створене за голландськими взірцями, де на тлі свіжовиструганої дерев'яної дошки намальовано вбитого птаха, два гусячі пера для писання, ніж, гребінець і аркуш паперу з погрудним зображенням невідомого шляхтича. Саме це зображення свідчить про місцеве походження полотна.

Досить скромний за художніми якостями й не надто самостійний у прийомах та доборі речей, цей твір приваблює живим особистісним відчуттям реального буття. Незважаючи на відсутність глибини, композицію полотна характеризує врівноваженість і чіткість, що відповідає просторовості та загальному розумінню творів такого типу: глибину замінив ілюзорно виписаний дерев'яний щит, площа якого зорозбігається з поверхнею самого полотна. Як це притаманно багатьом натюрмортам часів їхньої появи, автор відмовився від рами, покликаної відділяти та замикати композицію. Без неї реальна товщина підрамника сприймається як об'єм, що надає твору глибини та вагомості: ілюзорність тут є важливішою, ніж сама реальність. Такий тип натюрморту-обманки (*trompe l'oeil*), де обман зору – чи не головне завдання для художника, поширився в Голландії. Найкраще в цьому творі художнику вдалося передати дерев'яні дошки, розтріпані гусячі пера та виконаний ними малюнок. Головний об'єкт картини – мисливський трофей у вигляді забитого птаха – менш виразний, що в даному випадку не є суттєвим.

Ще один натюрморт аналогічного типу з Львівської національної картинної галереї має більш продуману та закінчену композицію: її складають зображення прим'ятого аркуша паперу, закладеного за утримувач із червоної мотузки, портрет якогось католицького священника-кардинала в темній широкій рамі, килимова "поличка" для гребінців, підвішена на червоних нитках, що утворюють примхливі тоненькі бантики, до цвяшків. Під ними – прибита до стіни дерев'яна поличка, на якій розміщено круглу коробочку, годинник, гральні карти й зім'ятий носовичок. Усі ці предмети утворюють гармонійну композицію не лише за величиною та розташуванням, але й за кольором. Переважають теплі тони, які відповідають кольору свіжовиструганої соснової дошки з темнуватими прожилками. Їх доповнюють насичені червоні, теплі брунатні та яскраві білі вкраплення, що утворюють декоративну колористичну композицію.

Зображення подібного типу в Україні також досить нечисленні, адже такі натюрморти створювали недовго, й вони не отримали подальшого розвитку.

Незважаючи на переважання традиційних способів відображення предметів в українському образотворчому мистецтві XVII–XVIII ст., поява творів, де вони були об'єктами зображення, безпосередньо пов'язаними з людським життям, свідчила про значний прогрес у виробленні жанрів образотворчого мистецтва.

**ПОБУТОВИЙ ЖАНР.** Зображення сцен щоденного побуту, які зазвичай отожднюють з побутовим жанром, інакше кажучи, жанрові картини, в українському живописі XVII – початку XVIII ст. існували у вигляді композиційно-смыслових компонентів іконопису.



Невідомий художник. Натюрморт (фрагмент з портрета Г. Ржевуської). XVIII ст. Львівська національна галерея мистецтв

Самуїл. Фрагмент з елементами натюрморту з портрета Дмитра Долгорукого. 1769. Київський Національний художній музей України. Київ



Інтер'єри, костюми, окремі характерні постаті, запозичені з життя, використовували в канонічних церковних зображеннях сюжетів на тему “Різдва Христового”, “Різдва Богородиці”, “Покрови”, “Воздвиження хреста”. У розробці сюжетів “Покрова Богородиці” та “Воздвиження чесного животворного хреста” іконографічні типи царів, князів, святих та людей “різних чинів” у XVII ст. набули значного поширення як в історичних творах, так і в групових портретах.

Характерні народні типи, які часто викремлювали в зображеннях багатолюдного натовпу, уміщували на іконах за сюжетами

“Вїзд до Єрусалима”, “Страсті Христові”, “Воздвиження”, “Страшний суд”. Часто побутові мотиви вводили до сюжетів з життєвими сценами та окремими зображеннями святого Миколая, Параскеви, Варвари.

Не відступаючи від канонічного змісту творів, художники привносили життєві спостереження, які пов'язували їх зі звичайними подіями людського буття.

Так, мирноносці на українських іконах змальовували не тільки як віруючих жінок, але й як звичайних селянок, турботами яких залишалося ведення домашнього господарства, суперечки на торгах із крамарями, піклування про сім'ю та родичів. З такими безпосередніми та земними почуттями, здається, вони прямують і до труни Христа, якому несуть нещодавно куплене миро.

Воїни, які стережуть тіло Христа, отримували в іконописних творах переважно негативну характеристику як виконавці антигуманного та ганебного рішення Понтія Пілата про його страту. Їх нерідко змальовували сатирично, шаржовано, спрямовуючи всю гостроту шаржу на конкретне “шляхетне лицарство”. Отож, вони часто виглядали жовнірами-п'яничками, хвальками та задираками, у яких було занадто мало від справжніх вояків.

Негативними рисами були наділені крамарі, купці, міщани-багатії, присутності яких вимагав зміст іконописного твору. Їх характеризували типові деталі та подробиці, побачені малярами-іконописцями в реальному житті. Так само правдивими й життєво гострими були зображення служниць та різного “убогого люду”.

У таких іконописних творах ніби звучали живі голоси веселої, розважливої інтермедії, що супроводжувала дидактичну релігійну драму. Однак, як у старому українському театрі інтермедія не стала самостійним реалістичним сценічним жанром, не відокремилася від релігійної драми, а була лише її спеціальною частиною, своєрідною паузою, засобом розважити напружене сприйняття драми, так і життєві деталі іконописних композицій не спричинили появи творів самостійного побутового жанру в живопису – вони були лише його зародковою формою.

Незважаючи на дуже вузькі межі, у яких існували побутові елементи й мотиви в українському іконопису XVII ст., серед них траплялися твори, що характеризувалися вдало переданими реаліями народного життя.

Такою є ікона “Воздвиження” із с. Ситихів, де зображено молодих і старих хористів, басів, дискантів та поважного регента в синій киреї. Своєю характерністю зачаровують обличчя міщан, молодого “спудея”, хлопчиків-співаків, яких об’єднує спільна зосередженість і старанність, з якою вони виконують партитуру музичного твору. Цей оригінальний іконописний твір набув своїх якостей, поєднавши спостережливість художника, його безпомилкову об’єктивність та глибоке проникнення в життя.

Оригінально-самобутніми є також іконописні твори XVIII ст., відомі під назвою “Христос”. Їх поєднує релігійна основа з низкою нашарувань історичного та побутового пейзажного характеру, а також деяких етнічних подробиць.

Іконографічний зміст творів такого типу ніс у собі актуальну на той час ідею небесної опіки та заступництва. Характерним для них було зображення Вседержителя в образі державного діяча, який займається своєю високою, але водночас буденною справою. Як побутовий елемент у творах зазначеного іконографічного типу тлумачили, зокрема, такий символ влади, як державна сфера: замість розкритої книги Христос тримав її в лівій руці. Панорама міста, яку розміщували на державній інсигнії, стверджувала ідею його божественного захисту, і разом з тим усієї держави. Подібним за ідеєю та змістом до Бориспільської ікони “Христа” є іконописний твір із запорізького Самарського монастиря, на якому Ісус Христос постає як цар-володар. Убраний у високу корону та пурпурову мантию, він тримає в правиці царський скіпетр, у яблуці якого зображено ліс і озеро, з якого витікає ріка, якою пливе одномачтова козацька чайка. Через річку перекинута місток, на тлі якого – три запорожці. Один з них ловить рибу, другий з очерету націлює рушницю на качок, що плавають, третій варить у підвішеному на тринозі казанку куліш. Поряд стоїть чумацький віз. Таке зображення в середині царського скіпетра стверджувало ідею Божої опіки над запорожцями.

Побутове “нашарування” надає специфічності також зображенню архангелів у церкві с. Афанасівка, побудованій у 1782 році запорізьким старшиною Панасом Ковпаком. На іконі “Вседержитель”, створеній для іконостаса цієї церкви, святих архангелів Михаїла та Гавриїла, зображених обабіч престолу, змальовано як вояків-запорожців з мечами. Святого Михаїла зображено в смушевій шапці <sup>6</sup>.

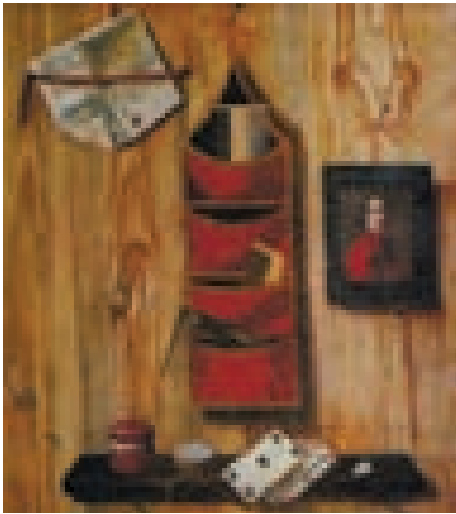
Чимало побутових елементів уходило до зображень чудес, описаних у Святому Письмі. Так, на картині великого формату відповідної тематики, яка була вмонтована в стіну під дзвіницею Софійського собору в Києві, відтворено сюжет на тему чудес святого Миколая. Її композицію побудовано на основі двох епізодів оповіді: перший стосувався історії про втоплення немовляти в Дніпрі, другий розповідав про його дивовижне спасіння та хрещення в Софійському соборі.

Отже, у лівій частині твору зображено розлив Дніпра, у даліні проглядаються обриси Вишгорода, що прилягає до Києва. Посередині річки зупинився човен, у якому перебувають двоє людей – чоловік і жінка. Жінка з жахом заламує руки, піднявши їх догори над сповитою дитиною, яка вислизнула з материнських рук та впала у воду.

Праворуч відтворено інтер’єр Софійського храму, зокрема, кіот з образом святого Миколая Мокрого. Саме йому приписували здатність рятувати людей на воді та в дорозі, на його допомогу сподівалися у хвилини лиха та розпачу. Обабіч кіота – монахи, убрані в мантиї, а внизу під кіотом лежить сповита дитина, яка силою молитви до святого Миколая була повернута з вод Дніпра. Зліва до неї, затамувавши подих, наближаються здивовані батьки, а за ними – натовп так само вражених молодих жінок.

Обидві сцени характеризуються живим спостереженням за звичайними життєвими ситуаціями, а також прагненням до їхнього правдивого відтворення. При цьому в образах батьків врятованої дитини помітна спроба художника зафіксувати особливості місцевих типів. Так само він прагне передати колорит місцевого вбрання.

Під картиною вміщено вірші, у яких у дусі притчеподібних оповідей пояснюються деталі сюжету. Зазначена на картині дата – 1763 рік – додає реалій усьому зображеному.



Невідомий художник. Натюрморт. XVIII ст.  
Олія. Львівська національна галерея мистецтв

при цьому монастирі. Виразні та характерні зображення жебраків є також на гравюрі, присвяченій Ісайї, єпископу Ростовському.

Дуже живою й безпосередньою побутовою сценою є гравюра із зображенням просфорників Спиридона й Никодима. У першому виданні патерика така сцена представляла собою лаконічне зображення палаючої печі, осуги, помела та хлібної лопати.

Невідомий художник. Натюрморт. XVIII ст.  
Олія. Львівська національна галерея мистецтв



Поєднання літературних творів з малярськими, що було характерною рисою українського мистецтва в добу середньовіччя, збереглося до XVIII ст. Слово пояснювало й доповнювало те, що, на думку художника, не вдалося до кінця передати в образотворчому творі пензлем. Така додаткова оповідальність приносила в зображення елемент побутовості. Вірші й тексти додавали до портретних зображень, ікон, народних картин, що виказувало їхню спільну внутрішню подібність та природу художнього образу різних за специфікою видів мистецтва.

Паралельно з іконописом побутові мотиви мали певне розповсюдження в графіці. У гравюрі вони виходили далеко за межі, які їм були відведені в іконі. Показовими є гравюри Києво-Печерського патерика, де окремі твори виглядали суто жанровими, основу яких складала розгорнута оповідь. На одній з таких гравюр відтворено пишну ходу навколо соборної церкви Києво-Печерської лаври: за духівництвом іде старшина й міщанство, їх супроводжують каліки та убогі, яких завжди було багато

На гравюрі Л. Тарасевича цей самий сюжет збагачено низкою колоритних подробиць: різноманітний посуд, решета на стіні, оберемок дров на підлозі, біля якого – кіт, який дрімає. Змальована в цьому творі дійсність ніби ілюструє вірші Климентія Зиновієва, якого не залишало байдужим жодне явище та, навіть, звичайне щоденне буття. Усі вони знаходили відгук у його поетичних рядках.

Поворотним моментом для українського мистецтва на шляху до нового формування жанрів стали авторські графічні твори. Серед них суттєвий внесок належить талановитому акварелісту, вихідцю з духовної родини Тимофію Калинському. Його роботи характеризуються новими рисами – вдалим поєднанням портретних та побутових мотивів.

Акварелі Т. Калинського були виконані в 1778–1782 роках для “Летописного повествования о Малой России” О. Рігельмана, з яким вони сусідили садибою в с. Андріївка на Чернігівщині.

У його акварелях знайшли відображення представники різних станів та верств українського суспільства XVIII ст. – військова старшина, козаки, запорожці, міщанство, степові й лісові селяни. Таке розмаїття соціальних типів цілком співпадало з викладом “Повествования” О. Рігельмана. До того ж цінність графічних робіт Т. Калинського полягає в

характерності, достовірній виразності зображених ним персонажів, їхнього вбрання, специфічних побутових рис та особливостей поведінки.

Як свідчать його роботи, Т. Калинський добре знався на тодішньому українському іконопису та портретному малярстві, з якими його твори мали повну стильову єдність. Можна припустити, що своє мистецьке виховання, як і освіту, він здобув у Київській академії.

Водночас у своїх творах художник прагнув правдиво відтворити натуру, виявити та підкреслити в ній найхарактерніше. Найцікавішими в його акварелях є глибоко спостережені соціальні риси шляхетства, міщанства та селянства. Останні викликають у нього особливо пильну увагу. У зображенні косаря він створив сповнений сили та глибокої моральної гідності образ українського селянина, непримиренного в боротьбі з кріпосницьким гнітом, ненависного до ворогів і загарбників, дужого в праці.

Не менш цікавими є образи селянських жінок та дівчат, у яких Т. Калинський побачив невимушену природну красу й притаманну молодості жвавість.

Різними за характеристиками та настроєм є також образи могутніх та енергійних запорожців.

Т. Калинський змалював представників козацької старшини з помітно меншим ентузіазмом, ніж селян та козаків. На таких акварелях більше позначився вплив іконопису та репрезентативного портрета.

Загальну серйозність і поважність образів Т. Калинського подекуди відтінює й підкреслює легкий гумор, як, наприклад, у зображенні “пляшущих госпож”.

Наприкінці XVIII ст. побутовий жанр в українському образотворчому мистецтві заявив про себе в усій повноті, розвинувшись у чистому вигляді. Такий успіх зумовило засвоєння здобутків західноєвропейського побутового живопису та власний майже сторічний досвід.

У картині кінця XVIII ст. “Гуляння біля корчми” автор не тільки реалістично відтворив сюжет характерного для того часу народного відпочинку, але й сформував твір за всіма вимогами кращих досягнень сучасного йому європейського мистецтва.

Картину складають декілька планів, кожний з яких логічно пов’язаний із загальним задумом та ідеєю твору. У центрі, трохи в глибині композиції, – “троїста музика”, під супровід якої парами витанцьовує молодь. Довгий ряд танцюючих замикає група спостерігачів, які стоять біля воріт на дальньому плані. Праворуч від музикантів під високими осоками за столом із закусками сидять літні люди. Біля самої корчми двоє поважних селян у смушевих шапках розмовляють зі старим корчмарем. На передньому плані – закохана пара, змальована в напівпрофіль. У правому куті – молода пара одружених, які розмовляють між собою за столом.

Рис, характерних для народного святкування, надають картині типові елементи – зображення двох собак біля столика, предмети пейзажного характеру – повалені дерева, які використовують як лавки, дерев’яний паркан, млин удаліні, дерева на передньому й дальньому планах тощо. Скрізь бачимо характерний народний одяг – свити, намітки, капелюхи, що вказує на ймовірне місце події – пригірське галицьке Покуття. У картині десятки характерних живих постатей, зображених у різноманітному русі.

Рисунок, колорит, komponування твору загалом та окремих його складових свідчать про вправність художника. Для колористичної гами він обрав поєднання жовтувато-вохристих, сіруватих та неяскравих зелених відтінків, на тлі яких вирізняється кілька плям інтенсивного блакитно-синього та білого кольорів.

Це, безперечно, одне з перших українських побутово-жанрових полотен у прямому й повному розумінні цього поняття. Невідомий на ім’я автор, створюючи свою картину в новому тоді для українського живопису жанрі, спирався, очевидно, на приклади фламандського та голландського побутового живопису. У картині виразно відчувається вплив фламандських “Кермес” з їхнім буйними й безпретензійними веселощами. Цілком “по-голландському” виглядає також український вітряк, високі, похилені непогодою дерева тощо.

Водночас у цьому творі ніби зливаються до купи ті далекі струмочки побутового живопису, які починаються ще в українських іконах XVI ст. <sup>7</sup>

Реалістичними рисами вирізняється полотно подібної тематики й трактування зі Львівського історичного музею під назвою “Народне гуляння”. Створене наприкінці XVIII ст., воно також тяжіє до голландських взірців, хоча має питомо український колорит – зображення “троїстих музик”, які сидять на возі, народних типів у характерному одязі, порід коней, які використовувалися саме в Україні.

Наприкінці XVIII ст. в Україні з’явилося вже чимало світських творів, у яких побут і пейзаж посіли провідне місце.

Відомо про низку робіт, які були створені під час подорожі Катерини II по Дніпру в 1787 році. Епізоди цієї мандрівки змальовували як російські художники, які, імовірно, супроводжували царицю, так і польські, серед яких, напевно, був і вищезгаданий художник Готфельд. У серії його малюнків наявні зображення селянок з Київщини.

Епізоди дніпровської подорожі, зокрема ілюмінації в Каневі та зустрічі Станіслава Понятовського з Францем Австрійським, закарбував у своїх полотнах художник Першль. Його твори певний час зберігалися у Вишневецькому замку<sup>8</sup>.

І хоча українське мистецтво внаслідок певних історичних обставин не дало власних майстрів, адже кращі з них у цей час опинилися за межами України, у імперських столичних центрах Росії, однак воно власним способом освоювало світ, відтворюючи подробиці українського побуту та життєвих перетворень.

Незважаючи на досить скромне місце, яке посідали в українському мистецтві XVII–XVIII ст. твори з елементами побутового жанру, вони є важливим надбанням, необхідним для його подальшого розвитку.

## ГРАФІКА

### ГРАВЮРА

ДЖЕРЕЛА Й ОСНОВНІ РИСИ СТИЛЮ БАРОКО У ГРАФІЦІ. Стель бароко у графіці досліджується з другої половини XIX ст. Раніше цей стиль, що склав цілу епоху в історії мистецтв, трактувався як відступ від естетичних норм. Побутувала введена в обіг теоретиками класицизму думка, що доба бароко – це непорозуміння в мистецтві, півторасторічне панування несмаку; начебто бароко підточило культуру Відродження. Французькі енциклопедисти, німецькі й інші європейські філософи класицистичної орієнтації не бралися до аналізу мистецтва XVII–XVIII ст. як такого, що зіпсоване різними надмірностями. Відтоді слово “бароко” стало терміном з відчутним негативним змістом: “дивний”, “чудернацький”, “хімерний”. З погляду класицистів, про бароко можна було говорити й писати лише з іронією.

Цей упереджений погляд спробував спростувати Я. Буркгардт<sup>1</sup>. Проте йому не вдалося подолати негативне ставлення до бароко, що сформувалося в країнах Західної Європи, оскільки він вважав даний стиль не самостійним, а лише “діалектом” ренесансу. Зусиллями істориків мистецтва кінця XIX – початку XX ст. (К. Гурліта, Г. Вольфліна, К. Юсті, А. Рігля), які підійшли до бароко як до історично зумовленого стилю епохи, було поступово розтоплено лід відчуження від бароко. Особливо цікаві й аргументовані концепції висловлені в працях Г. Вольфліна “Ренесанс і бароко” та “Основні художньо-історичні поняття”<sup>2</sup>.

Переосмисленню ролі бароко у графіці сприяло також застосування наприкінці XIX – на початку XX ст. окремих барокових елементів у малярстві, архітектурі, в журнальній і книжковій графіці, в декоративному мистецтві. Затавровані й осміяні раніше викрутаси, химери й надмірності бароко знайшли розуміння нових поколінь мистців. У нібито недоладному нагромадженні прикрас, алегорій та емблем учені й мистці різних країн розгледіли струнку систему понять і значень, суголосних суспільним настроям і задумам майстрів тієї доби. Мистці сповненого глибоких перетворень XX – початку XXI ст. краще й глибше зрозуміли художні явища XVII ст., ніж мистці XVIII і XIX ст. Однак суперечки про природу бароко, регіони поширення й особливості його виявлення в різних країнах та в різних видах художньої культури не припинялися.

У західному мистецтвознавстві в 20–30-х роках XX ст. накреслилася тенденція (яка з деякими модифікаціями продовжується донині) абсолютизації бароко, трактування його як вираження буремного духу, введення в його орбіту всіх визначних культурно-мистецьких явищ у Західній Європі XVII–XVIII ст.<sup>3</sup>

На початку дослідження графіки бароко в радянський період надмірно наголошувалося на класовості цього мистецтва, на соціальному обслуговуванні так званих “експлуататорів”. Дослідники обмежувалися вивченням мистецтва бароко лише в рамках кількох країн Західної Європи. Поза їхньою увагою лишалися, наприклад, Північна й Південна Америка, явища колоніального бароко в країнах Азії, в Австра-



Успенський собор Києво-Печерської лаври після перебудови. Друга половина XVII ст. Київ. Гравюра на дереві

Л. Тарасевич. Урочисте освячення Успенського собору Києво-Печерської лаври після перебудови. З книги "Патерик Печерський". Київ. 1702. Гравюра на металі



лії. Досить обережно ставили питання про внесок східних та південних слов'ян у літературу й мистецтво бароко, прикладом чого може слугувати спроба у 20-х роках науковців Державної академії просторових мистецтв простежити історію бароко в Росії<sup>4</sup>.

У поглядах на бароко в СРСР давалася ознака пролеткультівська установка на заперечення цінності спадщини цього явища. Бароко називали не інакше як "занепадницький стиль". Навіть коли утвердився науковий погляд на цей стиль, окремі вчені все ще сумнівалися, чи було в ньому щось передове, прогресивне, порівняно з ренесансом. Ці сумніви ясно простежуються в дискусії, що відбулася 1936 року у Всесоюзній академії архітектури по доповіді М. Алпатова "Проблема синтезу в мистецтві бароко". Доповідач дав бароко позитивну оцінку, вважаючи його кроком уперед, тому що "синтетична система в мистецтві бароко насичена чуттєво-ілюзорними моментами, зримими враженнями, яскравими образами, які надають їй особливої повнокровності"<sup>5</sup>. У ході обговорення одні учасники визнавали певні досягнення мистців цього стилю лише на терені малярства і схилилися до думки, що для архітектури і графіки він не дав нічого корисного. Інші засуджували бароко за те, що в ньому немовби гіпертрофована декоративна система, "правдивість замінена зримим обманом", закладена "можливість вульгаризації" (І. Маца). Що ж до досягнень синтезу в мистецтві бароко, то, за визнанням учених, вони "нижчі за ті рішення, які дав ренесанс".

На цих і подібних міркуваннях лежав відбиток застарілих уявлень про бароко. Все ж сама постановка питання свідчила про пошук справжньої ролі бароко в історії мистецтв. Дискусія дала поштовх вивченню в радянському мистецтвознавстві стилів узагалі.

Українське мистецтво бароко у графіці та в інших мистецтвах досліджується з початку ХХ ст. Однією з ранніх розвідок про нього була праця Г. Лукомського "Українське бароко", надрукована в Петербурзі<sup>6</sup>. В умовах становлення мистецтвознавства як окремої наукової галузі увага вчених зосереджувалася на різних етапах історії українського мистецтва. Чи не найбільша увага приділялася мініатюрі та графіці середніх віків і нового часу – джерелам і формуванню своєрідних рис українського графічного мистецтва в книжній сфері. Особливу зацікавленість основоположників українського наукового мис-



тецтвознавства підтверджують матеріали, підготовлені ними в різні роки на початку ХХ ст. й опубліковані у “Збірнику секції мистецтв”, виданому Українським науковим товариством у Києві. Цінні спостереження, що стосуються українського бароко, містяться у статтях В. Модзалевського<sup>7</sup>, О. Гуцала<sup>8</sup>, Д. Щербаківського<sup>9</sup>. Щедрий матеріал для подальшого вивчення дала значна збирацька й дослідницька робота українських учених, виявлення в нововідкритих пам’ятках графіки чітких ознак світових стилів у їх місцевій інтерпретації.

Однак проблема наявності світових стилів в українській графіці не була ще достатньо опрацьована в теоретичному й методологічному аспектах. Тому згаданим стильовим ознакам відводили в мистецтвознавчих працях епізодичне місце, для їх назв або характеристик використовували умовну термінологію – “козацький ренесанс”, “своєрідний український національний стиль”, “так зване українське бароко”.

Прогрес науки, зміцнення теоретичної бази досліджень, відкриття невідомих пам’яток книжного мистецтва дали поштовх розширенню й поглибленню знань про графіку бароко. Після відновлення незалежності України вчені почали приділяти більше уваги стильовій градації історії гравюри. У працях про графіку бароко вони виділяють три основні питання: вплив народного мистецтва і фольклору на формування українського варіанта бароко у графіці; міжслов’янські зв’язки як чинники, що споріднюють наш варіант з особливостями стилю бароко в графіці інших слов’янських народів; всеєвропейський і світовий контексти національних варіантів бароко.

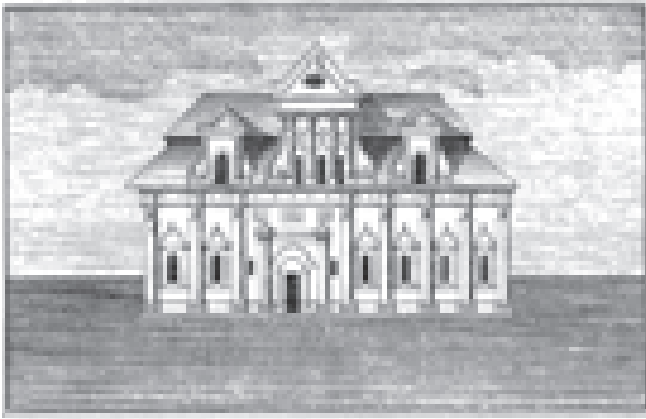
З визначних праць останнього часу на дану тему можна назвати дослідження Е. Андяля “Світ слов’янського бароко”<sup>10</sup>, Ч. Гернаса “Бароко”<sup>11</sup>, Я. Неймана “Чеське бароко”<sup>12</sup>, Я. Соколовської “Суперечки про бароко в пошуках моделі епохи”<sup>13</sup>, Й. Грабака “Про чеське літературне бароко в слов’янському та європейському контексті”<sup>14</sup>.

Важливі кроки зроблено в осмисленні теоретичних проблем українського бароко, його місця в загальноєвропейському мистецтві бароко<sup>15</sup>. Українські вчені досліджують внесок наших мислителів і письменників XVII–XVIII ст. (К. Транквіліона-Ставровця, Л. Барановича, Ф. Прокоповича, А. Радивиловського, Г. Сковороди, С. Яворського та інших) в українське літературне бароко<sup>16</sup>. Цікаві розвідки здійснено щодо аналізу літературної форми, образних засобів поезії бароко, виявів барокової мови в різних жанрах поезії й ораторського мистецтва<sup>17</sup>. Внаслідок цієї дослідницької праці вчених різних галузей гуманітарних наук відпали сумніви про те, був чи не був стиль бароко в українській літературі й мистецтві. Яскраво виражені особливості форми, багаті образні засоби, загальний колорит стилю при одночасних спільних рисах із західноєвропейським бароко дають всі підстави визнати його оригінальним місцевим варіантом, одним із найцікавіших відгалужень світового бароко.

Проте це зовсім не означає, що все в даному стилі з’ясовано. Головними проблемами в дослідженні укра-

**Успенський собор Києво-Печерської лаври із дзвіницею архітектора Г. Шеделя, відновлений після пожежі 1718 року. Середина XVIII ст. Гравюра на металі**





**Лаврська друкарня, відбудована після пожежі 1718 року. Середина XVIII ст. Гравюра на металі**

можливість для мистецтва графіки виявити суть сучасних глобалізаційних процесів. Це сприяло налагодженню тісніших контактів між мистцями, розкриттю цехових і корпоративних таємниць малярів, граверів і різьбярів, подоланню національної замкнутості.

Бароко дає чимало прикладів єднання вселюдського й національного. Ці приклади цікаві й повчальні для сучасного творчого процесу. Хоча мистець-графік належав країні, з якої вийшов, він водночас працював на замовлення іноземців. Він робив внесок у культуру кількох народів, підносячи мистецтво свого народу до загальнолюдських вершин.

**Л. Тарасевич. Заснування Успенської церкви в Києві. З книги "Патерик Печерський". Київ. 1702. Гравюра на металі**



їнського мистецтва бароко є: причини появи, уточнення хронологічних і географічних меж поширення; визначення його формальних рис і виражальних засобів; образна система; спільне й відмінне з бароко в культурі інших народів; його зв'язок із конкретною соціально-історичною й культурною ситуацією; ступінь виявлення в різних видах і жанрах мистецтва; взаємини з іншими стилями та з традиціями народного мистецтва.

Важливість проблеми бароко у графіці зумовлена і тим, що в цьому стилі поєдналися загальнолюдські й національні елементи. Не лише художня графіка, але й прикладна набуває все більшого значення. Бароко відкрило

Мистецтво української графіки другої половини XVII – XVIII ст. дає чимало прикладів пристосування теологічної тематики до актуальних життєвих проблем, а також вираження цих проблем за допомогою традиційних образів християнства. Багатий арсенал асоціативних засобів бароко слугував мистцям у перенесенні акцентів з життя у мрію, із щоденних проблем у світ Божественних істин і цінностей. Адже різні суспільні класи в XVII–XVIII ст. чинили добро чи зло, незмінно посилаючись на Біблію. Так було і раніше, але цілі й методи боротьби, порівняно з середньовіччям, змінилися. Іншою стала мова графічного мистецтва, яка багатозначніше, складніше віддзеркалювала життя суспільства у "шатах" біблійних персонажів. Тенденція до зближення в мистецтві ідеального буття, якого завжди прагнув людський розум, і буття, сповненого буденних суперечностей, особливо загострювала відчуття драми в бароко. У багатьох графічних творах герої постійно звертаються до найсильніших і найпереконливіших аргументів, щоб довести свою правоту. Прагнення до вичерпності доказів, до найбільшої впливової сили зображених сцен зумовило пошук мистцями "сильних героїв" і підкреслено експресивних засобів їх

репрезентації. Все це підносило людину. У мистецтві бароко накреслюються контури нового розуміння гуманізму, у якому людині відводиться належне місце не тільки в межах навколишньої природи, а й у Всесвіті. Мистці виражали “сильнодіючими” засобами бароко також і свої ідеї, намагалися довести простим людям думку про їх безсилля перед долею. Через мистецтво бароко в XVII–XVIII ст. поширювали прогресивні, просвітницькі ідеї, які не принижували, а підносили людську гідність.

Мистецтво бароко у графіці виражало як інтереси дворянства, так і нижчих верств суспільства. Неперехідна цінність цього мистецтва полягає в тому, що воно віддзеркалило в загостреній – часом аж до трагедійності – формі суперечності перехідної доби до класицизму, нові деталі й аспекти цінності людини, її життя, силу волі й велич свободи. Саме цим мистецтво бароко приваблює шанувальників прекрасного.

Професійне графічне мистецтво постійно збагачувалося за рахунок народного мистецтва, його формотворчих і виражальних засобів. У народному мистецтві закладено ряд “барокових” рис, зокрема експресію і символіку. Ці риси ще раніше “підживлювали” професійне мистецтво, але в добу бароко їх вплив був особливо вагомий. Стиль бароко відзначається багатством і розвиненістю декоративних форм – тут теж у нього чимало спільного з народним мистецтвом.

Природа стилю бароко з його регіональними, національними, місцевими виявами дуже цікава. Це захоплююча сторінка в історії мистецтва і для дослідника, і для читача; це одна з підвалин розуміння класичної спадщини, творчої практики видатних майстрів.

**СЛОВО І ОБРАЗ: СТИЛЬОВА СУГОЛОС-НІСТЬ.** Народні основи, закладені в ранньому українському бароко, вплинули на подальшу еволюцію стилю в його зрілих формах. Це були титули, фронтиспіси, шмуцтитули в таких книгах, як “Киево-Печерський патерик” (К., 1661), “Ключ розуміння” (київське видання 1659 року, львівські – 1663 і 1665 років), “Месія правдивий” (К., 1669) і “Небо нове” (Львів, 1665) Іоанікія Гялятовського; “Огородок” (К., 1676) Антонія Радивиловського; “Меч духовний” (К., 1666) і “Труби словес проповідних” (К., 1674) Лазаря Барановича; “Мир з богом чоловіку” (К., 1669) і “Синопис” (К., 1680) Інокентія Гізеля. Автори згаданих книг – учені й письменники, полемісти, люди нового покоління. Їхні твори – це монологи, сповнені притаманного літературному бароко вишуканого пафосу.

Графічне оформлення титулів цих книг складне й багатогранне щодо змісту й форми. Воно має більш самостійне значення, ніж аналогічне оформлення титульних гравюр стилю ренесанс. Це фактично естампи, які можна розглядати у плані графічного вступу у вигляді порталу до того чи іншого твору. Концентрацією містких символів та алегорій в одному місці й часі декларуються радість і тріумф. Добір об'єктів і ситуацій вражає тонко здійснюваним єднанням реального, історичного й міфічного. Над київськими храмами сяє сонце, клубочаться легкі хмарки, і тут же їх укриває омофором Богородиця Марія. В усіх земних справах – як мирних, так і воен-

**О. Тарасевич. Король Ян Собеський. 1680. Вільно. Гравюра на металі**



них, – людям допомагають небесні сили. Князі Володимир, Борис, Гліб, а також монахи Антоній із Феодосієм виступають як порадики й заступники (“Меч духовний”, “Мир з Богом чоловіку”). Вихід у світ “Києво-Печерського патерика” 1661 року викликав інтерес до української історії, до діячів, які в очах сучасників символізували відновлення розірваного татаро-монгольською навалою зв’язку давніх і нових часів.

Орли, леви, коні й інші тварини, що в середні віки були лише “знаками” в гербах і тератологічних орнаентах, у гравюрі українського бароко “оживають”: одним людським справам сприяють, іншим протидіють. Особливо жваві тварини на гравюрах, розміщених у книгах Л. Барановича: гербові й емблематичні птахи неодмінно щось тримають у лапах і дзьобах, інші тварини зображені неспокійними, збудженими, мовби наділені розумом і почуттям людей (“Труби словес проповідних”). Л. Баранович часто сам пропонував мистцям оформлення своїх творів<sup>18</sup>.

Предмети в зображеннях, які в ренесансних гравюрах склали натюрморти, із середини XVII ст. дедалі більше набувають подоби живого природного оточення. Місцеві й екзотичні рослини, не втрачаючи декоративної ролі, зазнають на титулах і фронтиспісах цікавого осмислення як деталі тематичних композицій. Зокрема з 1650-х років починається нове освоєння теми дерева, яке є і символом (“дерево життя”), і пейзажною реальністю – його садять, поливають, плакають. На фронтиспісу до “Меча духовного” дерево трактується як родовідне і життєдайне; на фронтиспісу до “Миру з Богом чоловіку” спис, яким убито лютого монстра, нагадує пальму. Особливо ясно звучить садівнича тема на форті “Огородка”: вхідний аркуш трактується як дбайливо доглянуте, обнесене частоколом господарство. Уміло обіграно на титулах усіх трьох видань тему й назву книги І. Галятовського “Ключ розуміння”, де пропагуються працелюбність й інші моральні чесноти.

Зіставивши драматичні ноти в гравюрах 30–40-х років XVII ст. з оптимізмом гравюр 50–70-х років, можемо простежити прогресивний рух стилю бароко від

**О. Тарасевич. Євангеліст Матвій. 1693. Гравюра на металі**



ранніх до високих форм. Прагнення здивувати, вразити глядача збереглося, навіть посилювалося. Екстатичний стан персонажів знайшов підтвердження і в “оживленні” емблем, і в декоративності, яка ставала дедалі пишнішою. Разом зі зміною експресивної тональності у гравюрі з’являються нові вияви образності, зумовлені суспільним розвитком і розширенням мистецьких контактів України з іншими народами й країнами.

Завдяки посиленню міжнародних зв’язків українського мистецтва міцніла технологічна база друкарень. Вони мали вже рідкісні на той час верстати для друкування гравюр з металевих кліше, прагнули залучити знавців гравірування на міді. Ініціативу в цій справі виявляв Л. Баранович, який посилав на навчання до Вільна обдаровану молодь Чернігівщини, в тому числі граверів Л. Крщоновича, І. Щирського, С. Ялинського. Саме в підвідомчій Л. Барановичу Новгород-Сіверській друкарні 1676 року було здійснено спробу запровадження в ширшому масштабі гравюрі на міді. Мистці опа-

новують основи натурального малюнка, гравюру на металі. З початку 1670-х років вони працюють як самостійні майстри, хоча й за межами України. Мова йде передусім про Олександра й Леонтія Тарасевичів, які пройшли професійну підготовку в Аугсбурзі в граверській майстерні Кіліанів і тривалий час (майже всі 70-ті та 80-ті роки XVII ст.) працювали для друкарень Білорусії, Литви й Польщі, лише наприкінці 80-х років XVII ст. повернувшись в Україну<sup>19</sup>.

Центральна проблема мистецтва Тарасевичів – це проблема барокового образу як у рамках традиційної релігійної сюжетики, так і поза нею. Звичайно, згадана сюжетика не була сприятливою для повноцінного розкриття можливостей бароко, але нагромаджений попередніми українськими художниками досвід спонтанного переростання релігійного у світське, умоглядного в очевидне дав підстави обом Тарасевичам чіткіше вичленити барокове зерно в образі, скориставшись об'ємним академічним рисунком і технікою гравірування на металі.

Так, О. Тарасевич уперше в українській графіці звернувся до безпосереднього відображення засобами стилю бароко побуту й трудової діяльності людини, не вдаючись до біблійної екстраполяції, як це робили раніше Тимофій Петрович, Георгій, Ілля та інші гравери першої половини XVII ст. В ілюстраціях до календарного розділу “Розаріуму” (Вільно, 1677) О. Тарасевич послідовно і з тонкими життєвими спостереженнями відобразив сезонність праці селянина на кожний із дванадцяти місяців. Ілюстрації цікаві не лише своїм формальним змістом, вони прийняті уславленням праці, пієтетом до трудівника.

Важливо, що мистець бачить і трактує працю як Божу благодать. В окремих ілюстраціях він зобразив працю селян і результати цієї праці. Це було значним кроком вперед. Якщо в Євангелії Учительному 1637 року елементи соціальної критики висловлені опосередковано, через притчі, то в даному випадку йдеться про пряме відображення суспільного життя. О. Тарасевич часто ілюстрував філософсько-теологічні трактати, де чітко виявляв свою прихильність не так до різних містичних концепцій, як до логічного, доказового, очевидного. У циклі невеликих гравюр до “Церемоній при відправленні Святої Меси” він наголошує передусім на обрядовій стороні справи, а містерії лише “супроводжують” дію<sup>20</sup>.

У трактуванні людської особи О. Тарасевич пішов далі від своїх попередників. Він прагнув бути “історичним портретистом”, аналізувати характери персонажів, канонізованих церквою, їхню вдачу, благородство (чотири євангелісти, святі Дмитро Солунський, Франциск Ксаверій, Кириак, Клет, Августин, Антоній Флорентійський, Михайло Гедройць, Йосафат, Домінік, Гуго). На портреті віленського архidiaкона Миколи Слупського (1677), через фізичні риси – волоокість, кривий ніс, тонкі губи й щипину бороду – художник намагається передати цілісний характер людини. О. Тарасевич не ідеалізує своєї моделі. У пізніших портретах (1680–1690-ті роки) є бажання вияскравити характерні риси людей, поєднати їх з легким гротеском, з іронічним ставленням до них.



І. Щирський. Іоанн Золотоуст. 1682. Вільно. Гравюра на металі



**Я. Кончаківський. Іоанн Золотоуст. З книги "Служебник". 1791. Київ. Гравюра на металі**

**О. Тарасевич. Святий Дмитро. 1680-і роки. Вільно. Гравюра на металі**



О. Тарасевич поставив чимало важливих і новаторських питань в українському мистецтві того часу, насамперед питання вдосконалення образу, передачі складності й неоднозначності характеру людини. Він розв'язав їх в обмежених масштабах. У гравюрах світського змісту (ілюстраціях до календарного розділу "Розаріуму") майстер наділяє людину самостійною волею, енергією. Розумні очі й задумливі обличчя на його портретах, велелюдні сцени в оформленнях тез академічних диспутів на титулах і фронтисписах трактатів не вкладаються в поняття лише боротьби доброго й злого, білого і чорного, а підкреслюють чимало інших нюансів людської природи, могутню силу її розуму.

Ми говоримо про обмежені масштаби секуляризації в О. Тарасевича тому, що повне вивільнення художнього образу від панівної ідеології ще не було тоді на часі. Однак постановка цього питання мала певне значення для подальшої долі барокової образності. У релігійних композиціях (а таких у нього більшість) О. Тарасевич розвивав далі ідею духовності в людині. Зображаючи взаємодію небесних і земних сил, він надавав особливого значення людській ініціативі, волі й розумові. Персонажі то вторгаються у сфери природи, то сягають космічних стихій (оформлення тез диспуту у Віленській академії 1683 року), то управляють символічними предметами з християнської й античної міфології (титули панегіриків С. Яворського "Arctos et antarctos" і "Pełnia xieżyca", 1690–1691). Усі деталі, як реальні, так і вигадані, осяяні в нього світлом розуму, утворюють середовища, у яких проявляються здібності людини. О. Тарасевич поєднував барокові форми декору з гуманістичним змістом, притаманним добі Відродження. Його бароко сповнене контрастів та антиномій. Водночас воно включає і ренесансну впорядкованість, системність і симетричність. Вигнуті й випуклі лінії ближчі до стихії природи, ніж прямі геометричні лінії ренесансу. Творчість О. Тарасевича, в барокову образність якої органічно увійшли гуманізм і гармонія ренесансу та стилізовані природні форми народного мистецтва, була одним із найхарактерніших проявів високого українського бароко.

З мистцем працювали гравери, малярі, друкарі. Відомі два граверських осередки – Віленський і Київський. Значення і вплив їх на мистецький процес були вагомими, що дає підставу говорити про школу О. Тарасевича кінця XVII і першої половини XVIII ст. Переважна більшість майстрів, що належали до цих осередків, розвивали принципи, започатковані О. Тарасевичем. У ряді творів типу панегіриків на багатьох книжкових титулах і фронтисписах та в ілюстраціях з'являються, поряд з християнськими персонажами, їхні антиподи – войовничий Марс, хоробра Беллона,



**О. Тарасевич. Євангеліст Іван. 1693. Вільно. Гравюра на металі**

**О. Тарасевич. Євангеліст Лука. 1693. Вільно. Гравюра на металі**

мудра Мінерва. Образи античної міфології, традиційно іменовані “язичницькими ідолами”, наявні у графіці й допомагають утверджувати в людях певні громадянські й моральні риси. Незвично було для тодішнього читача сприймати ангела в товаристві Марса й Беллони (Титул Л. Крщоновича до книги “Area triplex”, 1674); Івана Хрестителя з Марсом (титул І. Щирського до панегірика “Iter gloriae”, 1680); Мінерву з церковною корогвою (підносний адрес І. Щирського ректорові Київської академії Прокопові Колячинському). Узгодженість дій християнських і язичницьких сил зобразив родич Олександра Леонтій Тарасевич в ілюстраціях до польськомовного панегірика П. Терлецького “Слава героїчних справ... Бориса Шеремети” (К., 1695). Прагнучи показати відвоювання Азова в турків як спільну акцію людей і Божих сил, Л. Тарасевич трактує останніх в одному алегоричному ключі, незалежно від того, чи це античні “божки”, чи християнські святі. На гравюрі “Кування меча” святий допомагає ковалям клепати меча, тоді як Беллони з Марсом стережуть збройний арсенал. На гравюрі “Радість Дніпрових вод” біблійний співець псалмів Давид акомпанує на лірі русалкам, які купаються в річці і виграють на різних музичних інструментах.

Подібних дивацтв було багато також в станкових гравюрах. Період боротьби українських козаків з турецько-татарськими нападниками відображений у пейзажно-панорамній (“Облога Почаївської лаври турками в 1675 році” Н. Зубрицького), портретній (образи В. Голицина, Б. Шеремети, гетьманська галерея в Літопису Самійла Величка) і особливо в панегіричній графіці.

Великі, мов картини, підносні аркуші-адреси містили величання людей, які уславилися в боротьбі з Османською імперією та іншою патріотичною діяльністю. Образний лад естампів складний. Тут синхронно взаємодіють історичні персонажі з сучасниками, а неземні сили змагаються в покровительстві військам і героям.

Виходячи із завдань відображення героїки свого часу, мистці не обмежувалися одноплановим розкриттям теми (як це, наприклад, робили ікономалярі, зображаючи архістратига Михаїла, Юрія Зміборця, Дмитра Солунського), а прагнули до символі-

лічного, багатопланового її трактування, цілком у стилі бароко. Українські гравери звертаються до образів різних теологічних систем і концепцій, поєднуючи християнський патронат і язичницько-античну алегоричність. З погляду ортодоксального канону, це був шлях до корозії православних цінностей, але ні в кінці XVII, ні упродовж XVIII ст. така еkleктика в іконографії та образній системі не викликала заперечень ні в Церкві, ні в мирян, тому що гравюра своїм складним напластуванням символів служила патріотичним настроєм.

Ще виразніше виявилися риси пишного високого бароко в станкових гравюрах, які приурочували до наукових диспутів в академіях (зокрема Київській), колегіях і школах. Оскільки на гравюрах були тексти тез диспутів, то за усіма цими розмаїто оздобленими аркушами закріпилася назва конклюдій, або тез. Як відгалуження панегіричної гравюри, теза була свого роду звеличенням розуму і знань, вісником нового піднесення науки і техніки в епоху Просвітництва. Вже завдяки призначенню тези у своїй образній структурі ґрунтувалися здебільшого на доказових постулатах. Дискусії в школах України на межі XVII–XVIII ст. переходили з емпіричних до духовних, богословських, а також теоретичних і абстрактно-філософських тем<sup>21</sup>.

Перед граверами поставали завдання знаходити до тієї чи іншої дискусії свій модуль, який би в кількох образах об'єднав різні аспекти дискусії, виражав її спрямування, мету. Осцьому тези замовляли досвідченим рисувальникам і граверам – О. та Л. Тарасевичам, І. Щирському, І. Мигурі, Д. Галяховському, М. Карновському, І. Стрільбицькому, Г. Тепчегорському, Г. Левицькому.

Якби творча фантазія цих майстрів не була заснована на високій духовності, історія мистецтва не знала б шедеврів, сповнених злету думки й окриленних метафор.

Так, для одного з диспутів у Віленській академії про будову Космосу (1683) О. Тарасевич зобразив увесь небосхил з планетами, зірками як творіння Бога. А ще кілька десятиліть перед тим духовенство критикувало братського діяча зі Львова Л. Зизанія за те, що він увів до свого катехізису дані “о крузех небесних, і о планітах, і о зодіях, і о затменії сонца, о гromі і молнії, і о тресновенії, і о шибенії, і о перуне, й о комітах, і о прочіх звіздах”, взявши цю предумдрість “од елінських волхов й ідолослуженій”<sup>22</sup>. Мінялися часи. Наукові знання наскрізь проймали суспільну, в тому числі теократичну свідомість.

Тези схожі на театралізовані дійства в греко-римському стилі. Античні зброя й одяг, альтанки, портики й колони іонійського та коринфського ордерів декоративно оформлюють сцени урочистих процесій або “возсіданій” стародавніх князів, мучеників, античних мудреців і живих тогочасних персонажів. Рисувальники і гравери не обмежувалися комбінуванням традиційних алегорій та символів. Навіть широке використання античної метафорики виявилось недостатнім для повнішого вираження квінтесенції того чи іншого диспуту. Українські графіки створили чимало нових асоціативних образів. Одним із найвигадливіших був Іван Щирський – мистець невичерпної творчої фантазії та барокового мислення. Реальні предмети в його тезах та інших станкових і книжкових гравюрах позначені місцевим колоритом і тяжіють до емблематичного про-

**Й. Гочемський. Святий Іоанн Дамаскін. 1753. Гравюра на металі**



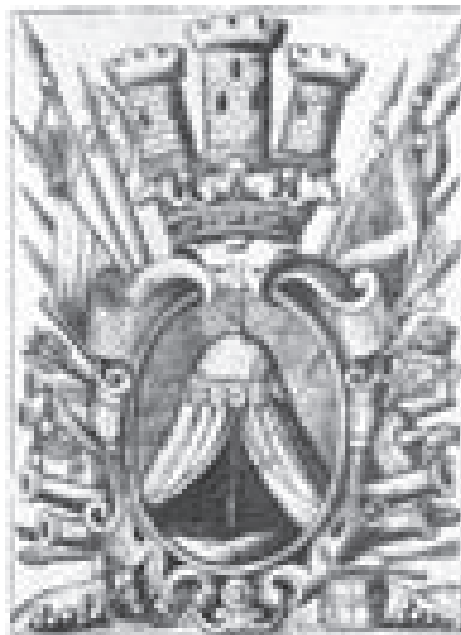


читання. Розгорнута книжка, рука з пензлем, бджолиний вулик [ілюстрації до підручника риторики “*Thias oratoria*”, (Чернігів, 1698)], намети, різні птахи і рослини, деталі архітектури, не кажучи вже про численні герби, – все це в І. Щирського приховує в собі загадковий зміст і таємничу курйозність. І. Щирський був першим мистцем, який у тезі до диспуту з нагоди обрання Йоасафа Кроковського київським митрополитом (1708) вигадав алегорії трьох дів для зображення дружби Росії, України й Білорусії. На жаль, ця теза не збереглася, але ось як її описував історик Київської академії (у якій навчався І. Щирський) В. Аскоченський: “На першому плані ліворуч зображені три дівки в коронах із містечок і веж, які представляють Велику, Малу і Білу Росію. Мала Росія, одягнена в порфіру, стоїть на колінах і з радісним виглядом підносить руки до Йоасафа; на обличчі дівки, яка представляє Білу Росію, видно скорботне моління [бо більша частина Білорусії перебувала тоді під владою польсько-литовської Речі Посполитої. – Д. С.]; а Велика Росія наче доручає одноплемінниць своїм під опіку ієрарха, виражаючи рухом своїм, що вона все зробила і надалі готова робити для забезпечення їм тиші й щастя”<sup>23</sup>. Це була, безперечно, знахідка цього мистця в образній системі українського бароко. Персоніфікація східнослов'янських народів у вигляді “подруг” або “рідних сестер” стала пізніше загальноживаною. Вона дійшла в дещо видозмінених формах і до радянського часу, поширившись на персоніфіковане, візуальне зображення фальшивої дружби всіх гноблених народів радянської імперії.

Естамп і книжкова титульно-фронтиспісна гравюра першої половини й середини XVIII ст. є оригінальним попури старих і нових стилів, де провідна роль належить бароко. Ускладнена стилістична форма відбивала не менш складний образний лад і зміст гравюр. Зображення містило у своїх символіко-алегоричних асоціаціях багато відтінків і значень, які допускали широкий діапазон тлумачень. Між міфологічним і світським елементами зазвичай не проводилося різкого розмежування. Це особливо чітко видно на прикладі фронтиспіса Л. Тарасевича до Києво-Печерського патерика 1702 року, де під виглядом явлення чудотворної Азовської ікони Богоматері “в орлі” розкрито актуальну на той час тему: відвоювання в турецьких османських поневолювачів фортець на березі Азовського моря.

Об'єднання сили орла з покровительством Богоматері, яка “явилася” на грудях птаха для допомоги війнству, – це типова міфічна конструкція. У подібних конструкціях, як зазначає О. Лосєв, “ідейна образність дійсності подана разом із самою дійсністю... Жодна фантастика, жодні чудовиська, жодні дива, жодні магічні операції не страшні для міфу”<sup>24</sup>. Для Л. Тарасевича, одночасно раціоналіста й міфотворця у гравюрі, не страшні такі “магічні операції”, як поява перед кавалькадою вершників, очолюваною царем Петром, св. Юрія в рицарських обладунках, який миттєво розправляється з драконом; як блискавка, пущена з лапи орла просто в голову лева; порівняння Азова з Вавилоном, який “паде”, і Кизикерменя з Капернаумом, який “вознесеться”.

Пейзажні панорами фортець правдиві. Цар і козацька старшина зображені як тріумфатори. Вони віч-на-віч зустрілися з небесними покровителями, які сприймаються прямо й безпосередньо, а не через знамення і символічні знаки. Фантазія мистця



**І. Щирський. Гербова композиція. 1682. Вільно. Гравюра на металі**

утворила середовище, населене реаліями, що піддаються дії надреальних сил, наближених до землі й ототожнених з усім земним.

**СПРОБИ ЄДНАННЯ ІСТОРІЇ, СУЧАСНОСТІ ТА МІФУ.** Єдністю дійсності й міфу пронизані сорок ілюстрацій до тексту “Печерського патерика”. За рівнем виконання, життєвістю, історичною вірогідністю вони стали подією у графіці України<sup>25</sup>. Л. Тарасевич зробив суттєвий крок у напрямі переважання життєво-правдивого над міфічним. Якщо Ілля у своїх ілюстраціях 1661 року “прочитав” Києво-Печерський патерик як легенду з багатьма реалістичними вкрапленнями, то Л. Тарасевич осягнув його уже як історію давнього київського монастиря, але з легендарними екстраполяціями.

Л. Тарасевич доклав зусиль, щоб слабо деталізовані життєписи видатних монахів максимально наблизити до дійсності, “вписати” їх у ландшафтно-архітектурний краєвид сучасного йому Києва. Переслідуючи подвійну мету – вияскравити “вигідні” моменти історії та поетично вмотивувати їх, – Л. Тарасевич тонше за своїх попередників ступовував реальні й ірреальні протилежності. Середньовічному постулатові: “Вірую, тому що неймовірне”, – він не без успіху намагався надати більше раціонального, просвітительського відтінку: “Вірую, тому що вірогідне”.

Реалізм Л. Тарасевича особливий. На перший план він висуває те, що близьке до життя, що зливається з дійсністю. Правдиві київські кручі, широчінь Дніпра, човни на воді, жанрові сцени з господарського життя в монастирі – це не тільки тло, а конкретна історія. Вразити, здивувати – у цьому мета Л. Тарасевича. Якщо для досягнення задуманої експресії потрібно було зобразити історичну особу в практично нездійсненній ситуації або, навпаки, розіграти з метою моралізування якесь “диво” в монастирському приміщенні чи на подвір’ї, то мистець ішов на це, поєднуючи правду й домисел, причому так майстерно, що і сам домисел “імітував” собою правду. Подібний підхід до проблеми “дійсність – образ” широко увійшов

**І. Щирський. Теза на честь ректора Києво-Могилянської академії Прокопа Калачинського. 1690-і роки. Київ. Гравюра на металі**  
**Невідомий гравер. “Притча про багатія і смерть”. З “Учительного Євангелія”. 1637. Київ. Гравюра на дереві**



у мистецьку практику й набув ознак характерного явища у творчості найвизначніших граверів XVIII ст.: Н. Зубрицького, А. Козачківського, Г. Левицького, Д. Сінкевича, Макарія, Іринія, Георгія, І. Филиповича, І. Талярєвського, М. Чернявського, А. та Й. Гочемських, Т. Раковецького, Т. Троцькевича. Вони працювали в різні роки XVIII ст. для друкарень Києва, Чернігова, Львова, Почаєва, Бердичева. Основа образності їхніх творів лишалася загалом спорідненою з образністю майстрів школи О. Тарасевича. У цій школі сформувалася барокова система художнього мислення, яка була пов'язана з релігійним світоглядом. Майстри високого бароко на зламі XVII–XVIII ст. реабілітували в очах глядача не лише художні цінності античного і сучасного їм західного світу, а й чуттєвість та поетику народного сприймання краси. Класична міфологія і фольклорна безпосередність зняли з української графіки тогу суворості, підвищили її емоційний тонус.

Поетикою проїняті народна поезія, малярство, гравюра. У своїх виявах – від пієтету до зворушливої простоти – народне мистецтво запліднювало професійне. Тарасевичі не стилізувалися під народну гравюру, а піднімали народнопоетичний елемент до висот професіоналізму, наприклад, в ілюстраціях О. Тарасевича “Зустріч Марії і Єлизавети”, де оспівано взаємну пошану, дружбу людей (книга “Розаріум”) та Л. Тарасевича “Єремія Прозорливий” з істинно народним співчутливим трактуванням теми старості (“Києво-Печерський патерик”). Після Тарасевичів вичленування світського елемента із системи релігійного світогляду тривало, процес секуляризації художнього образу, на жаль, не припинявся. Все нове у книжній і станковій графіці XVIII ст. пов'язане зі світським світоглядом. Паралельно з гравюрою на металі продовжувала існувати ксилографюра з її християнським змістом. Богословська література – перевидання Євангелій, Псалтиря, Службника, Тріодей, Требника, Печерського патерика, Октоїха – ілюструвалася старими фігурними й орнаментальними гравюрами. Дерев'яні кліше кінця XVI і початку XVII ст. викорис-

**Л. Тарасевич. “Куди мені подітися?”. 1688. Вільно. Гравюра на металі**

**Л. Тарасевич. “Зцілення Марцеля Мастріллі”. 1680-і роки. Вільно. Гравюра на металі**



товувалися при перевиданнях богословських книг багато разів упродовж цілого століття, поки не зношувалися. Йшлося не так про відому монастирську ощадливість, як про шанобливе ставлення до творчості попередників. “Справа в тім, що печерські гравери іноді користувалися гравюрами давніми, які більш або менш суттєво переробляли, причому іноді залишали старі дати, а також ініціали попередніх граверів. Через це ми на рисунку титульного аркуша Акафістів 1693 року можемо читати дату “9 січня 1658 р.” й ініціали гравера Іллі, у той час як Велика Лаврська церква тут зображена у вигляді, якого вона набула після 1676 року. Або на рисунку титульного аркуша Требника 1708 року читаються ініціали гравера АК і дата: “року 1677”, між тим як Велика Лаврська церква зображена тут у своєму пізнішому вигляді, причому тут очевидні й інші безперечні ознаки переробки гравюри, яка спочатку була виготовлена в 1677 році”<sup>26</sup>.

У творах багатьох граверів чітко виявилася майстерність рисунка, штриха, світлотіні. Однак у монастирських друкарнях їм доручалося або копіювати давні гравюри, або виготовляти власні в старожитньому дусі. Вони працювали в добу запровадження в Україні гравюри на металі, були близькі до школи О. Тарасевича, але металогравюри не опанували, нових тем і сюжетів не розробляли. У деревориті позитивні моменти їх творчих індивідуальностей на повну силу не розкрилися. Так, майстер А. Федір, рисунок і техніка гравірування якого були інколи кращими за роботи самих Тарасевичів, лише копіював для ілюстрування Апостола 1695 року давні гравюри Тимофія Петровича з Бесід Іоанна Золотоустого 1624 року Його оригінальні твори (у “Винограднику Христа” 1698 року, “Тлумачному псалтирі” 1697 року, “Євангелії на престольному” 1697 року, “Канонах” 1697 року, “Октоїху” 1699 року, “Страсному Євангелії” 1704 року, “Молитвослові” 1707 року) вирізьблені з ювелірною точністю і водночас традиційні за тематикою й композиційними засобами. У А. Федора та в інших ксилографів кінця XVII і XVIII ст. знову й знову повторюються композиційні засоби української ренесансної та ранньобарокової гравюри.

У XVIII ст. гравюра на дереві стає “другим диханням” української графіки. Вона конденсує в собі старі надбання. Нового в ній з’являється мало, особливо після того, як 7 вересня 1721 року Синод за вказівкою царя під дріб’язковим приводом заборонив київській друкарні видавати будь-які книги, крім церковних, та й на них просити кожного разу дозволу в Синоду<sup>27</sup>.

Цензурні утиски посилили консервативні тенденції в оформленні книги. Контроль за нововведеннями, обережність до них і оглядання назад затримали розвиток гравюри. Відродження ксилографії у другій половині XIX ст. засвідчило художню повноцінність і здатність цієї графічної техніки конкурувати з мідьоритом й офортом, а також літографією. Однак у XVIII ст. все нове в українській графіці пов’язане не з гравюрою на дереві, а з гравюрою на металі. У прикладній сфері (ілюстрації до підручників, посібників, наукових й інженерних трактатів) металогравюра вела перед. Українських граверів постійно запрошували до Москви.

Одним із найоригінальніших морально-етичних трактатів української наукової літератури XVIII ст. була “Ифіка ієрополітика” (К., 1712). Хто був її автором не встановлено, але доведено, що вона походить із кіл Київської академії. Можливо, це був колективний курс лекцій, укладений Афанасієм Мисливським, бо “Ифіка ієрополітика” надрукована в період його управління Києво-Печерською лаврою та друкарнею. Ілюстрував цей трактат із християнської та світської етики (ифіка – це в тодішній вимові етика) гравер Никодим Зубрицький.

Цей здібний гравер виконав аж 67 ілюстрацій і розв’язав одну з кардинальних проблем ілюстрування навчальної книги: як поводитися простому людові відповідно до Закону Божого. Н. Зубрицький створив прецедент ілюстрування теоретичного тексту. Він виявив дар імпровізатора. Він опанував і християнську, і міфологічну символіку, типологію й іконографію. Більшість описаних в “Ифіці” чеснот матеріа-

лізуються в алегоричних постатях. Крім того, персоніфіковані Доброта, Любов, Ощадність, Послух діють у відповідній пейзажній або інтер'єрній обстановці. Вони “домашні”, вписані в місцеве оточення. В алегоріях мистець відкрив широке поле для побутописання. На одній із гравюр (“Академія”) зображено клас, викладача на кафедрі й слухачів. Різьблене крісло і навіс над ним, колони, одяг, обличчя юнаків і наставника – усе промовляє про спостережений мистцем характерний момент з життя Могиллянської академії.

“Ифіка ієрополітика” справила позитивний вплив на розвиток морально-етичної й педагогічної думки в Україні доби Просвітництва. У XVIII ст. вона кілька разів перевидавалася. Гравюри Н. Зубрицького копіювали російські гравери М'якишев, Пікардт, Ростовцев і український гравець Филипович для львівського видання “Ифіки” 1760 року.

Життєвий матеріал використовувався граверами при ілюструванні місяцесловів, календарів, панегіриків. У “Календарі” (К., 1727), крім зображень жінок-алегорій на чотири пори року, є ілюстрація кровопускання і розклад, коли таку процедуру найдоцільніше робити і які ліки вживати. Цікаво, що видатний християнський проповідник IV–V ст. Іоанн Золотустий у бесіді “Про тих, хто лікується” закидав людям: “Вони [тобто святі й мученики – Д. С.] стільки хвороб терпіли, а ми щойно трохи прихворіємо, то лікарів і волхвів у дім свій приводимо. О братове! Як золото вогнем випробовується, так і людина хворобою від гріхів очищається”<sup>28</sup>.

Використовуючи пластичні можливості металогравюри, мистці міняли усталені штампи ілюстрацій до церковних книг. Новаторським було оформлення Данилом Галяховським великого напрестольного Євангелія (К., 1707). Для титулу він створив складну і незвичну для української іконографії символічну конструкцію. Взята з життійної літератури розповідь про святих мучениць Віру, Надію і Любов доповнена й розвинена такою деталлю, як карета, у якій сидить Ісус Христос, і яку везуть діви. Карета дуже гарна, зображена в барокових формах. Звичайно, це не ілюстрація євангельського сюжету (такого там немає), це алегорія, що стверджує любов мучениць до свого Спасителя.

До образу євангеліста Іоанна Богослова Данило Галяховський додає цікавий нюанс: він зображає літню людину-мислителя у стані роздумів. Це зразок композиції з однією постаттю, що зазнає душевних мук. Такі образи прийняли й розвинули в ілюстраціях А. Козачківський, Г. Левицький, І. Филипович, Й. та А. Гочемські. Можливо, таке трактування образу прийшло в Україну з мистецтва католицького бароко, хоча, власне, сама історія XVIII ст., у якому не бракувало воєн та інших драматичних подій, покликала в мистецтво героя-страждальця в образі святого.

Майстерно зображав зміну в настроях святих Г. Левицький. Тонкий аналітик душевних станів, він зримо передав в образах Матвія й Івана почуття страждання. Апостола Петра він відтворив із Євангелієм. Як майстер високого бароко, Г. Левиць-



О. Тарасевич. “Франциск Ксаверій зцілює недужих”. 1680-і роки. Вільно. Гравюра на метали



Л. Тарасевич. “Теза Олехновича” (фрагмент). Кінець XVII ст.  
Гравюра на металі

взаємовиключних емоційних станів, “антитезування” людського мучеництва і збуреного духу надали мистецтву Г. Левицького відчуття монументальності. Монументальність не характерна для графіки, але майстер може її досягти. Тут вона формується не розміром фігур, а внутрішньозмістовим значенням, порівнянням різних компонентів образності. Опанувавши принцип кончетто, кращі українські гравери використали його не для досягнення курйозності й розважальної дотепності, а для створення драматичних образів.

Перепади образності вияскравлювали також нові глибини проникнення суспільного світовідчуття в релігійне мистецтво. Світський елемент уже не тільки доповнює релігійну композицію деталлю, середовищем, ситуацією, “позиченими” в буденній життєвій обстановці, а й стає альтернативою, самостійним явищем зі своєю образною структурою. Антитези барокового кончетто мовби підсвічують порушення гармонії між міфічним і реальним, віщують кризу міфо-реалістичної образності. Традиційні богословські цінності вимірюються за людськими, суспільними критеріями. Розбіжність між прогресом знань епохи Просвітництва і зміцненням монархічного абсолютизму з його дегуманізаційними тенденціями наклала контрастні тіні як на всю творчість Г. Левицького, так і на окремі створені ним образи.

У минулому залишилися миловидні анфасні іконні лики, широко відкриті очі, які, здавалося, зазирали прямо в душу, – де суворо із осторогою, а де любо і лагідно. У XVIII ст. образи з такими обличчями “мешкали” лише у сфері народної гравюри, а в професійній чільне місце посіли персонажі зі збудженими обличчями, зведеними вгору очима, ракурсованими посталями. Вони неначе перебували в болісному зітханні, в них краялися серця.

Важко припустити, щоб зображення таких станів не було зумовлене суспільними причинами. Однак у цих образах розв’язувалася передусім суто художня проблема – психологічне мотивування поведінки персонажа. Акцентуючи увагу на драмах, що розігрувалися в глибинах людської свідомості й проявлялися в міміці облич та в пантомімах, графіки робили тим самим великий поступ у напрямі повнішого, усебічнішого розуміння складності людини. Посилилася увага до відображення обличчя – дзеркала людського ества; і не було на ту пору великої різниці в тому, чи йшлося про євангельський, чи про сучасний мистцеві образ. Ретельне пророблення рис обличчя в його анатомічній складності й типажності, вивчення мімічних рис зблизили у XVIII ст. пошуки в графіці з пошуками в українському портретному малярстві. Роз-

кий передав конфлікт у думках і в почуттях цих душевно збурених старців. Вони одержимі уболінням за істину. І ця одержимість змушує їх страждати навіть фізично, борсатися у просторах плащах, що обвили їхні постаї плетивом складок, в яких так тісно буремному духові. Усюди контрасти, скрізь драма невичпваних жадань. Апостольський цикл є контрастом до сяючих іскристим оптимізмом академічних тез Г. Левицького на честь Романа Копи, Рафаїла Заборовського, Іларіона Негребецького, до ілюстрацій у книзі М. Козачинського “Філософія Арістотелева” (Львів, 1745). Поєднання

криття в людині комплексу діяльних, вольових рис у їх характерно-психологічному зрізі було важливим досягненням українського мистецтва XVIII ст.

У цьому світлі по-новому вималюється значення української графіки другої половини XVIII ст. У науковій літературі повторюється теза про нібито занепадницький дух у ній, про відсутність цікавих знахідок. Цей погляд не можна прийняти, хіба лише із застереженнями, що йдеться про вузьку смужку в графіці – про збережені до кінця XVIII ст. риси старожитнього лінеарно-площинного деревориту. Специфічні засоби гравюри на дереві побутують переважно в низовій течії графіки, в народній побутовій картині, в народній “паперовій іконі”, тобто у фольклорній галузі образотворчого мистецтва.

Думка про занепадницькі тенденції спростовується також розвитком у середині та в другій половині XVIII ст. рисунка, тісно пов'язаного з гравюрою. Жоден період в історії української графіки XVI–XVIII ст. не представлений таким багатим і розмаїтим (у тематично-образному і жанровому аспектах) рисунком, як друга половина XVIII ст. Копіюючи місцеві та західні гравюри, рисувальники домагалися значної самобутності в інтерпретації тих самих сюжетів. Світська основа пробивалася в них на кожному кроці, мистців дедалі більше цікавили побутові мотиви, наприклад, у рисунку “Жнива”, виконаному під впливом однойменного твору голландського жанриста Пітера Брейгеля Мужичького. Євангельським темам також було надано побутового звучання, зокрема в рисунках Г. Маляренка. “Дивовижний вилов риби” він трактує як звичайну рибальську сцену, де двоє чоловіків витягують на берег сіті.

Стиль рококо закріпився в українському мистецтві також через гравюру, де застосовано орнаментальні мотиви морської раковини, рослинних гірлянд і пасторальних атрибутів. У рокайлевому обрамленні були виконані книжні титули (у тому числі титул першого київського видання Біблії 1758 року), портрети, естампи, афіші, звідки всі ці грайливі асиметричні плавні форми й лінії перейшли до малярства. У галузі ме-

**Л. Тарасевич. Портрет Кароля-Станіслава Радзівілла. Кінець XVII ст. Гравюра на металі**

**О. Тарасевич. Портрет Чернігівського архієпископа Лазаря Барановича. 1693. Київ. Гравюра на металі**



талогравюри у другій половині XVIII ст. працювали Л. Тимченко і Я. Кончаківський у Києві, І. Филипович і Г. Вишловський у Львові, Ф. Стрільбицький і А. Гочемський у Почаєві та інші, незаслужено віднесені до списку другорядних. Під впливом металогравюри змінюється “вигляд” професійної гравюри на дереві: у ній мистці прагнуть краще передати об’ємність, світлотінь, пропорції, рух. Дереворит у цей час стоїть ближче до тонової ксилографюри XIX ст., ніж до лінійно-контурного деревориту XVI–XVII ст. Але й тут за оригінальними творчими постатями Єфима, Ієрофея, Іларіона, Іриня, Севастяна, Филипа, Філарета, Крінтена, монограмістів ЛІК, ЛП та іншими утвердилося реноме копіїстів, хоча копіювання також було в графіці XVI, XVII і першій половині XVIII ст.<sup>29</sup>

Проблема наслідування не стала в цей період якоюсь особливою, такою, що свідчила б про кризу гравюри. Вона проявилася у своїх звичних рамках: це було закріплення кращих здобутків українського і зарубіжного мистецтва. Подібно до того, як доробок Івана Федорова, Памви Беринди, Іллі заповнює основний ареал новаторських пошуків у XVI–XVII ст., так само творчий потенціал мистців школи О. Тарасевича загалом визначає в цілому обличчя української графіки у XVIII ст.

У другій половині цього століття не виникло нової оригінальної образної системи і не було створено шедеврів типу академічних тез, ілюстративних циклів, аналогічних “Розаріумові” 1677 року, Києво-Печерському патерикові 1702 року, “Ифіці ієрополітиці” 1712 року. Під дією синодального указу від 1721 року місцеві особливості у виданнях було зведено нанівець. У видавничій справі світський і церковний абсолютизм насадив вимоги передруку й копії, але дотримувалися їх формально, і творчої думки це не вбило. Замість гравюри-копії набула поширення гравюра-варіація з більшою або меншою мірою спрощень, доповнень, переробок. Для київського передруку Біблії 1758 року з її московського видання 1756 року було, наприклад, скопійовано оформлення, але скопійовано так, що в усіх його елементах, від титулу до заставок, багато корективів, чимало місцевого оригінального матеріалу. У нижніх рокайлевих картушах, що під заголовком, зображені тодішні лаврські новобудови – поновлений Успенський собор із висотною дзвіницею, зведеною за проектом Й.-Г. Шеделя, а також новий будинок друкарні.

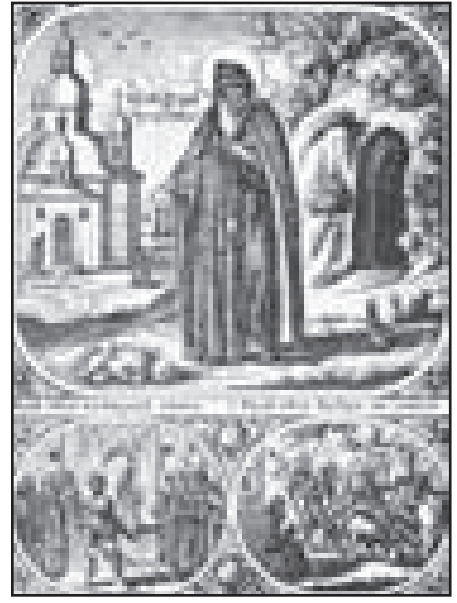
Спосіб зображення споруд у їх реальних пропорціях, вимірах й обсягах суттєво відрізнявся від аналогічних площинно-контурних, виконаних “на око” архітектурних мотивів у гравюрі XVI–XVII ст. Я. Кончаківський передав монументальність української барокової архітектури XVIII ст. Навіть та обставина, що собор, дзвіниця й митрополіча резиденція подані без природного оточення (очевидно, гравюру виконано на основі проектів), не впливає на загальне враження теплоти, ажурності деталей. Як автор оригінальних гравюр і творчо виконаних копій старих майстрів, Я. Кончаківський є помітною постаттю у гравюрі кінця XVIII ст. і не заслуговує на оцінку, яку йому дав П. Попов, нібито “з його рук старі добрі зразки української гравюри виходили позбавлені своєї вартості”<sup>30</sup>.

У XVIII ст. знову виникає цікавість до архітектурного мотиву в гравюрі. Київська, Чернігівська, Львівська, Унівська, Почаївська друкарні діставали зі схованок кліше давніх “архітектурних” титулів, фронтиспів, заставок і кінцівок, замовляли з них копії. Особливо поталанило на копіювання титулам, фронтиспісам й ілюстраціям Л. Тарасевича і Г. Левицького, манера яких особливо подобалася друкарям кінця XVIII ст.

В оригінальних творах гравери зображали тодішнє життя, використовуючи – надто в декоративних прикрасах – орнаменти рококо. Помітний внесок у вироблення українських рокайлевих форм зробили А. Козачківський і Г. Левицький (Київ), І. Филипович і Г. Вишловський (Львів), Ф. Стрільбицький (Почаїв), Т. Раковецький і Т. Троцкевич (Бердичів)<sup>31</sup>.

За допомогою стилізованих рокайлів бердичівські майстри Т. Раковецький і Т. Троцкевич опоетизували місцевий пейзаж, монументальну архітектуру (зокрема





Л. Тарасевич. “Освятит оселення своє Вишній” (фрагмент). З книги “Патерик Печерський”. 1702. Київ. Гравюра на метали

Л. Тарасевич. Преподобний Матвій Прозорливий. З книги “Патерик Печерський”. 1702. Київ. Гравюра на метали

будівлі монастиря босих кармелітів) в ілюстраціях до книги Г. Тресневського “Ozdoba i obropa ukraińskich krajów” (Бердичів, 1767). Тут передано вчисті інтер’єри, сюжетні сцени, краєвиди, але художня фантазія домислювала до них чудернацькі конструкції у вигляді дашків, грайливих деталей на карнизах, вигадливих картушів, що ними оперезані сюжетні гравюри. Як і в гравюрах ренесансу і бароко, у рокайлевих зображеннях бачимо ту саму рівновагу розумового й чуттєвого, уникання прецизійних форм, гармонію в усьому.

Незалежно від орієнтації на той чи інший стиль, в українській гравюрі добре простежувалася програмність творчого процесу, в основі якої лежить вірність мистців народному ідеалові досконалого. Ця програмність забезпечила гравюрі поступову еволюцію, вберегла шляхи її розвитку від недовговічних віянь моди, зламів і поворотів, незаповнених пустот, надмірного захоплення іноземними новинками.

Піднесення чергувалися з паузами, які припадали на періоди зміни стилів, але не набували при цьому ознак кризи. Таких пауз було три: кінець XVI, середина XVII і друга половина XVIII ст. Остання з них найбільш тривала, але і в ній мали місце знахідки. Працювали видатні мистці, творчість яких завершує історію давньої графіки. Міфо-реалістична образна система, поєднана з вірністю християнству, в українській графіці еволюціонувала від непомітного і ненав’язливого представництва реалістичної деталі в агіографічному образі та тематичній композиції до життєствердного зображення; все правдиве значною мірою відокремлене і постає як паралель або як альтернатива.

Саме модель духовної та міфо-реалістичної образності закріпилася в релігійній книзі. Перевидання канонічних і тлумачних книг друкарнями України (насамперед Києво-Печерською лаврою і Київською духовною академією) зазвичай мали форти, фронтиспіси і шмуцтитули, на яких агіографічні образи трактувалися за стилістичними принципами поширеного тоді класицизму, але в одуховленому середовищі, у межах виробленої пластичності і тримірного простору.



**Л. Тарасевич. Святий Єфрем – єпископ Переяславський. З книги “Патерик Печерський”. 1702. Київ. Гравюра на металі**

**Л. Тарасевич. Печера преподобного Антонія. З книги “Патерик Печерський”. 1702. Київ. Гравюра на металі**



Встановивши таку особливість образної системи в графіці XVI–XVIII ст. як єдність усталених і новаторських способів творення образу, важливо простежити, як же позначився цей підхід на формі зображення? Який саме художній метод підказав він мистцям? Навіть у теорії неможливе відтворення дії, у якій поєднано ідеально-агіографічні та побутово-земні риси за допомогою однорідних, підпорядкованих жорстким формулам засобів. Формотворчі й виражальні засоби в цьому випадку мають нести в собі не поляризацію, а компроміс, не формулу, а фантазію. Ще в середні віки українське професіональне мистецтво (храмова мурована архітектура, ікона, фреска, мініатюра, різьба) під дією народних зразків позбувалося самоповторюваності, дотримуючись лише основоположних євангельських засад передачі агіографічності. Коли ж до агіографії почали з XVI ст. додавати реалії життя, застосовувати часову й ситуаційну екстраполяцію (вияскравлення в біблійних образах сучасної життєвої проблематики), то усталений кодекс форми став сильно потерпати, розчиняючись у все нових і нових винаходах. Змішування формотворчих засобів, що стикалися в ході історичного розвитку мистецтва, набувало компромісного характеру.

Розглядаючи старовинні мініатюри, ікони, фрески, важко не помітити неконкретно відтворених там предметів. Складається враження, що їх зображали мовби неохоче, що вони там були небажані, тому кожна річ змінена. Наївно було б пояснювати подібне становище невмінням або невірністю мистця передати справжній вигляд будівель, меблів, одягу. Проблема тут глибша і тонша; вона – в ідейній позиції, у погляді на земне, конкретне, рукотворне як на пил, що не вартий особливої уваги.

Творчий підхід, заснований на теократичній доктрині, мав поняттєвий характер, підкріплений тенденцією до зображення універсального (неземного, космічного) у творі. Наближення до окремого, подібність до конкретного суперечили ідейній основі мистецтва середніх віків. Засоби стилізації спрямовувалися на послаблення візуального зв'язку зображеної речі з її природними формами. Деформація постатей і предметів була зумовлена трьома причинами: відмо-

вою від копіювання предметів дійсності, теорією “несхожих схожостей”, знаково-символічною і кульговою функціями образу.

Ігнорування принципу конкретності в предметі не доходило до руйнування або спотворення предметного образу. Зберігалися ті істотні риси, які промовляли про предмет як про поняття. Деформація збуджувала глядача, посилювала виразність об’єкта, була ознакою стилю. Гори стилізувалися як лещадки, будівлі – як опереткові вежі, земля – як травка і позем. Річ могла зображатися у вигляді знака, але не втратити при цьому своєї матеріальної організації, не перетворитися на абсолютну абстракцію.

Мистець зобов’язаний надати матеріальному субстратові організації, здатної кореспондувати принаймні з найістотнішими рисами образу, що зберігається в пам’яті. Мистець утілює в матеріальному субстраті організацію, доступну сприйняттю через інформацію, що зберігається в людській пам’яті. Чуття об’єктивної межі при деформуванні предмета, виявлене доренесансними мистцями, допомогло використати деякі старі зображальні засоби в новому мистецтві – бароко, – переосмисленому щодо засобів узагальнення. Тим самим відпала потреба відкидати зовсім або навіть докорінно переглядати в бароко такі стрижньові формальні сталості, як площинне трактування тримірної речі, стилізований рисунок, ієратичну застиглість композиції, уникання ракурсів, відсутність повітряного середовища, локальність поєднань площин і плям – тобто всього того, що було притаманне українській мистецькій традиції. Зі зміною філософської основи мистецтва (від теоцентризму до християнського антропоцентризму) перегляд форми як реальної краси здійснювався не шляхом заміни, а шляхом доповнення, виправлення, наближення до правди Божої та до правди життя.

Процес був такий повільний, що для спостереження за розвитком, скажімо, просторових співвідношень у мистецтві високого бароко потрібно охопити кілька десятиліть, а то й ціле століття. Дуже тонка, часом ледве вловима грань відділяє “ідеальні” елементи в рисункові й композиції стилю бароко від елементів натурних. Отже, який би формотворчий засіб ми не піддали аналізу в численних творах графіки стилю бароко, скрізь виявимо феномен перехідності одного в друге, виникнення нового на конструктивних здобутках старого.



Л. Тарасевич. Титул книги “Новий Заповіт”. 1703. Київ. Гравюра на металі





# **МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ – КІНЦЯ ХVІІІ СТОЛІТТЯ**

**АРХІТЕКТУРА**

**ОБРАЗОТВОРЧЕ  
МИСТЕЦТВО**

**СКУЛЬПТУРА**

**ЖИВОПИС**

**ГРАФІКА**

**Невідомий художник. Козак Мамай.  
ХVІІІ ст. Полотно, олія. Національний  
музей Тараса Шевченка**

## АРХІТЕКТУРА

В останній третині XVIII ст. абсолютистські держави виступили не лише в ролі провідника класицистичних концепцій і вихователя мистецьких кадрів, але й основного будівельного замовника, що намагався поширити свій вплив на всі сфери архітектурної діяльності. Документацію з розпланування міст, починаючи з генпланів і закінчуючи відведенням будівельних ділянок, контролювала місцева адміністрація. А проекти більш-менш важливих споруд затверджували в столицях Російської та Австрійської імперій. Тому поступово розширювалися будівельні штати на місцях, вводилися посади губернських і міських архітекторів, губернських і повітових землемірів, діяли інженерні команди для оборонного будівництва й створення мережі шляхових сполучень.

Реконструкція Львова в Галичині, низки міст на Лівобережжі й Слобожанщині, заснування міських селищ на Півдні, зведення в містах нових громадських споруд і контроль за масовою житловою забудовою стали ланками єдиного ланцюга. Демонструючи один з головних принципів ідеологічної доктрини класицизму, ця політика була послідовною і спрямованою на підпорядкування архітектури загальнодержавним інтересам. Саме діяльність державних установ відіграла найважливішу роль у поширенні класицизму в Україні. Таке напівнасильницьке введення нових форм і прийомів, насаджування нових пластичних і просторових концепцій мало й неабияке прогресивне значення. Таким чином, був прискорений художній розвиток України, зміцнено її контакти з передовою культурою європейських держав. Унаслідок цього українська архітектура спромоглася значно швидше прилучитися до нових досягнень світової цивілізації і зробити вагомий внесок у її подальший розвиток.

Будівельна техніка наприкінці XVIII ст. ще не впливала на формування стильових рис. Архітектори й інженери дотримувалися традиційних засобів будівництва і лише в деяких випадках пропонували оригінальні вирішення. Будівельна ініціатива на той час належала дворянству і державним органам, що втілювали інтереси правлячого класу. Дворяни перебували в zenіті своєї могутності, у їхніх руках були зосереджені величезні багатства, колосальні людські ресурси, і вони розгорнули велике палацове будівництво як у сільських садибах, так і в містах. При цьому широко застосовували не тільки фізичну працю кріпаків, але і їхні художні здібності. Закріпачених селян використовували як архітекторів, скульпторів, живописців-монументалістів, декораторів, інженерів-конструкторів. У державному будівництві, здійснюваному за проектами професійних зодчих, селяни й солдати працювали мулярами, різниками, ліпниками, столярами, теслями тощо. Завдяки їхній важкій праці створено нові міста й фортеці, споруджено шляхетні палаци й громадські споруди, збудовано адміралтейства й гавані, облаштовано бульвари й парки, тобто все те, що сформувало архітектурну й містобудівну славу України.

**МІСТОБУДІВНЕ МИСТЕЦТВО.** На останню третину XVIII ст. припадає другий міграційний вибух, пов'язаний з подальшим просуванням Російської імперії на

південь, прагненням оволодіти колискою православ'я, здійснивши так званий “грецький проект” – відновлення на уламках ослабленої Оттоманської Порту давніх держав – Дакії та Візантії зі столицею в Константинополі на чолі з другим онуком Катерини II Костянтином. Після двох воєн із Туреччиною на теренах Північного Причорномор'я виникли Маріуполь, Катеринослав, Херсон, Севастополь, Сімферополь, Миколаїв, Ольвіополь, Овідіополь, Одеса й інші міста, більшість яких отримала грецькі назви, оскільки вони були заплановані як центри майбутньої Візантії.

З подальшим розвитком внутрішнього ринку, ремесла, мануфактурної промисловості центр економічного життя почав зміщуватися в міста, що проявилось в активізації міграційних процесів із сільських поселень у міські. Їх кількість поступово збільшувалася. Вони почали приваблювати жителів також мережею навчальних і культурно-освітніх закладів. Зростала роль міст у системі управління, унаслідок чого змінювалася їхня значущість у загальній мережі розселення, розкривалися їхні потенційні можливості як адміністративних, господарських і культурних осередків.

Міста також демонстрували дедалі більшу зовнішньополітичну могутність і престиж Російської та Австрійської імперій. “Починаючи від давнини, темрявою покритої, зустрічаємо ми усюди спомин про містобудівничих, що підносяться поряд з пам'яттю про законодавців”, – відзначено в “Грамоті на права й вигоди містам”, виданої Катериною II в 1785 році<sup>1</sup>. Парадність і репрезентативність мали бути ознакою не лише столиць, але й губернських і повітових центрів.

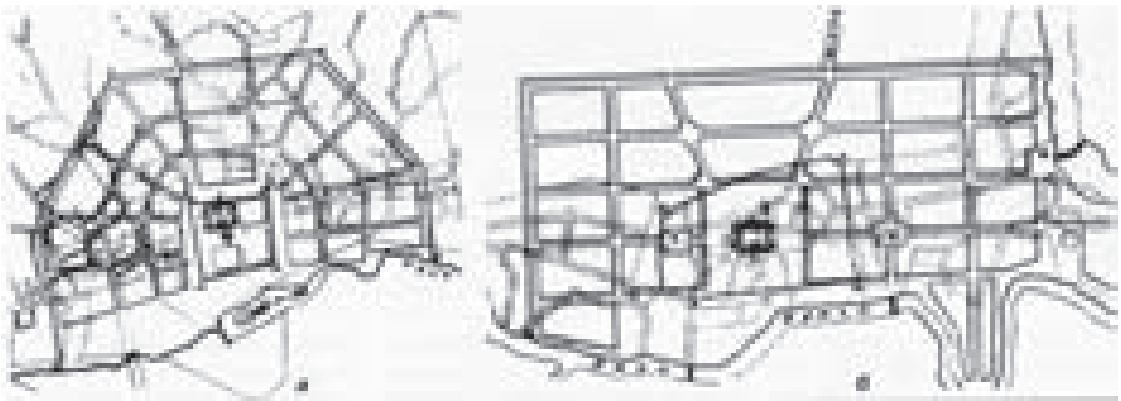
Регулярність забудови українських міст досягалася жорстким державним контролем. Керівництво планувальними заходами в Лівобережній та Південній Україні здійснювала “Комісія будівель Санкт-Петербурга і Москви”, де плани міст доповнювали або переробляли. Крайова дирекція будівництва у Львові діяла згідно з інструкціями з Відня. Місцеві адміністративні органи опікувалися не тільки реалізацією затверджених генеральних планів, але й безпосередньо спорудженням громадських і житлових будинків, дотриманням відповідних правил під час благоустрою населених пунктів.

Характер розвитку міст був неоднорідним. Він залежав від того, до якої імперії (Російської чи Австрійської) відійшла територія, а також від містобудівної спадщини та цілого комплексу містоутворювальних факторів, основними з яких були ремесла й промисловість, внутрішня й зовнішня торгівля, культура, адміністративні й оборонні функції.

На **Слобожанщині й Лівобережжі** в 1780-х роках налічувалося 48 міст (разом з Києвом) і 30 містечок з розплануванням, що склалося історично. Вони залишалися малоупорядкованими порівняно із західноєвропейськими, а в їхній розосередженій забудові



План Харкова. 1787



Проектні плани міст Слобожанщини: а – Богодухів; б – Білопілля. 1786

ві домінували великі культові будівлі. Певне значення в структурі поселень зберігали оборонні споруди з валами й ровами, бастіонами, реданами й рavelінами, що оточували центральне ядро та інші частини міста. Указ 1763 року “Про виконання всім містам, їх будівлям і вулицям спеціальних планів по кожній губернії окремо” передбачав повну реконструкцію тодішньої структури міст. Однак через низку зовнішньополітичних (війна з Туреччиною), економічних, технічних і кадрових (відсутність фахівців) чинників здійснення цього указу в Україні затрималося майже на 20 років. Лише в 1782 році губернські й повітові землеміри почали розробляти плани міст, але більшість їх було виконано на невисокому рівні. У 1786 році затверджено лише плани міст Харківського намісництва, складені в 1782–1786 роках інженерами Г. фон Буксгевденом і С. Назвитіним, можливо, за участю архітектора П. Ярославського<sup>2</sup>.

Центром намісництва був Харків, розташований при злитті річок Лопані та Харкова. Проекти його реконструкції, затверджені ще в 1768 році й розроблені в 1770-х роках<sup>3</sup>, не були реалізовані. За проектом 1786 року місто залишалося відносно компактним, а схема вулиць отримала геометричну чіткість. Середнє місце зберігала розташована на узгір'ї фортеця, яку в меридіональному напрямі перетинала пряма вулиця з будівлею присутствених місць, купецьким двором, намісницьким будинком, палацом губернатора. Крім цієї (згодом Університетської) вулиці, були прокладені Московська, Рибна та Ковальська, що зберегли свої траси до нашого часу. Однак загалом проект міста через механістичність забудови вуличної мережі, необхідність знесення великої кількості споруд виявився нереальним. Тому вже наступного року в “Атласі Харківського намісництва” з'явився зовсім інший план<sup>4</sup>.

Ухвалена для Харкова радіальна система вулиць була застосована і для реконструкції інших міст Слобожанщини. Так, ядром Охтирки, розташованої між озерами Біле, Чиканове й Мошенське, стала широка площа на місці колишньої фортеці. Звідси на всі боки розходилися магістралі, напрямкам яких підпорядковувалися частини житлової зони. Систему радіальних зв'язків доповнили кільцевими в Лебедині, хоча він містився на обох берегах р. Вільшанки. Його розміри теж значно зменшувалися, місто ставало компактним, яйцеподібним у плані й мало “увібрати” в себе розосереджену забудову, що вільно “розтікалася” обабіч доріг, особливо в північно-східному напрямку за руслом річки. Чітку геометричну побудову мав план Золочева, що вписувався у п'ятикутник з аналогічною за формою центральною площею, до якої і сходилися вулиці. Подібна чіткість простежувалась і в розплануванні Недригайлівки, незважаючи на його розміщення в закруті р. Сули при впадінні в неї р. Дригайлівки. Тут теж передбачалося “зібрати” всю забудову до купи, обмеживши її оборонним ретраншементом. На північному березі річки залишалася площа з традиційним для



Слобожанщини комплексом адміністративних споруд<sup>5</sup>, фланкованих двома житловими кварталами.

Як частина радіальної, практикувалася променева система вулиць. Наприклад, Суми ділилися променями вулиць, зумовлених топографією – розташуванням міста при впадінні в р. Псел річок Суми й Сумки. В утворенні ними клини вписувалися вулиці, що сходилися до центрального ядра. Особливістю міста було й те, що в кожному районі вулиці були підкреслені прямі, прокладалися, якщо було можливо, паралельно одна до одної, через що більшість кварталів отримувала прямокутну або трапецієподібну форму. Таку ж ситуацію променевого розпланування спостерігаємо в с. Миропілля, розташованому на березі р. Псел при впадінні р. Удави. Майже ідеальним у своїй геометричній побудові мав стати п'ятикутний периметр Богодухова, на березі р. Мерло. Його ядро становили квартали, обнесені бульваром на місці колишньої фортеці. Аналогічне вирішення було прийняте і для Хотмизька на північній березі Ворскли, на ділянці, обмеженій з боків притоками Рогозянкою і Милостивим Колодязем.

Для інших міст намісництва застосовували прямокутно-сітчасте розпланування з варіаціями. При цьому такі з них, як Білопілля, Валки, Вовчанськ зберігали компактну структуру, хоча громадські центри тут були зміщені до річок. Інші – Краснокутськ, Ізюм – через географічні умови набували лінійних обрисів. Плани останнього й Змієва складала комбінація з кількох сіток. Нарешті, була і дисперсна структура – у Куп'янську.

Між Слобожанщиною і Полтавщиною постав Костянтинград, що сформувався у зв'язку з просуванням Російської імперії на південь. Біля Бельовської фортеці, яка входила до Української оборонної лінії, на високому березі р. Берестової в 1783 році запроектували й незабаром почали будувати місто з прямокутною мережею на 72 квартали і 6 площ, що охоплювали територію 137 десятин<sup>6</sup>.

Активні містобудівні процеси торкнулися й Полтавщини. Ще в другій половині XVIII ст. через колонізацію південних земель важливого значення набув Кременчук, де у 1765–1789 роках містилась адміністрація Новоросійського краю. За проектом 1774 року, доповненим у 1787 і 1795 роках, місто стало компактним утворенням з прямокутно-сітчастою системою вулиць. Функції громадського центру тут виконували не лише будівлі в колишній фортеці, а й група площ у глибині забудови. Напроти Кременчука, на другому березі Дніпра, піднісся Крюків. Займаючи спочатку вузький півострів й отримавши стрічкову структуру, він також розчленувався взаємно перпендикулярними вулицями, що й відзначено на багатьох креслениках, починаючи з 1774 року.

1783 роком датовано першу спробу розбудови Полтави. Згідно з проектом реконструкції, імовірно розробленим М. Казаковим, передбачалося багатопроменева розпланування міста<sup>7</sup>. Колишня фортеця мала ділитися чотирма променевими вулицями, які за еспланадою продовжувалися на значну відстань. Однак ці задуми не здійснилися і пізніше реалізували лише ідею центральної магістралі з просторовим ритмом площ. Інші міста Полтавщини залишалися невпорядкованими, про що свідчать кресленики Миргорода, Градизька, Лубен, Ромен, Хорола та ін.

Реконструювали й міста стародавньої Чернігівщини. Їхні проекти були частково затверджені 1786 роком і послужили основою для подальших розробок. Так, характерна для середньовіччя структура Чернігова, що складалася з Дитинця, обхідного града Третьяка, Передграддя й Подолу, мала поступитися місцем компактній мережі прямокутних кварталів. За цим проектом проклали кілька вулиць й облаштували Ярмарковий майдан.

В останній третині XVIII ст. сталися суттєві зміни в містобудівному розвитку Києва. Розташований на складному рельєфі, він мав три роз'єднані райони – Печерськ, Старокиївський і Поділ, забудова яких залишалася невпорядкованою. У 1785 році землеміри І. Миронов та І. Басин опрацювали проект міста із центром на Подолі<sup>8</sup>. Однак він не був затверджений, тоді інженери І. Міллер та О. Шувалов терміново (очікуючи прибуття Катерини II) склали новий, згідно з яким, громадський центр



Кароль Ауер. Нижні вали у Львові. 1844. Літографія

передбачався на Печерську, а Поділ залишали для заміських будинків<sup>9</sup>. Регулярну систему вулиць Печерська доповнили кварталами на Липках, що передбачало зближення частин міста, розділених глибоким Хрещатим Яром.

На **Правобережній Україні** наприкінці XVIII ст. невеликі поселення позначалися маловпорядкованою забудовою. Чимало міст і містечок були складними утвореннями зі згустками кварталів, розташованими на значній відстані одне від одного (Заславль, Овруч, Старокостянтинів, Ковель, Вербоivecь, Хмільник, Вінниця); інші витягувалися вздовж річок чи міжселищних трактів і набували стрічкової структури (Кременець, Могилів-Подільський, Цекинівка, Брацлав, Гайсин, Ольгопіль, Балта); ще в деяких дрібні квартали в центрі контрастували із занадто великими на периферії (Володимир-Волинський, Новоград-Волинський, Рівне, Проскурів, Літин). І лише Кам'янець-Подільський, Летичів і Ушиця відзначалися компактністю структури.

Реконструювали лише кілька міст. У Немирові на перетині перпендикулярно спрямованих магістралей створили новий громадський центр у вигляді площі з регулярно посадженими деревами. Менш масштабні заходи здійснено в Умані, де архітектор І. Тепінгер розпланував центральну ринкову площу з храмами всередині. На класицистичних засадах базувався виконаний інженером Т. Костюшком проект Чарторийська. У тих же 1770-х роках перепланували центр Корця у вигляді восьмикутної площі, до якої сходилося вісім вулиць. Із нових міст варто згадати лише Катербург, заснований на місці села Вербиця. На центральну круглу площу під прямим кутом виходили дві вулиці, одна з яких з'єднувала в'їзди до міста, а друга завершувалася спорудами костелу й церкви<sup>10</sup>.

На землях **Західної України**, що ввійшли до складу Австрійської монархії, більшість міст також зростала повільно. Серед них вирізнявся лише Львів, який став адміністративним і культурним центром краю. Через утрату містом оборонного значення його фортифікаційні споруди навколо центрального ядра виявилися непотрібними. У 1777 році почали зносити укріплення, засипати рови і в 1780 році на місці так званих Гетьманських валів облаштували широкий бульвар. Цим почалося формування просторового кільця з



**Вигляд Миколаєва з-за річки Інгул. Гравюра**

парадною забудовою навколо міста, що за часом значно випередило подібні акції в інших західноєвропейських містах, які набули широкого розголосу (Рінгштрассе у Відні). Використовуючи матеріали зі зруйнованих фортифікацій, почали споруджувати шляхи, серед яких найважливішими стали дороги на Стрий, Жовкву, Яворів, Броди, Глиняни. Уздовж них зводили житла, склади, заїжджі двори й шинки.

Нове міське ядро з урахуванням під'їзних доріг у 1780-х роках почали формувати в Чернівцях.

Особливо активна містобудівна діяльність розгорнулася на **Півдні України**, де засновували десятки міст. При цьому до уваги брали економічні, соціальні й стратегічні чинники, урахували топографічні й кліматичні умови, розробляли й перевіряли різні прийоми структурної організації селищної та виробничої зон, принципи розпланувальних композицій, розміщення громадських центрів. Створення південних міст стало своєрідною лабораторією містобудування всієї Російської імперії та однією з найяскравіших сторінок європейського містобудування кінця XVIII ст.

Одним з перших заснували Єлизаветград<sup>11</sup>. У 1754 році біля щойно зведеної фортеці на правому березі р. Інгул з'явилися передмістя Бикове й Пермське. Незабаром регулярна забудова виникла й на другому березі. За проектом 1783 року тут в основному і зводилося місто – характерний приклад прямокутно-сітчастої системи. Аналогічну структуру отримав за планами 1757 і 1783 років Новомиргород. Його територію на південь від п'ятибастіонної фортеці було поділено на прямокутні квартали.

Придніпровські міста Олександрівськ, Борислав, Нікополь стояли вище або нижче від фортеці за течією річки й витягувались уздовж берега стрічками прямокутних кварталів. Розташований на березі Дністра на певній відстані від фортеці, Овідіополь у 1790-х роках також отримав прямокутно-сітчасте розпланування. І лише подекуди, як було в Ольвіополі, фортеця ставала своєрідним епіцентром, на який рівнялися променеві вулиці міста.

Найважливішими кораблебудівними центрами стали Херсон і Миколаїв. Херсон був заснований у 1778 році на березі Дніпра за 25 верст від гирла. За проектом інженера Г. Германа центр займали адміралтейство й фортеця з комплексом різноманітних споруд. Нижче за течією Дніпра набув розвитку Грецький (Купецький) форштадт із прямокутно-сітчастим плануванням і лінійною композицією громадського центру. Кwartали тут забудовували порівняно великими спорудами, з якими



**Забудова міста Катеринослава-I на р. Кільчень. 1782. Реконструкція С. Ревського**

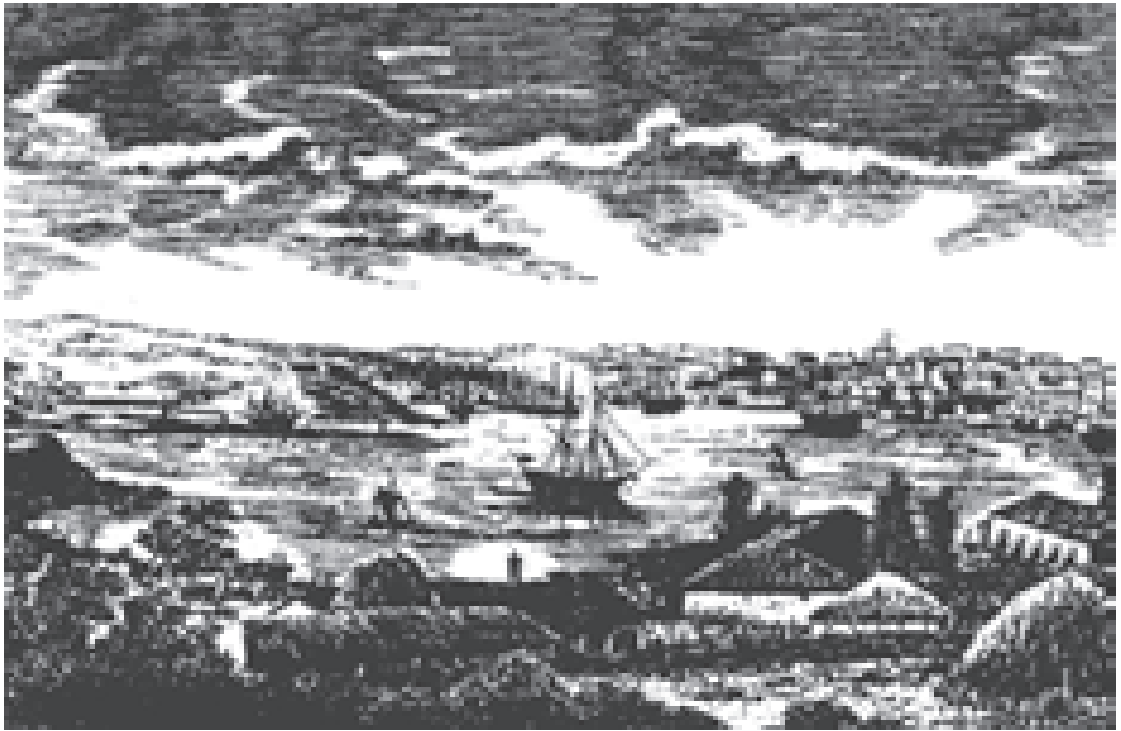
контрастували невеличкі будівлі й землянки Військового форштадту, що містився на другому боці фортеці. Через десять років після заснування Херсона почали проектувати Миколаїв, місце для якого було обране при злитті річок Інгул і Бузький лиман. Спочатку структура міста намічалася такою ж лінійно-розосередженою, як і в Херсоні, – два форштадти з боків від адміралтейства. Однак пізніше інженер І. Князев розпланував місто компактно – у вигляді мережі прямокутних кварталів, що сполучалися під різними кутами. Для громадського центру пропонували три проспекти з площами, але реально він сформувався на високому березі р. Інгул, на набережній і площі.

Місце для столиці краю – Катеринослава – спочатку обрали на р. Кільчень<sup>12</sup>. Та воно виявилось невдалим, місто проіснувало там протягом 1777–1783 років і було перенесене на правий берег Дніпра, біля селища Кайдаки. Перший проект міста розробив московський зодчий М. Казаков<sup>13</sup>. Услід за ним до роботи залучили архітектора К. Геруа, який пропонував будувати лише підвищення геометрично чіткими кварталами навколо величезної площі з монументальними спорудами. Незважаючи на закладення грандіозного собору, цей проект залишився нездійсненим, і до розроблення плану Катеринослава залучили архітектора І. Старова. У 1790–1792 роках у нього з'явилося композиційно цікаве вирішення, де дві променеві системи сполучалися під кутом 90°. Однак ця підвищена частина міста до кінця століття залишалася майже незаселеною.

Наприкінці XVIII ст. столицею Півдня також планували зробити Вознесенськ, і в 1795 році під керівництвом Ф. Деволана опрацювали проект величезного міста при впадінні р. Мертві Води в р. Південний Буг. Прямокутні мережі вулиць членували територію, величезні площі з'єднувалися широкими проспектами. Однак ці задуми залишилися нездійсненими.

У 1794 році неподалік Хаджибейської фортеці на березі Чорного моря було закладено Одесу. За проектом інженера Ф. Деволана порт будували на низинній прибережній смужі, а на підвищеному плато – житлову зону з прямокутно-сітчастим розплануванням, яка складалася начебто з двох ділянок, розташованих під кутом 45° одна до одної. Глибокі яри, що розрізали плато, правили за спуски до порту й зумовили трасування основних вулиць у бік моря. Основний ринок запланували по осі Військової балки у вигляді проспекту, забудованого торговими рядами, що підводили до просторої квадратної площі з крамницями по периметру. Так виникла ідея протяжної структури торгового центру Одеси – одне з найзначніших досягнень вітчизняного містобудування<sup>14</sup>.

На Кримському півострові старовинні міста Євпаторія, Керч, Феодосія, Карасубазар, Старий Крим, Перекоп у той час не реконструювали. Складалося враження, що уряд



П. Свинін. Вигляд Севастополя на початку XIX ст. Рисунок з натури. За Ю. Скориковим

чекав остаточного занепаду забудови, щоб згодом без значних витрат здійснити їх перепланування. Важливе значення набув Севастополь, заснований як головна база Чорноморського флоту. Місто будували переважно на берегах Південної бухти. За кілька років були споруджені земляні батареї, вулиці прокладали вздовж терас, їх перетинали круті спуски. Парадним центром стала площа біля Графської пристані<sup>15</sup>. Як адміністративний центр Таврійської області в 1784 році біля селища Ак-Мечеть почали будувати Сімферополь. Хоча розроблені в 1785 і 1793 роках проекти не були реалізовані, але біля живописної мережі татарського селища виникли прямокутні квартали регулярної забудови.

Загалом раціональні плани побудови міст того часу, як не дивно, поєднувалися з уважним урахуванням природних умов. Доцільне використання топографії місцевості засвідчує історія обрання місць для майже всіх нових селищ на Півдні України. Так, форми й габарити підвищених ділянок визначали систему планування. Наприклад, при створенні Катеринослава I на р. Кільчені три ділянки міста не лише відтворили для різної мети (фортеця, середмістя, форштадт), але й кожна з них отримала плани побудови вулиць і містобудівний масштаб. А закрут Дніпра наштовхнув архітектора І. Старова на композицію тризуба в структурі Катеринослава II. Терасовий рельєф правого берега Дніпра зумовив не тільки стрічкове розташування Херсона вздовж річки, а й прямокутну мережу кварталів з головними вулицями, орієнтованими на річку.

Утім, використання рельєфу було своєрідним і часто неоднозначним. З одного боку, у функціональній організації міст ефективно враховували основні його характеристики, а з другого, – через прагнення до геометризації форм і просторів ігнорували деякі часткові особливості ландшафту, що спричинювало формальні вирішення у плануванні. Місто чітко виділялося з непорядкованої природної стихії, утілюючи ідеї розумної світобудови, реалізуючи, таким чином, одну з головних стильових доктрин епохи.

Якщо в попередні часи **функціональне зонування** міст складалося природно, без проектних накреслень, то наприкінці XVIII ст., прагнучи все раціонально впо-

рядкувати, чітко визначити місця й розміри селищних і виробничих територій, їх взаємозв'язки, місце громадських центрів, під час зонування й районування території виходили з аналізу містоутворювальної бази й прагнули втілити її риси в структурі міст. Місця для виробництв ретельно вибирали, а їх забудові надавали значної уваги. Так, кілька років інженери й архітектори розробляли проекти адміралтейства в Херсоні. Створенням миколаївського адміралтейства, крім інженерів С. Афанасьєва та І. Князева, опікувались архітектори В. Ванрезант, Ф. Вунш та ін. Подібну картину спостерігаємо при зведенні одеського порту, севастопольських виробничих та складських споруд. Фабрично-заводські території, здебільшого компактні, переносили на міську периферію. Прикладом може бути Катеринослав II, де за межами житлової території, на березі Дніпра по дорозі в Нові Кайдаки, розмістили великий комплекс суконної фабрики, до проектування якої залучили петербурзького зодчого Ф. Волкова<sup>16</sup>.

За традицією ремісники селилися щільно, відповідно до спеціалізації, що пізніше відбилосся в назвах вулиць і провулків. Дрібні купці проживали поблизу базарних майданів, де в торговельних рядах продавали той чи інший товар. Оптимальне міське середовище створювалося як благоустроєм території, так і планувальними заходами – перенесенням лікувальних закладів, шкідливих підприємств, цвинтарів на околиці міст, у передмістя або навіть за їхні межі.

У функціональній організації та забудові міст вирізнявся громадський центр, значення якого помітно змінювалося. Колись тут були церкви й собори, тепер його формували адміністративні й інші громадські споруди. Центр дуже рідко припадав на середину міста. При розташуванні селищ на берегах річок або морів їхні центри, зазвичай, зміщували до водних акваторій і будували на найвищих місцях. Це були окремі площі і групи площ, розташовані поряд або зв'язані проспектами, бульварами, діловими вулицями. Залежно від розмірів, структур і планувальних систем міст застосовували такі композиції громадських центрів: компактні; групові; лінійні; лінійно-розосереджені; розосереджені.

Становий підхід до питань розселення в умовах феодальних режимів Російської й Австрійської імперій був визначальним і послідовно впроваджувався в життя в містах України. Крім соціального й національного районування, значну роль зберігало й фортифікаційне зонування. Чимало міст було збудовано навколо фортець. Залежно від їхньої ролі й значення, а також від особливостей зв'язку із селищем можна виділити три типи розміщення: фортеця на периферії міської території; фортеця всередині міста; фортеця в безпосередньому сусідстві з містом.

У містобудуванні України спостерігаємо не лише регіональні відмінності, зумовлені історичною спадщиною, наслідуванням певних традицій, але й багато спільного в структурі населених пунктів, побудові їхніх планувальних систем і громадських центрів, принципах забудови кварталів, вулиць і площ.

Тогочасна доба успадкувала від попередніх часів чимало міст із розосередженою структурою – роз'єднаністю окремих частин міського організму, як наприклад, у Києві. У багатьох випадках через топографічні умови (наявність глибоких ярів, долин річок), фортифікаційні міркування (наявність у центрі міста фортеці й вільної навколо неї території – гласису) такі міста, як Куп'янськ або Херсон також дістали дисперсну структуру. Однак із часом роз'єднаність районів поступово подолали.

Найпоширенішою була компактна структура. Тут слід згадати порівняно великі міста (Харків, Кременчук, Чернігів, Бердичів, Львів, Єлизаветград, Миколаїв) і десятки відносно невеликих повітових центрів, які, незалежно від топографічної ситуації, периферійного чи серединного місця громадського центру, отримали компактність і можливість із часом рівномірно розвиватися в різних напрямках. Разом із тим розміщення деяких міст на берегах великих річок або вздовж важливих шляхів зумовило їхню лінійну структуру, як у Катеринославі II, Ізюмі, Краснокутську, Черкасах.

Намагаючись доцільно розташувати всі функціональні елементи міста, надаючи їм необхідної цілісності й органічності, зодчі класицизму використовували різні **планувальні системи**. Найбільшого поширення серед них набула прямокутно-сітчаста система – дуже зручна для нарізання кварталів на однакові ділянки й така, що дозволяла за потреби розширити місто, продовживши вулиці в тому ж напрямку. Згідно із цією системою реконструювали Вовчанськ і Чугуїв, Кременчук і Чернігів, а також звели чимало нових міст на Півдні України – Павлоград, Херсон, Миколаїв, Одесу, Овідіополь та ін. У багатьох випадках прямокутну мережу кварталів урізноманітнювали діагональними вулицями між протилежними кутовими частинами. Саме так намічалось побудувати на місці колишніх сіл міста Донецьк і Олександрію. І зовсім рідко зверталися до поширеної в часи середньовіччя перехресно-рядової системи. Її застосування зумовлювали переважно топографічні умови, свідченням чого можуть бути розташовані на терасах Севастополь або Бахмут середини XVIII ст. Також цю систему використовували і під час розпланування районів, заселених міською біднотою, як-от, у форштадті Катеринослава I на р. Кільчені.

Поряд із прямокутно-сітчастою системою досить поширеною була променева. Під час реконструкції Сум, Миропілля вона дозволяла органічніше зберегти історично сформовану забудову, а під час створення таких нових міст, як Маріуполь, Катеринослав II, чи перепланування Богодухова, Хотимизька променевими напрямками особливо активно підкреслювався громадський центр. Так могло бути і за умов реалізації запропонованих в 1783 році проектів Полтави й Катеринослава I. Що ж до популярної в попередні часи радіально-кільцевої системи, то вона була модернізована й застосована під час реконструкції Охтирки, Лебедина, Золочева, Недригайлова. Тут чітко акцентувалося центральне ядро. Особливо ефектною вона була в складених у 1783 році проектах Катеринослава II на Дніпрі, Олексополя (Нехворощі), Бахмута.

Основними просторовими **компонентами міського організму** залишалися вулиці й площі, а пластичними – квартали та окремо розташовані монументальні споруди. Місце в структурі міста, форми й розміри площ вирізнялися великим розмаїттям. Диференціювалося і їхнє функціональне призначення. Усе це відбивалося в забудові, з притаманними їй урочистістю й репрезентативністю. Великомасштабні, вирішені у вишуканих ордерних формах громадські споруди та репрезентативні житлові будинки на центральних майданах і вулицях визначали силует і панораму міст, начебто втілюючи їхню політичну й соціально-економічну значущість у країні.

Новим явищем стало прагнення збагатити середовище українських міст монументами. На честь подорожі Катерини II 1787 року були споруджені тріумфальні арки (Новгород-Сіверський), установлені так звані катерининські милі. Біля Преображенського собору в Катеринославі її (милю) поставили на крепіді і завершили чотиригранним обеліском, піднесеним на квадратному в перерізі п'єдесталі з профільованим карнизом. У цьому ж місті планували поставити статуарний пам'ятник Катерині II, на який, за проектом І. Старова, спрямовувалися б перспективи проспекту і двох проме-



Тріумфальна арка в Новгороді-Сіверському Чернігівської обл. 1786–1887



Ф. Алексєєв. Центр Херсонської фортеці. Картина кінця XVIII ст.

невих вулиць. Статую виготовили в Берліні<sup>17</sup>, але встановили її лише 1846 року<sup>18</sup>. На міських площах біля храмів з'явилися обеліски (Херсон).

**Рівень благоустрою** міст був ще невисокий. Більшість із них розташовано в лісовій та лісостеповій зонах, добре озеленено, незважаючи на відсутність парків і бульварів. Оскільки городяни, що заселяли околиці, вели переважно натуральне господарство, то в багатьох кварталах були великі сади й городи. Тому спочатку формувалася система зелених масивів обмеженого користування при монастирях, училищах і лікарнях, як-от, у Чернігові, Києві та інших містах. Перший громадський парк був створений у Львові в 1790-х роках на території 12 га (тепер ім. І. Франка), у якому в 1817 році спорудили білокам'яну альтанку-ротонду.

Складніше було з вирішенням питання щодо озеленення південних міст, розташованих у степовій зоні. Тут намагалися зберегти місцеву рослинність, про що свідчать неодноразові вказівки губернатора Г. Потьомкіна й адмірала М. Мордвинова про неприпустимість вирубувань на околицях Миколаєва. Поступово почали з'являтися великі приватні сади в Новомиргороді, Павлограді, Костянтинограді та інших містах. Парками суспільного користування стали регулярно сплановані зелений масив у центрі Кременчука й озеленена еспланада між фортецею і Купецьким форштадтом у Херсоні.

Для забезпечення городян якісною питною водою в містах копали колодязі, намагалися прокласти водопроводи. Наприклад, у Севастополі спочатку шукали стародавні джерела, потім спорудили водогін<sup>19</sup>. Однак мистецтво облаштування фонтанів у кримських селищах, яким володіли в добу середньовіччя, утрачалося. Його намагалися відродити, для чого до Миколаєва, Херсона, Катеринослава та інших міст запрошували вірменів і греків. Дбайливе ставлення до питної води передавалося у виразному та образному оформленні криниць (Херсон). Отримавши роль важливих вузлів містобудівного значення, розташовані на площах і в кутках кварталів водоза-



бірні споруди відзначалися розмаїттям пластичних форм і архітектурних вирішень. До їх створення залучали провідних зодчих і найкращих каменерізів, що засвідчують три фонтани в Богоявленській, спроектовані І. Старовим, а також фонтани в самому Миколаєві<sup>20</sup>.

Певне значення у формуванні вигляду населених пунктів мали інженерні споруди – підпірні стіни та сходи, що їх зводили у зв'язку з гористим рельєфом у Києві, Львові, Полтаві, Севастополі, Бахчисараї та інших містах. Для налагодження транспортного сполучення між міськими районами зводили мости. Здебільшого вони були дерев'яні, про що свідчать архівні матеріали. Утім будували й кам'яні (Богоявленськ), одно- і трипрогонні муровані пропонував Ф. Деволан у перших проектах Одеси<sup>21</sup>.

Загалом завдяки регулярному розплануванню й забудові в період класицизму почав формуватися просторово цілісний і пластично виразний образ українського міста. Рядова забудова й промислові комплекси характеризувалися чіткістю об'ємів і розпланувальних вирішень, ансамблі громадських центрів вирізнялися великими монументальними спорудами. Розмаїття панорам і силуетів українських міст того періоду відтворили у своїх картинах і малюнках тогочасні художники, описали академіки В. Зуєв, П. Паллас, мандрівники І. Долгорукий, В. Ізмайлов, П. Сумароков та ін<sup>22</sup>.

**АНСАМБЛІ ТА КОМПЛЕКСИ.** Характерні для останньої третини XVIII ст. стильові концепції класицизму наочно проявилися в композиційній побудові та змістовому наповненні містобудівних комплексів і ансамблів, архітектурному формоутворенні (співвідношенні форми й простору), у подальшому типологічному розвитку споруд.

**Садиби.** Останні десятиріччя XVIII ст. – період яскравого розквіту палацово-паркового будівництва. У побутовій атмосфері дворянських садиб органічно перепліталися господарські турботи й захоплення неповторною красою української природи, родинні стосунки й багатолюдні свята, інтелектуальні заняття й художня творчість. Сформувався особливий феномен садибної культури різних прошарків панівних верств (аристократії, середнього дворянства, шляхти, козацької старшини), кріпацької інтелігенції, а також елементи народного мистецтва з яскравими національними рисами. Двоїстий, суперечливий характер садибної культури зумовлювався також тим, що її економічною основою була жорстока експлуатація кріпаків. Тому вона становила “гостру суміш витонченості європейців та суто азійського деспотизму”<sup>23</sup>.

Усе це віддзеркалювалося в гармонійних, чарівних формах садибних ансамблів, з характерним винятковим розмахом і розмаїттям. Утілюючи художні смаки і світогляд своїх власників, вони досить послідовно відображали тенденції сентименталізму або романтизму, у їхніх пластичних формах і просторових вирішеннях виявилось тяжіння, з одного боку, до класичної величі, а з другого, – до інтимної простоти. Саме при спорудженні цих ансамблів намагалися створити те гармонійне життєве середовище, про яке мріяли й до якого прагнули в епоху просвітництва. Тут усе, починаючи від об'ємно-просторового планування палаців із парками і ставками до невеличких повіток, альтанок або хвірток, виконували в єдиному дусі, підпорядковуючи принци-



С. Лазарев. Садиба в Яготині. 1807. Папір, олівець. За книгою “Старовинні маєтки України”



Палацові ансамблі Волині кінця XVIII ст.: а – Лабунь, б – Млинів.  
Реконструкція О. Михалишин

взаємозв'язки між ними архітектурно втілювалися в органічній взаємодії монументальних палацових комплексів із сільськими околицями.

Численні садибні ансамблі – результат утілення колосальної енергії українського народу, свідчення високого мистецтва його зодчих. У них наочно проявилися найкращі національні риси. Тим часом, через існування державних кордонів, художніх традицій, етнографічних факторів, матеріально-технічних можливостей і творчу індивідуальність зодчих формувалися локальні особливості окремих регіонів, архітектурні школи.

Значного розвитку будівництво садиб набуло на землях Правобережжя й Західної України, які до 1772 і 1792 років входили до складу Речі Посполитої. В умовах слабкої королівської влади й шляхетської анархії магнати проводили тут незалежну політику. Їхні замки-фортеці ще в першій половині XVIII ст. втрачали своє оборонне значення і перетворювалися на палацові комплекси, які засвідчували могутність і багатство сировних власників (палац М. Вишневецького у Вишневці). Цей процес активізувався в середині століття, прикладом чого є садиба князів Сангушків у Ізяславі, створена, подібно до палацу у Вишневці, архітектором П. Фонтана у формах, перехідних від бароко до класицизму. Поступово набуло популярності й палацово-паркове будівництво, що зумовило розгалужену типологію – від невеличких маєтків дрібних шляхтичів до монументальних ансамблів магнатів, які

пам класицизму, форми якого, як зазначалося, базувалися на наслідуванні античних традицій і мали створити нові, природні у своїй простоті і разом з тим урочисто піднесені споруди, неповторні ансамблі.

Особливого значення набули пейзажні парки, спроектовані й розплановані в “англійському стилі”. Мальовниче чергування різноманітних за формою і кольором зелених мас, сонячних галявин і таємничих гротів, затишних ставків і звивистих річок справляло незабутнє враження. У всьому цьому проявилось те прагнення простоти й безпосередності, натуральності й природності, про які так часто говорили й мріяли в ті часи, реалізуючи ідеї Ж.-Ж. Руссо та інших провідних філософів-просвітителів. Не дивно, що поетичний вигляд українських садиб надихав багатьох митців. Картини, акварелі, гуаші, малюнки О. Кунав'їна, Є. Лазарева, В. Петрова, М. Алфьорова, В. Тропініна, В. Штернберга, О. Волоскова та інших заклали підвалини пейзажного жанру в образотворчому мистецтві України.

Магнатські, дворянські та старшинські садиби генетично походили від феодальних замків середньовіччя. Утім, тепер садибне життя вже не відгороджувалося від селянського. Тісні



**Палацовий ансамбль в Тульчині Вінницької обл. 1782. Реконструкція Л. Борисової**

включали розташовані серед парків або поряд з ними палаци з флігелями, храми, манежі, стайні, оранжереї, кузні, кухні та інші будівлі.

До їх створення залучали найвідоміших зодчих і садівників. Так, за проектом уславненого архітектора Ш.-Б. Цуга в 1770–1780-х роках збудували величний палацовий комплекс у с. Кустин на Рівненщині<sup>24</sup>. Його основні будівлі групувалися навколо курдонеру, утворюючи в плані літеру “П”. У центрі домінувала призматична форма двоповерхового палацу зі стінами, прорізнаними великими прямокутними вікнами, облямованими наличниками. Із середини чітко виступав портик із чотирьох колон іонічного ордера, що підтримували антаблемент і трикутний фронтон. Фланги вирізнялися незначними кріповками, рустованими лопатками й парапетами вгорі. На тлі високого даху виступали круглі люкарни. Середні частини фасадів півтораповерхових флігелів виділялися кріповками з трикутними фронтонами, які перегувалися із центральним портиком, – створювалася гармонійна композиція зі взаємно підпорядкованих об’ємів, вирішених в одному стильовому плані. Розташовані за анфіладним принципом парадні зали палацу отримали багате пластичне оздоблення. Дзеркальні склепіння їхніх стель прикрашали ошатні плафони, двері підкреслювалися вигадливими наличниками, над ними розташовувалися ліпні десюдепорти. Кутові каміни прикрашені різноманітним рослинним орнаментом, скульптурами, вазами тощо.

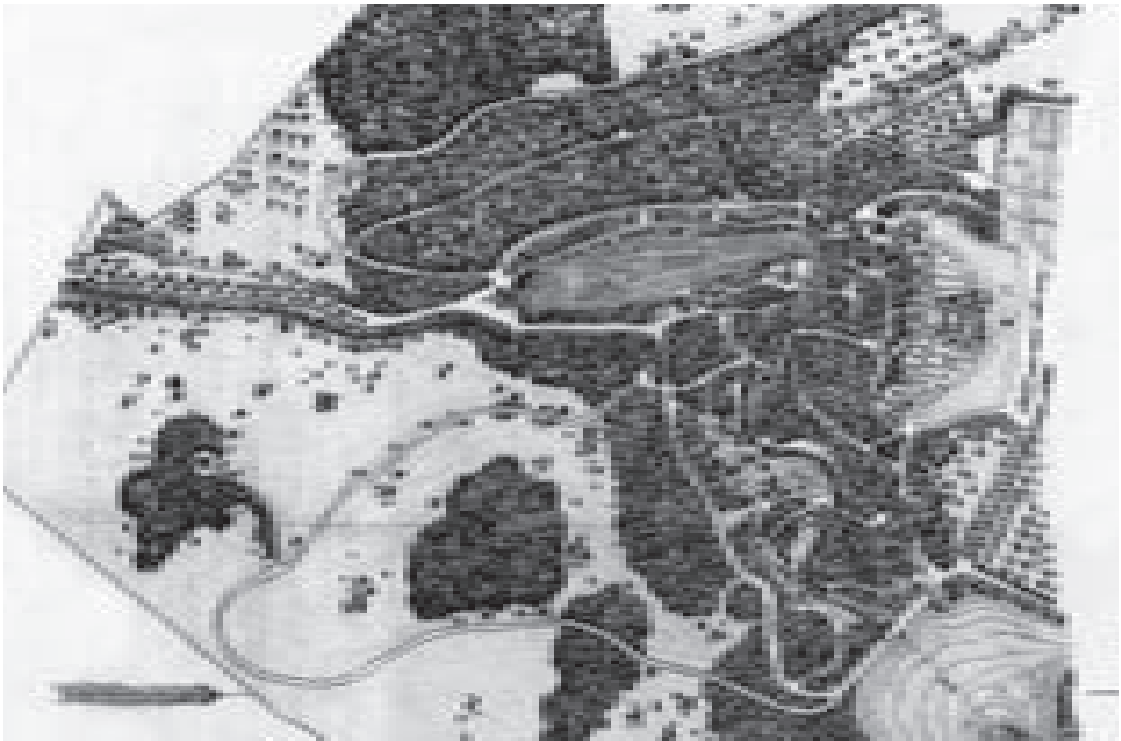
Ш.-Б. Цуг був автором палацового ансамблю Корецьких у с. Великі Межирічі, зведеного 1789 року під керівництвом архітектора Мерка<sup>25</sup>. Центральне ядро становив двоповерховий палац із портиком і бельведером, що дугоподібними в плані галереями з’єднувався з двоповерховими, але значно нижчими флігелями, утворюючи парадний двір. Характерною особливістю композиції курдонеру стало нарощування пластики



**Грот Венери в парку “Софіївка” в Умані. 1796–1800**

від флангів до центру. Імовірно, садиба в 1790-х роках перейшла до графів Стецьких, які для завершення робіт запросили королівського архітектора Д. Мерліні<sup>26</sup>. За його проектами було створено інтер'єри, позначені багатством і вишуканістю. Особливо ефектним був напівовальний у плані парадний зал, розташований у центрі палацу й пишно оздоблений. Вихід з нього вів на балкон у шестиколонному портику садового фасаду, звідкіля по зовнішніх сходах спускалися на парадну алею парку, що підводила до ставка, оточеного альтанками та іншими будівлями. Зодчий у 1781–1785 роках реконструював замок князів Острозьких-Любомирських у Дубні на Рівненщині, де створив нові інтер'єри, серед яких вирізнялася кругла колонна зала, увінчана куполом.

За проектами архітектора Е. Шрьоґера було побудовано садиби Стемповських у Лабуні (1775–1789), Ходкевичів у Млинові (1780–1782), що складалася з півтора десятка будівель, розташованих на високому березі р. Ікви. Садибний



**План парку “Софіївка” в Умані. 1791. За книгою “Старовинні садиби України”**

комплекс Радзівіллів у Аннополі збудував К. Спампані. Архітектор Я.-Х. Камзетцер також виконував замовлення магнатів, зокрема, спроектував палац А. Бельського в с. Рихтичах біля Дрогобича. До творів Я. Кубицького належить палац у с. Самчики на Хмельниччині (1795–1805), вхід до якого акцентовано висунутим портиком із шести іонічних колон, тоді як південний чотириколонний портик відзначав вихід із круглого залу. Архітектор Мерк, крім робіт у с. Великі Межирічі, спроектував садибу в Тучині та близько 1800 року – палац Ю. Ільїнського в Романові – триповерхову споруду із центральним шестиколонним портиком, якому на торцях і фасадах крил “відповідали” подібні, але плоскі. Садівник Кайзер був автором парків у Антонінах, Острозі, Молочках, Трощах, Романові, Клімівці, Самострілах та інших садибах.

Найбільш імпозантний палацовий ансамбль було споруджено 1782 року для С. Потоцького-Щенського в Тульчині за проектом О. Лакруа з участю архітектора Лятура та художника Лампі<sup>27</sup>. До садиби, крім парку “Хороший” зі ставками, каналами, водограями, альтанками й скульптурами, який був створений за проектом П. Ленро, уходили різні житлові будинки, театр, оранжерея, лазня, манеж, стайні тощо. Особливе враження справляли три корпуси навколо величезного курдонеру. Центральні осі споруд у виразнювалися портиками з трикутними фронтонами та ефектною одинадцятипрогінною лоджією з іонічними колонами.

Вхідна лоджія на чільному або парковому фасадах відзначала також палаци О. Потоцької в с. Печера (1800) і Чернокозинці поблизу Кам’янка-Подільського<sup>28</sup>. Один з найкращих садибних ансамблів у витончених формах класицизму – резиденція Грохольських у с. Вороновиця на Вінниччині, центральним ядром якої був триповерховий корпус із коринфським портиком на аркаді та дугоподібними в плані крилами. Дещо простішою є садиба тих же Грохольських у с. П’ятничани (1770-ті роки). Раніше вона мала імпозантний вигляд. Серед парку зі ставками підносився триповерховий палац, вхід до якого підкреслював шестиколонний портик. До ризалітів прилягали колонні галереї, які слугували переходами до квадратних у плані двоповерхових флігелів. Геометрично чітким двоповерховим об’ємом з чотириколонним портиком на головному й парковому фасадах відзначався палац Чацького у с. Серебринці. Головна двоповерхова споруда із центральним портиком з боку курдонеру і з трьома ризалітами, зверненими до парку, а також два флігелі становлять



**Колоната “Ехо”. Парк “Олександрія” в Білій Церкві Київської обл. Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**Павільйон “Руїни”. Парк “Олександрія” в Білій Церкві Київської обл. Кінець XVIII – початок XIX ст.**





Садибний палац К. Розумовського в Батурині Чернігівської обл. 1799–1803. Реконструкція А. Білогруда

ядро садиби Ганських у с. Верхівня, збудованої, певно, архітектором Блеріо. Подібну структуру мала й садиба в с. Говори на Західному Поділлі.

Досить виразний садибний ансамбль у с. Маліївці складається з палацу з флігелем (1788), господарської будівлі, водонапірної башти та мурованої огорожі з брамами навколо саду. У палаці Браницьких у с. Руде Село на Київщині центральний ризаліт із двох боків фланковано колонадами іонічного ордера. Центральний корпус із арочним портиком і атлантами посередині, дугоподібні в плані переходи та два флігелі формували курдонер у Микулинцях на Тернопільщині.

Загальноприйнятні класицистичні форми збагачувалися традиційними прийомами народної архітектури, що позначалося на облаштуванні високих черепичних дахів, характері групування форм і опрацюванні деталей. Так, специфічний пропорційний лад характерний для палацу в Заліщиках на Тернопільщині, а панський будинок у Винниках на Львівщині споруджено на узгір'ї і як ганок перед селянською хатою прикрашено невеликим портиком з тонких дерев'яних колон. Цікавий також палац-замок у Шпиківі на Вінниччині – комплекс споруд з високими дахами навколо квадратного в плані подвір'я та кутовими баштами.

Яскравим прикладом тенденції проторомантизму може бути садиба Понятовського в Корсуні. Палац і в'їзні брами в стилі візантійської та готичної

Палац К. Розумовського в Батурині Чернігівської обл. 1799–1803. Вигляд після реставрації



архітектури в 1786 році збудовано за проектом І. Ліндсея, а так званий Швейцарський будинок на острові (1783) – за проектом архітектора Я. Мюнтца. Будівлі органічно вписувалися в ландшафтний парк на р. Росі, створений під керівництвом Д. Міклера.

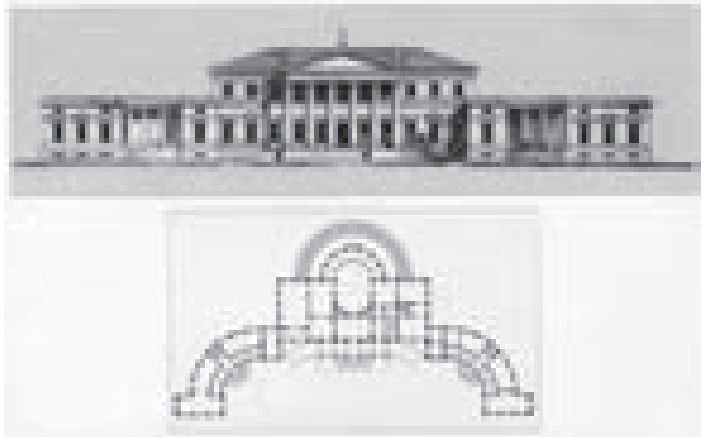
У багатьох випадках розпланування садів і парків не “очолювали” палацові комплекси, що засвідчує пейзажний парк “Софіївка” в Умані, створений на замовлення С. Потоцького-Щенського в 1796–1800 роках під керівництвом інженера Л. Метцеля, садівників І. Заремби й Ферре на території близько 150 га<sup>29</sup>. З головної алеї,

що пролягає вздовж р. Кам'янки, і оглядових майданчиків “Бельведер” і “Тераса муз” відкриваються чудові краєвиди. Природні ландшафти доповнюють майстерно створені з гранітних блоків штучні: Трапейська скеля, Долина гігантів, Критський лабіринт, Єлисейські поля, гроти “Страху й Сумнівів”, “Західний”, “Локек”, “Горішок”, “Левовий”, “Діани”. Складними гідротехнічними спорудами є Верхній та Нижній ставки, Мертве озеро, підземна річка “Стікс”, фонтани “Змія” та “Семиструмки”, джерело “Вуж”, “Великий водоспад”, каскад “Три сльози”. З природними формами гармонійно пов'язані архітектурні споруди – грот Венери, Усічена колона, Амстердамський шлюз. Мисливський павільйон не зберігся. Біломармурові статуї Зими, Еврипіда, Меркурія, Париса, Аполлона Флорентійського підсилюють мальовничість пейзажів, надаючи їм романтичної схвильованості або спокою.

Видатним витвором став також парк “Олександрія” в Білій Церкві, закладений у 1793–1797 роках для Браницьких архітектором Д. Ботані й садівником А. Станге на березі Росі, у дубовому гаю, на території понад 200 га. Ядром парку спочатку був так званий дідинець із палацом, танцювальним павільйоном, флігелями для гостей. Алейно-шляхова мережа розрахована на постійне оновлення картин, розкриття романтичних пейзажів, підсилення мальовничим рельєфом. У ландшафтні композиції органічно входять Велика й Мала галявини, складна система ставків з каскадами, водоспадами, греблями та острови й штучні скелі. Місцева флора доповнювалася екзотичними деревами й чагарниками. Високим мистецьким рівнем відзначені зведені на межі століть колонада “Луна”, павільйон “Ротонда”, “Колона Смутку”, Китайський і Арочний місточки, “Руїни”.

На Лівобережжі та Слобожанщині заможна станова знать, колишня шляхта та козацька старшина, володіючи маєтками із сотнями й тисячами безправних кріпаків, теж розгорнули будівництво розкішних садіб, величних паркових ансамблів з монументальними палацами. Однією з перших у 1770-х роках було створено садибу П. Румянцева-Задунайського в с. Качанівка (архітектори К. Бланк, М. Мосцепанов). Палац із флігелями збудовано у формах середньовічного зодчества, вежі увінчано наметами. Навколо широкої алеї, що вела до палацу, був розбитий величезний парк із дванадцятьма ставками, який складався з регулярної і пейзажної частин. У 1782–1787 роках архітектори М. Мосцепанов і Д. Котляревський збудували палац П. Румянцева-Задунайського у с. Вишеньки<sup>30</sup>. Тут неоготичні форми теж чітко вписувалися в класицистичну схему – двоповерховий корпус з'єднувався дугоподібними переходами з одноповерховими флігелями, утворюючи курдонер.

Подібні романтичні тенденції характерні й для Сходу України, зокрема садиба Квітки-Основ'яненка під Харковом, палац Масловича в Гиївці, будинок Дуніна в с. Стара Водолага, службові будівлі садиби Щербиніна в с. Довжик. Але найбільшого розвитку тут також набули форми класицизму, як це бачимо в садибі Шидловського в Старому Мерчику. Її ядром став парадний двір, забудований із чотирьох боків палацом, службовим корпусом і двома флігелями. Неподалік – інші господарські будівлі. За палацом облаштовано партер, що переходить в один з перших в Україні пейзаж-



**Садибний будинок Безбородька в с. Стольне Чернігівської обл. 1780-і роки. За книгою “Старовинні садиби України”**

них парків зі ставками, павільйонами, гротом, скульптурами, містками. Зведений у 1776–1778 роках під впливом творів В. Баженова архітектором П. Ярославським двоповерховий із заокругленими торцями палац оформлено канелюрованими пілястрами іонічного ордера з ліпними гірляндами, півциркульними нішами з вазами. Пластику впевнено промальованих барельєфних вставок тактовно підсилено енергійною рустикою стін. Службові, господарські й паркові будівлі зведені архітектором О. Паліциним теж у формах раннього класицизму з елементами бароко, завдяки чому створювався цілісний архітектурний ансамбль.

У дусі раннього класицизму за проектом Ж.-Б. Валлен-Деламота під керівництвом архітектора О. Яновського було побудовано садибу К. Розумовського в Почепі. Палац із напівкруглими в плані флігелями й службовим корпусом із проїздом посередині формували замкнений двір, на певній відстані від якого розташовувалися господарське подвір'я та церква. Особливість ансамблю полягала у зверненні палацу головним фасадом до парку, у суворості й стриманості архітектурно-пластичної побудови. За проектом архітектора А. Менеласа і під наглядом П. Годегарда також було зведено садибу К. Розумовського в Яготині<sup>31</sup>. У створеному садівником Пельцем англійському парку на березі р. Супій розмістилися палац, літній будиночок, бібліотека, церква та інші споруди.

Видатним мистецьким твором того часу стала садиба в Батурині, для будівництва якої К. Розумовський виписав з Італії архітектора А. Рінальді. Імовірно, він розпочав створювати парк і звів заміський будинок. Проте палац було створено лише в 1799–1803 роках за проектом Ч. Камерона. Розміщена на узвишші над долиною річки Сейму триповерхова на підвалі споруда мала дві напівротонди на боках, увінчаних пологими банями. Тому анфіладно сплановані прямокутні приміщення вдало поєднувалися з овальними. З парадних залів і кабінетів другого поверху були виходи на тераси, з яких відкривалися краєвиди парку, а також панорами прибережних лісів і неозорих ланів. Трактовані як постамент цоколь і перший поверх збудовані з необробленого пісковик, арочні вікна й ніші завершені грубо обтесаними замками замість традиційних маскаронів. Із цією важкою масою контрастують рівні поверхні стін двох верхніх поверхів, об'єднані граціозними формами іонічного ордера, промальованого, як в афінському Ерехтейоні. На головному фасаді – це восьмиколонний портик, на бокових – напівколони в простінках напівротонд. Фронтон портика й парапет паркового фасаду передбачалося завершити статуями на п'єдесталах, що мали підкреслити стрункість верхніх частин споруди. З боків палац фланкувався двоповерховими флігелями з плоскими доричними портиками на торцях. Легка металева огорожа на мурованих стовпах об'єднувала будівлі в цілісну композицію.

Чимало палацових ансамблів було споруджено за проектами Дж. Кваренгі. При створенні садиби П. Завадовського в Ляличах зодчий використав принцип палладіанських вілл – палац своїми крилами ніби охоплював курдонер, на який виходили також оранжереї та стайні. З другого боку головної алеї містилося господарське подвір'я з різними службами. За палацом простягався партерний сад із квітниками, за ними – ставок і парк з альтанками і бельведером біля огорожі. Там був спроектований архітектором М. Львовим Літній палац – перекритий банею кубічний об'єм із чотириколонним тосканським портиком і павільйон “Храм вдячності” – дванадцятиколонна ротонда, під пологим куполом якої височіла бронзова статуя П. Румянцева-Задунайського. Архітектура палацу відзначалася простотою і величчю. Це був завершений пологою банею триповерховий масив з шестиколонними коринфськими портиками на головному й парковому фасадах. Лоджії на бокових фасадах, відповідаючи кліматичним умовам України, збагачували образ споруди. Прорізаний арочними отворами й оброблений рустами нижній поверх органічно узгоджувався з аналогічними на вигляд галереями переходів та крайніми флігелями.

Композицію садиби в Ляличах, але в дещо зменшеному масштабі, повторено в комплексі Безбородька в с. Стольне на Чернігівщині. Прототипом палацу Міклашев-



ського в Понурівці стала палладіанська вілла Вальмарана в Лізієрі. Усі ці праці видатного зодчого вплинули на розвиток палацового будівництва в Україні, свідченням чого були садиби у Волотовитині, Котовці, Михайлівці, а також у Стародубі, Нижньому, Любечі, Довжику.

В'їзд до спроектованого архітектором Дж. Кваренгі садибного комплексу Камбурлея в с. Хотінь на Сумщині відкривався мурованими пілонами з коринфськими колонами; широка алея вела до парадного двору, сформованого палацом і двома флігелями з чотириколонними іонічними портиками.



**Будинок настоятеля в Мгарському монастирі. Полтавщина. 1786**

Фланги компактної споруди палацу визначалися ризалітами, а центр підкреслювали шість колон коринфського ордера, які підтримували антаблемент із трикутним фронтоном і статуями. Оранжереї та інші господарські будівлі (деякі збудував архітектор О. Палицин) стояли на значній відстані й об'єднувалися майстерно облаштованим пейзажним парком. За проектами Дж. Кваренгі також збудували садиби в сс. Олексіївка, Костянтинівка та Соснівка на Слобожанщині.

Кілька споруд в українських садибах спроектував російський архітектор, поет і вчений М. Львов. Це – палац Кочубея в с. Диканька на Полтавщині<sup>32</sup>, павільйони в с. Стольне на Чернігівщині та в парку “Олександрія” в Білій Церкві. Прогресивні тенденції характеризували творчість відомого просвітителя й архітектора О. Палицина, що працював у Старому Мерчику й Хотені, а також збудував садиби в с. Басиді Сумами, у Славгороді та інших селищах.

Класицистичні форми застосовували не лише при зведенні великих маєтків, але й у процесі створення садиб для середніх і дрібних поміщиків, їхнім ядром теж залишався просторий двір перед панським будинком з флігелями або службами. Порівняймо, наприклад, садиби в сс. Березова Рудка й Крутий Берг на Полтавщині. Поширенню класицистичних принципів сприяла їхня близькість до народних традицій. Зокрема, критий ганок перед сіньми хати, який підтримували дерев'яні стояки, органічно трансформувався в колонний портик.

Садибні комплекси на Півдні України, на відміну від інших регіонів, де панували кріпацькі відносини, було створено здебільшого силами вільнонайманих працівників, і їхня мережа виявилася не такою розвинутою. Разом із тим будівництво палаців і парків залишалося досить престижним і здійснювалося за участю найвідоміших зодчих та садівників. Наприкінці століття були споруджені садиби в сс. Василькове біля Олександрівська, Нововоронцовка на Херсонщині, Михайлівка й Прелесне на Донбасі. Збудовані вони за формами класицизму. Цікавим прикладом є садиба в Олександрівську, неподалік від Луганська (1772). Серед парку за кам'яною огорожею було споруджено комплекс, від якого збереглися будинок управителя з чотириколонним портиком, флігель для челяді, церква Вознесіння. Серед них домінував двоповерховий палац із шестиколонними портиками іонічного ордера на головному й парковому фа-

садах. Відкритими колонадами він з'єднувався з одноповерховими флігелями. Такою ж компактністю об'єму та строгістю пластичних форм вирізнявся панський будинок у с. Весела Гора, фасади якого збагачувалися коринфськими портиками.

Форми класицизму почали застосовувати також у Криму, прикладом чого була садиба Ламбро Качіоні. У її композиції домінував розташований на узвишші одноповерховий корпус із мезоніном і вхідним портиком із трьох приземкуватих арок.

З переселенням на Південь різних народностей у садибній архітектурі яскраво проявилися національні риси. Наприклад, у садибі Браницької в Богоявленську під Миколаєвом архітектор І. Старов у 1790 році широко використовував засоби молдавського та італійського зодчества<sup>33</sup>. Квадратні в плані одноповерхові споруди з просторими залами, освітленими великими арочними вікнами, органічно узгоджувалися з прилеглим парком, облаштованим садівником В. Гульдом. Головний будинок з трьох боків оточено галереями із широкими прогонами, а вхід до зали виділено колонною напівротондою. Своєрідними були й інші споруди – кам'яний міст із пологою аркою, овальна в плані купальня. Форми молдавської архітектури І. Старов застосовував також у Спаську на околиці Миколаєва. У палаці П. Палласа під Сімферополем застосовано форми середньовічного Криму.

**Монастирське будівництво.** На відміну від епохи бароко, коли сформувалося чимало яскравих монастирських ансамблів, у добу просвітництва владу Церкви було значно обмежено, а частину земель конфісковано. Унаслідок цього обсяг будівництва в цей період різко скоротився, у монастирях зводили лише поодинокі будівлі. Так, ансамбль Мгарського монастиря на Полтавщині в 1786 році поповнився будинком настоятеля з двоповерховою чотириколонною лоджією на головному фасаді, а Києво-Печерської лаври – Братським корпусом для монахів Ближніх печер та будинком начальника тих же печер (архіт. О. Яновський), фасади яких збагачували колонні галереї. І лише на землях Півдня, що інтенсивно колонізувалися, виникли нові монастирі. Так, у відновленому Самарському монастирі збудували Миколаївську церкву (1782–1786), а будівничий Я. Яковенко в 1798 році звів чотириярусну дзвіницю. Також засновано Корсунський і Григорівський монастирі на Херсонщині, де за огорожами з баштами почали будувати церкви.

**Фортеці.** Експансія Російської імперії на Південь зумовила активне оборонне будівництво. Для захисту кордонів звели фортеці (Микитинську, Кирилівську, Захарівську, Збур'ївську), біля яких так і не виникло великих поселень. Частіше укріплення були першим ступенем у заснуванні міст – розташовані всередині (Херсон, Костянтинград), на околиці (Єлизаветград, Кременчук) або за їх межами (Овідіополь, Одеса, Севастополь). Розвиваючи й удосконалюючи мистецтво фортифікації попередніх часів, коли муровані укріплення поступилися земляним, в останніх десятиріччях XVIII ст., крім бастионних фронтів, Ф. Деволан, І. Князев та інші інженери використовували кремальєрні, тенальні та полігональні, що посилювалися рavelінами, редутами, горнверками. Усі вони склалися з високих валів із брустверами, глибоких і широких ровів, перед якими облаштовували пологі гласиси й просторі еспланади. У такий спосіб формувалися вражаючі своєю суворістю монументальні комплекси, які мали в плані чотири-, п'яти-, шестикутні та інші геометрично чіткі обриси.

В'їжджали на внутрішні території крізь брами, споруджені з дотриманням урочистих ордерних форм, як наприклад, Очаківська, Петербурзька та Херсонська фортеці. За земляними укріпленнями будували казарми, арсенали, порохові погребі, різні склади, адміністративні будинки. Зазвичай їх розташовували навколо великої площі-плацу із церквою чи каплицею. У деяких великих фортецях (Єлизаветинській, Олександрівській) відводили кілька рядів кварталів для житлової забудови і створювали навіть купецькі двори для постійної торгівлі.

**Міські ансамблі.** У добу класицизму продовжували формуватися ансамблі громадських центрів міст, які склалися за часів панування стилів ренесансу й бароко. Це на-

очно засвідчує забудова площі Ринок і прилеглих вулиць у Львові, де з'явилося кілька багатоповерхових споруд у стриманих ордерних формах. Класицистичні ансамблі були характерні для забудови нових південних міст.

Адміністративний центр Херсона виник у фортеці. Тут у 1780-х роках за проектами архітекторів І. Ситникова, М. і Р. Казакових, В. Ванрезанта навколо просторої площі збудували досить імпозантні споруди. З одного боку височів собор, напроти нього – монетний двір із оформленим пілястрами середнім ризалітом. З іншого боку – арсенал і



Очаківська брама Херсонської фортеці. Кінець XVIII ст.

палацовий комплекс, повернений до площі центральним корпусом із триповерховою арковою лоджією, розчленованою колонами, антаблементом та увінчаною аттиком з кадраном. Фасади двох крил арсеналу також споруджені у вигляді лоджій з колонними портиками, що з'єднувалися дугоподібною в плані аркадою, унаслідок чого утворювався просторий курдонер. Таким чином, кожен споруду будували індивідуально, незалежно одна від одної.

На подібних принципах створено й адміністративний центр Миколаєва. Тут на високому березі р. Інгул, на відкритій площі, зведено два торгові корпуси, магістрат і собор. Чіткі композиції цих споруд з колонними галереями, що відзначалися легкістю й одночасно підкресленою суворістю, створювали вражаючий ансамбль.

Крім громадських центрів, у південних містах споруджували комплекси шпиталів, різних складських приміщень. Їх будували військові інженери на зразок групи з декількох будівель зі скромним зовнішнім виглядом, відповідно до функціонального призначення.

**АРХІТЕКТУРА СПОРУД.** Набагато різноманітнішою в кінці століття стала жанрова палітра архітектури, що було зумовлено передусім соціально-економічними чинниками.

**Культові споруди.** Унаслідок процесів секуляризації в культурі храми втратили панівну роль у забудові селищ, але ще зберігали своє значення. У всіх містах для церков і соборів відводили спеціальні площі, часто ці споруди ставали найважливішими компонентами громадських центрів. Саме з їх закладання починалося створення багатьох населених пунктів у Південній Україні. При цьому слід урахувувати, що будівництво храмів велося переважно на кошти парафіян та їхніми силами, через що вони ставали предметом їхньої гордості, символом значущості, достатку й багатства селища або його частини (парафії). У селах культові будівлі були єдиними спорудами громадського призначення, нерідко не поступаючись розмірами й зовнішнім виглядом парафіяльним храмам у великих містах.

Архітектурний розвиток храмів був суперечливим. З одного боку, їх відзначало розмаїття віросповідань (православного, католицького, мусульманського, іудейського тощо), прагнення втілити художні смаки, що змінювалися в часі. Але з другого, – при зведенні будівель зберігалися традиційні принципи організації інтер'єрів

і побудови наріжних частин споруди, сформовані століттями. Нові стильові віяння вносили в них лише корективи. У такому діалектичному поєднанні нового зі старим, сучасного з традиційним і формувалася суть архітектурного образу як окремого храму, так і всієї сукупності культових споруд.

Найбільш поширеними були православні церкви. За своєю об'ємно-просторовою структурою вони поділялися на п'ять типів: центричні – у вигляді ротонд і тетраконхів, хрестово-купольні, хрещаті центрально-купольні, зальні, базилікальні. Звісно, вони мали різні варіації й перехідні форми.

Відповідно до стильових принципів класицизму зодчі відмовлялися від динамічних форм і просторів, прагнули до створення спокійних, доступних для огляду зовнішніх об'ємів, чітких інтер'єрів. Ідеальною моделлю цих концепцій стала центрична композиція циліндричного або кубічного об'єму з чітким внутрішнім простором.

*Храми-ротонди* походили від мавзолеїв-мартиріїв, їх нерідко й зводили з подібною метою. Утім, їхню форму часто обирали для парафіяльних храмів. Застосовували шість підтипів:

1) будівля у вигляді масивного циліндра, увінчаного куполом, різновидом якої можна вважати оточену кільцем колон центральну частину;

2) будівля у вигляді циліндра, але з внутрішньою колонадою, що підтримувала підкупольний барабан з вікнами для освітлення інтер'єру – тобто ротондальна базиліка;

3) до циліндричної споруди із заходу прилягав прямокутний нартекс;

4) крім нартексу із заходу, до наосу храму прилягала вівтарна частина зі сходу;

5) простір круглого в плані наосу церкви значно розширювався не тільки нартексом і вівтарем, а й двома компартиментами з південного й західного боків;

6) до прямокутного в плані ядра з трьох або чотирьох боків прилягали півциліндричні об'єми, утворюючи триконх або тетраконх.

Прикладом першого підтипу є мавзолей К. Кантемира в с. Рогань на Харківщині – перекритий куполом циліндричний масив, обрамлений по периметру доричною колонадою. Подібною була й Троїцька церква в Яготині на Київщині (архітектори А. Менелас, П. Годагард). У Вознесенській церкві в Ромнах (1795–1797) зовнішнє кільце порівняно невисоких стін, прорізаних великими арковими вікнами, з восьми боків оформлене плоскими портиками з трикутними фронтонами. Як ротондальну базиліку будували Миколаївську церкву в Диканьці на Полтавщині (1794 р., архіт. М. Львов), де головну вісь акцентовано ризалітом із вхідною лоджією. Значно складнішою була композиція Введенської церкви в Охтирці (1783 р., архіт. П. Ярославський), де внутрішнє й зовнішнє кільця стін хрестоподібно поєднувалися парами, утворюючи кутові компартименти. Її нижня частина, додатково підсилена й прикрашена зовні портиками зі спарених колон, правила за своєрідний п'єдестал для двох верхніх ярусів дзвонів.

Як зразок третього підтипу можна навести Введенську церкву в с. Вибранівка на Львівщині (1800). Це приземкувата, без наріжної колонади, ротонда з масивним куполом, значні розміри якого підкреслює невеличка лантерія – світловий ліхтарик, що завершується мініатюрною банькою. Із заходу до ротонди прилягає прямокутний у плані нартекс, фасад якого своєю складною конструкцією нагадує про часи бароко.

Іноді ротонди ставали ядрами міських храмів завдяки облаштуванню із заходу нартекса, а зі сходу – вівтаря. Видатним твором того часу слід уважати Преображенську церкву у Великій Тополі на Чернігівщині (нині Клинецький район Брянської області, РФ), збудовану в 1780 році, імовірно, за проектом Ю. Фельтена на замовлення П. Румянцева-Задунайського<sup>34</sup>. Панування поздовжньої осі (четвертий тип) характерне також для недобудованої Спиридонівської церкви в Одесі (1796 р., архітектори В. Ванрезант та М. Портарій).

Нерідко ротонди були розширені з усіх чотирьох боків, як наприклад, у церкві с. Хатне на Слобожанщині (1779). Унікальною за своєю структурою була Андріїв-

ська церква в Тирасполі. Її почали будувати запово-  
рожці в той час, коли козаків передбачалося роз-  
селити вздовж Дністра, а закінчили в 1795 році<sup>35</sup>.  
Ядром храму був перекрытий куполом циліндрич-  
ний наос, до якого з чотирьох боків прилягали  
призматичні рукави. Але на відміну від подібних  
споруд, де висота підкупольного простору вдвічі-  
втричі переважала його ширину, тут діаметр купола  
дорівнював шести сажням, а висота наосу – лише  
п'яти. Виникало відчуття пригніченості й важко-  
сті, що посилювалося формою купола, який був не  
стрілчастим, що начебто підносився вгору, не напів-  
сферичним, що свідчив про гармонію всього суццо-  
го, а дуже пологим – стріла його підйому виявилась  
удвічі меншою від радіуса. Усе начебто підкреслю-  
вало слабкість людини, мізерність усього земного,  
а це багато в чому нагадувало пам'ятки стародав-  
ніх східних культур. Нарешті, печерність простору  
і враження похмурої величі досягалися присмер-  
ковістю, оскільки світло потрапляло в храм тільки  
через чотири маленькі круглі віконця, розміщені  
вгорі по боках від вівтаря й нартекса, і ледь проби-  
валося з вівтаря й бічних притворів.

Триконхові композиції переважали на Букови-  
ні, що зумовлено постійними контактами і впливом  
молдавського зодчества (Успенська церква в с. Вели-  
ка Буда, 1794 р.). У вигляді тетраконха збудовано Іл-  
лінську церкву в Новомиргороді (1782). Зберігаючи  
деякі елементи барокової напруженості, вертикаль-  
ної спрямованості, вона вже відзначалася чіткістю  
осей симетрії, горизонтальних пауз, незначними розмірами прорізів відносно стіно-  
вих площин, логічною тектонічною побудовою.

Дуже поширеними були *хрестово-купольні храми*, у їхній композиції можна  
розрізнити два підтипи: 1) церква була відокремлена від дзвіниці й сприймалась  
об'ємно, пластично виразно; 2) храм і дзвіниця безпосередньо прилягали один до  
одного, створюючи напружену гру двох монументальних об'ємів.

Серед будівель першого підтипу передусім слід відзначити твори Дж. Кваренгі.  
У чіткому призматичному об'ємі споруджено Андріївську церкву в с. Стольне на Чер-  
нігівщині (1782 р.). У середині опорні стовпи з'єднувалися із зовнішніми стінами, утво-  
рюючи напівзамкнені кутові компартименти. Прогони між підкупольними підпорами  
об'єднували колонади іонічного ордера, через що всередині храм мав вигляд затишного  
перистильного двора, просторово розкритого вгору, освітленого вікнами підкупольно-  
го барабана, спрямованого до неба. Успенський собор у Кременчуці, спроектований  
зодчим у 1790-х роках і зведений у 1804–1816 роках, композиційно нагадував величез-  
ний кубічний об'єм, увінчаний у центрі циліндричним барабаном з банею. Середні осі  
трьох фасадів із входами до храму підкреслювали шестиколонні портики коринфсько-  
го ордера, а центр східного вівтарного боку акцентувала напівкругла в плані апсида з  
тричетвертними колонами в простінках.

Ще репрезентативніший вигляд мав собор Спасо-Преображенського монастиря  
в Новгороді-Сіверському, збудований за проектом Дж. Кваренгі в 1791–1796 роках  
під керівництвом архітектора І. Яснигіна. Завершений у 1806 році храм споруджено  
в монументальному кубічному об'ємі з величними портиками на трьох фасадах, що



**Введенська церква в Охтирці Сум-  
ської обл. 1783**



**Собор Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському Чернігівської обл. 1791–1796**

підкреслені висунутими кріповками. Напівкругла в плані апсида зі сходу теж оформлена напівколоннами в простінках. Собор завершено центральною півсферичною банею і розташованими над компартиментами зімкненими куполами, які органічно виростали з восьмикутних у плані двоярусних підбанників. До творів Дж. Кваренгі, імовірно, належить також Миколаївська церква в с. Юнаківка на Чернігівщині (1793–1806), де в нижньому ярусі облаштовано теплу церкву, перекриту півциркульними склепіннями з розпалубками.

Основна роль у панорамі Севастополя належала Миколаївській церкві, збудованій у 1791–1792 роках за проектом В. Ванрезанта і, можливо, за участю І. Старова<sup>36</sup>. Обмірні кресленики архітектора Ф. Вунша свідчать, що це був увінчаний барабаном і куполом призматичний об'єм, з апсидою зі сходу, а з протилежного боку – оточеним колонадою нартексом, який нагадував передню частину античного периптеру. Для хрестово-купольної структури інтер'єр був дещо незвичний. Чотири опорні стовпи, що тримали попружні арки, з'єднані по периметру колонами з антаблементом. Створена таким чином перистильна композиція мала прототипи в ранньовізантійському зодстві й була спробою воскресити традиції еллінізму на теренах Криму.

В іншій стильовій інтерпретації класицизму збудовано Катерининський собор у Херсоні (1781–1786 рр., архіт. І. Ситников)<sup>37</sup>. Це так званий складний варіант хрестово-купольної композиції з подовженою вімою. Основу споруди становить призматичний об'єм з пілястровими й колонним портиками, увінчаний низьким барабаном і пологою банею. У цілому стилістика храму близька до творів кола В. Баженова. Це виявляється передусім у загальній пластичності архітектурних форм. На відміну від праць І. Старова, для яких властиве абстрагування об'ємів за допомогою нейтральних площин, тут дематеріалізації досягнуто графічно тонким опрацюванням кожного об'єму, відсутністю чітких меж між площинами, що надає м'якості, пластичності. Цьому сприяє заокруглення ліній у розплануванні, зрізання кутів і особливо



**Катерининський собор у Херсоні**

зменшення вівтарної частини, через що застосовані ступінчасті пілястри. Кути притворів також відзначені пілястрами з розкріпованим антаблементом. Дощатий руст основного масиву в поєднанні з вертикалями пілястр, ніші зі статуями, комбінація прямокутних і круглих вікон, низький барабан із круглими вікнами також характерні для творів В. Баженова. Така ж мальовничість властива і внутрішньому простору, для оформлення якого залучали провідних столичних митців. Розписи виконали живописці М. Шибанов і Я. Богданов, у написанні ікон брали участь Д. Левицький і В. Боровиковський, статуї для ніш виготовив скульптор Г. Замараєв.

Інші пластично-просторові принципи застосовано в церквах у сс. Рогань (1785) і Каплунівка (1798) на Слобожанщині. У їхній побудові застосовано прийоми, відомі у творчості архітектора І. Старова. Багатою пластикою вирізняється Михайлівська церква в с. Петровського на Чернігівщині (1782–1796), що разом із дзвіницею, мурованою огорожею з кутовими баштами становить своєрідний архітектурний ансамбль. Апсида на сході й невеликі ризаліти на інших фасадах фіксують гілки просторового хреста. Центр храму акцентовано півсферичною банею на циліндричному барабані, з яких контрастують декоративні главки над кутовими компартиментами.

Серед хрестово-купольних храмів, з'єднаних із дзвіницею, заслуговує на увагу проста за формами Троїцька церква в с. Бегачі на Чернігівщині (1787), збудована в кубічному об'ємі з чотириколонними портиками на північному й південному фасадах, півциліндричною апсидою на сході та нартексом, що завершувався дзвіницею і теж був оформлений тосканським портиком із трикутним фронтоном. Ще суворішою на вигляд мала стати Катерининська церква в Одесі (1795 р., архіт. В. Ванрезант), особливістю якої було розширення центрального простору за опорними стовпами компартиментами у вигляді чверті циліндрів. Визначним явищем у сакральній архітектурі слід уважати церкву Святої Катерини в Ляличах (1793–1795 рр., архіт. Дж. Кваренгі), унікальність композиції якої становили дві



**Грецька Всіхсвятська церква в Ніжині Чернігівської обл. 1780-і роки**

двоярусні дзвіниці з боків від основної споруди.

Середнє ядро хрестово-купольних храмів було основою об'ємно-просторової організації *хрещатих центрально-купольних церков*, інтер'єр яких не ускладнювався стовпами. Залежно від з'єднання дзвіниці з основним об'ємом тут також простежувалося два підтипи. Прикладом окремо розташованого храму є грецька Всіхсвятська церква в Ніжині (1780-ті рр.). Три її рукави підкреслено портиками з чотирьох пар колон кожний, з якими контрастував стрункий барабан із куполом. Ремінісценції барочних тенденцій відчуються в побудові зовнішніх елементів і висотному внутрішньому просторі Троїцької церкви в с. Вишняки на Полтавщині (1794–1797). Сymbіоз класицистичних і народних форм бачимо в Катерининській церкві в с. Катеринка біля Ольвіополя, рамена якої оформлені пілястровими порти-

ками з високими фронтонами. Водночас Михайлівська церква в с. Петровське на Чернігівщині (1782–1796) відзначається гармонійністю пропорцій, зрілістю класицистичних прийомів, які притаманні й церкві в Богоявленську під Миколаєвом (1790 р., архіт. І. Старов), що мала в плані вигляд латинського хреста.

Цікавими прикладами храмів з відокремленими дзвіницями були церкви Вознесенська в с. Уланів на Вінниччині (1777), Різдва Богородиці в с. Воронів на Волині (1785), у Старому Мерчику на Слобожанщині (1788), Успенська в Тульчині (1789).

Стильову еволюцію підтипу хрещатих храмів, з'єднаних із дзвіницею, демонструє церква Воскресіння в Почепі (1765–1771 рр., архіт. Ж.-Б. Валлен-Деламот, О. Яновський). У складній динаміці її форм, грі об'ємів, численних розкріповках ще відчувається відгомін бароко. Одним із найяскравіших зразків цього підтипу є Успенська церква у Вишеньках (1787 р., архіт. М. Мосцепанов), збудована в стилі раннього класицизму. Своєрідна й Миколаївська церква у Василькові під Києвом (1792), де замість однієї облаштовано три апсиди.

На динамічній рівновазі горизонтальних і вертикальних форм побудовані композиції Михайлівських церков у сс. Старий Айдар і Михайлівка на Старобільщині (обидві – 1787 р.). А церкви на Буковині – Козьмодем'янівська в с. Біла Криниця та Різдва Богородиці в с. Звенячин (1797) – збудовані за молдавськими традиціями. Найбільш монументальною серед таких споруд є церква Григорія Велика Вірменія (1789–1796), спроектована В. Ванрезантом<sup>38</sup>. Вона височіла на центральній площі Миколаєва й завдяки геометричній чіткості об'ємів, підкреслено стрункій дзвіниці відіграла визначальну роль у міському силуеті.

Запрошення на Південь грецьких переселенців зумовило застосування в храмах *базилікальних* композицій. Так, Греко-Софійська церква в Херсоні мала вигляд прямокутної триапсидної будівлі, поділеної колонами на три рівні за висотою нефи, у середньому з яких був купол. Структуру псевдобазиліки має також церква в с. Стара Рафайлівка на Волині, де три рівні за висотою нефи перекрито хрестовими склепіннями на попружних арках.



Маючи на меті відтворити Візантійську імперію і засновуючи Катеринослав як тимчасову столицю Півдня, тут передбачали грандіозний Преображенський собор. За проектом К. Геруа це мала бути купольна базиліка <sup>39</sup>.

За традицією більшість парафіяльних храмів зводили невеликими із зальною структурою. Характерними зразками є церкви Покровська в с. Вітовці на Чернігівщині (1780), Архістрати́га Михаїла в Бабах на Слобожанщині (1782 р., архіт. П. Ярославський), у с. Костянтинівка на Слобожанщині (1797 р., архіт. П. Ярославський). Миколаївська церква в однойменному монастирі Мукачєва (1789–1804) подібна до видовженого блока, перекритого двосхилим дахом, до якого зі сходу прилягає призматична апсида, а в західний бік начебто врізано двоярусну дзвіницю. Масивний об'єм з розвиненою вівтарною частиною має Воздвиженська церква в с. Коршів на Волині (1777). У її інтер'єрі спостерігаємо поздовжній розвиток простору, що зумовлено видовженою формою молитовного залу з плоским перекриттям і спрямованістю до апсида, передню частину якої ускладнено хрестовим склепінням, що більш-менш органічно переходить у конху.

Народні традиції зведення тридільних храмів на Волині відображено в архітектурі Успенської церкви в с. Доротиці (1767) та Михайлівської в с. Великий Окорськ (1787). В останній чітко виділено молитовний зал, акцентований не лише значними розмірами, але й куполом, до якого з одного боку прилягає вівтарна частина з прибудованою ризницею, а з другого – нартекс. Перехід від бароко до класицизму презентує Миколаївська церква в с. Голоби (1783). Однефна з п'ятигранною апсидою і двома баштами на західному фасаді, вона відзначається чіткістю форм, простотою опорядження, у якому основну роль відіграють пілястрові членування.

Серед простих культових споруд чимало каплиць і мавзолеїв, адже форма куба з рівними гранями й площинами теж асоціювалася з вічним спокоєм, символізувала міцність, сталість (каплиця-мавзолей графів Олізарів у Коростишеві; храм-усипальня родини Безбородьків в с. Стольне на Чернігівщині, 1783 р., архіт. Дж. Кваренгі).

Об'ємно-просторове розмаїття спостерігаємо і в архітектурі костелів та греко-католицьких церков, незважаючи на незначне їх територіальне поширення та обсяг будівництва. Характерним прикладом ротонд є костел Святого Йосифа та Воздвиження в с. Підгірці на Львівщині (1752–1766, інж. Ц. Романус) – один з найраніших проявів стильових тенденцій класицизму, зразок так званого барокового класицизму. Вхід до увінчаного півсферичною банею монументального циліндричного об'єму акцентовано широким портиком із чотирнадцяти коринфських колон, що нагадує композиції, застосовані в соборі Святого Петра та церкві Сан Джованні ін Латерано в Римі. Як і в них, парапет над антаблементом увінчано статуями роботи скульпторів С. Фесінгера й Лебласа.

Цілком зрозуміло, що великі католицькі храми мали поширену з часів середньовіччя структуру базиліки, про що свідчить велична споруда домініканського костелу в Тульчині (1780 р., архіт. О. Лакруа). Наприкінці XVIII ст. також популярною була структура купольної базиліки, поширена єзуїтами за взірцем римської церкви Іль-Джезу. Її ілюструє Воздвиженський костел у с. Новий Милятин на Львівщині (1780–1790 рр., архіт. Ф.-К. Кульчицький) як свідчення переходу від бароко до класицизму.

Утім, через економічні обставини для невеликих споруд найчастіше застосовували зальну структуру. Прикладом такого парафіяльного храму є однефний із дзвіницею над нартексом костел Олени в с. Вилко на Закарпатті (1788). Подібну структуру мали костел Діви Марії в с. Китайгород (1772–1776) і вірменський костел у с. Жванець на Хмельниччині (1772–1776), які закінчувалися півкруглими апсидами, але не мали дзвіниць. Стриманість барокових форм, чіткість ярусних членувань демонструють також Воздвиженський костел і дзвіниця в с. Берездівці на Львівщині (1771), де неф із трансептом утворюють у плані латинський хрест. Дещо складнішу структуру має Юр'ївська церква



Костел Святого Йосифа та Воздвиження в с. Підгірці Львівської обл. 1752–1766

Василіанського монастиря в Христинополі на Львівщині (1771–1776 рр., архіт. Й. Зельнер). У призматичний об'єм тут укомпоновано нартекс, еліпсоподібний у плані молитовний зал, увінчаний банею на гранованому підбаннику, а також розвинену вівтарну частину.

Через політичну нестабільність і зміни в системі розселення суттєво зменшився обсяг будівництва синагог і мечетей. Тоді переважно використовували наявні будівлі. Нові, звичайно, мали невеликі розміри і залну структуру. Так, синагога в с. Вербівка на Вінниччині мала прямокутний корпус, поділений на дві частини, одна з яких – квадратний у плані молитовний зал, до якого із заходу прилягав двоярусний об'єм із пулішем унизу й жіночою галереєю вгорі.

За багатовіковими традиціями залну структуру зберігали мусульманські мечеті. Свідченням цього є квадратна в плані мечеть у Єні-Кале<sup>40</sup>. Її двоверховий призматичний об'єм з вальмовим дахом відзначався підкресленою масивністю завдяки нерозчленованим стінам, зрідка прорізанним невеликими отворами. З горизонтальною формою споруди контрастував відносно стрункий мінарет, який прилягав до бічної стіни. Чіткість симетричної побудови головного фасаду зумовлена непарним числом верхніх вікон і розміщенням на

центральної осі вхідного тамбура. Утім, деякі споруди мали складнішу центрально-купольну структуру, скажімо, зведена наприкінці XVIII ст. мечеть у Керчі.

**Громадські споруди.** В останній третині XVIII ст. будівлі громадського призначення не лише змінили свій вигляд, але й поряд із храмами зайняли панівне становище в структурі міст. Зазнала перебудови їхня типологічна система, з'явилися споруди для нових потреб, а в межах багатьох типів намітилася диференціація, зумовлена статусом міста, загальноміським чи районним підпорядкуванням самого будинку. Не втратили свого значення й регіональні особливості українських земель. Тому в кожній новій якості зберігалися кількісні відмінності. Проте єдність функціональних завдань, доповнена прагненням адміністраторів до уніфікації архітектурних вирішень та економії коштів, вимагала узагальнення функціональних варіацій, упродовження типовості. Під знаком такої діалектичної взаємодії типового й індивідуального, загального й особливого розвивалися громадські споруди.

Суттєво, що доба просвітницького абсолютизму зберігала властиві епосі феодалізму елементи “вотчинності”, “кормління”, що втілювалося в облаштуванні житла чиновників і обслуги в адміністративних, навчальних, лікувальних та інших спорудах. Ця двоїстість цільового призначення, поєднання різних функціональних елементів у будівельному об'ємі гальмували типологічний прогрес і могли існувати лише в межах такої стилістичної системи, як класицизм. Дотримуючись і вдоско-

налюючи низку абстрактних композиційних прийомів, зодчі створювали узагальнені образи громадських споруд. Як результат адміністративні будинки часто нічим не відрізнялися від навчальних чи лікувальних. За безпосередній прообраз для них правив житловий палац. Основну увагу звертали на містоформувальні компоненти, утілення монументальності та героїки образу. Без цього не могло бути й мови про справжню функціональність.

**Адміністративні будинки.** З огляду на бюрократизацію військово-поліцейських режимів Російської та Австрійської імперій сформувалася розгалужена система адміністративних споруд: для урядових органів, муніципальних установ, поліції та інших відомств.

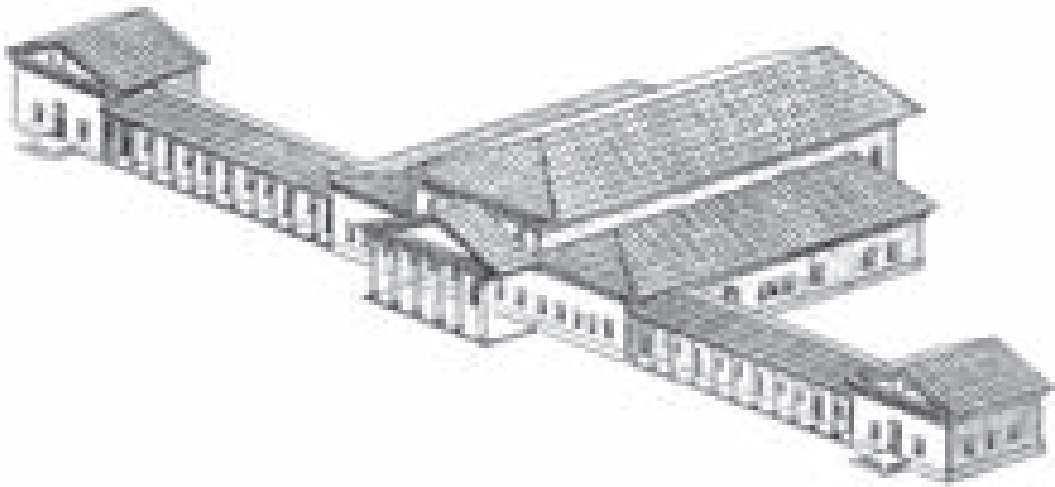
Палаці для імперських чиновників будували в адміністративних центрах. Так, у Харкові архітектори І. Вільянов і П. Ярославський за проектом М. Тихменєва 1777 року звели двоповерховий губернаторський палац, який нагадував про часи бароко. Це відобразилося і в плані споруди, яка складається начебто з трьох частин – центральний корпус на задньому фасаді отримав заокруглені кути, а спереду в кути будівлі начебто врізалися два призматичні об'єми, що утворювали невеликий курдонер з боку вулиці. Унаслідок цього виникла напружена гра пластичних мас. Це зумовлено розміщенням палацу на підвищенні й доброю видимістю його об'ємів з усіх боків. Для парадних прийомів 1787 року поряд збудували намісницький будинок із зальним розплануванням, що відображалося в рівнозначних пілястрових фасадах.

Своєрідний вигляд мав також губернаторський будинок у Києві (1780). Якщо в старих містах для адміністративних потреб часто пристосовували наймані приміщення або придбані будинки, то в південних регіонах доводилося зводити спеціальні споруди, і тому тут найяскравіше проявлялися нові типологічні особливості. Так, у Катеринославі І на еспланаді перед фортецею на зламі 1770–1780-х років звели одноповерховий палац губернатора й губернську канцелярію, П-подібні в плані будівлі з двоповерховими ризалітами, що виступали на флангах у бік двору. Останні на головному фасаді відзначалися кріпівками з арковими вікнами на першому поверсі.

Комплекс адміністративних споруд спроектував К. Геруа на величезній прямокутній площі Катеринослава ІІ на Дніпрі<sup>41</sup>. У “Накресленні міста Катеринослава” генерал-губернатор Г. Потьомкін мріяв, окрім собору, крамниць, біржі, театру та інвалідного будинку, збудувати “палаты государские, где жить и г. губернатору во вкусе Греческих и Римских зданий, имеа посредине великолепную и просторную сень... дом – губернаторской, вице-губернаторской, дом дворянской...”<sup>42</sup>. Але ці мрії не здійснилися. Відповідно до нового плану Катеринослава ІІ (1790 р., архіт. І. Старов) адміністративні споруди планувалися на головній площі. Однак їхне будів-

**Будинок губернатора в Кисло-Печерській фортеці. 1780-і роки**





Палац князя Г. Потьомкіна в Катеринославі. 1787–1790. Реконструкція В. Тимофійенка

ництво затрималося, були зведені лише палац Потьомкіна й кілька цегляних і дерев'яних будівель. Композицію дворянської садиби з курдонером і численними службами застосовано в палаці губернатора, що опинився на боковій вулиці. Головний корпус мав вхідну лоджію, якій на садовому фасаді відповідав чотириколонний портик. Крайні ризаліти позначені галереями на других поверхах і з'єднані переходами з боковими флігелями.

Ще наочніше генетичний зв'язок житлових і громадських споруд простежувався в повітових і позаштатних містах. У їхньому вигляді, звичайно, зберігались українські народні традиції. Наприклад, будівля в Новомиргороді має призматичний одноповерховий об'єм на високому цоколі з прилеглою до торця комірчиною, а з боку двору – галереєю на тонких дерев'яних стовпчиках<sup>43</sup>. Такими ж представницькими були адміністративні споруди в Бахмуті, Олександрії, Бериславі, Єлизаветграді, Ольвіополі, Нікополі. При зведенні інших будівель національні й регіональні особливості здебільшого узгоджувалися з панівними стильовими тенденціями. Серед великих споруд кінця XVIII ст. заслуговує на увагу губернаторський будинок у Сімферополі – одноповерховий призматичний об'єм із 23-осьовим фасадом, видовженість якого нейтралізована широким середнім ризалітом і двома вузькими на флангах. Найбільш представницьким був палац Г. Потьомкіна в Херсонській фортеці, де, крім дво-, триповерхового корпусу з величезною лоджією, було ще два лицеві флігелі й понад десять інших службових будівель, згрупованих навколо семи внутрішніх дворів і саду.

Для будинків *муниципальних установ* успадковано розроблену ще в часи середньовіччя композицію у вигляді призматичного об'єму із центральною вежею – символом міської вольності, який не мав житлових приміщень, але часто блокувався з торговельними крамницями, прибутки від яких поповнювали міський бюджет. Прикладом цього є магістрат у Єлизаветграді – одноповерхова будівля з лавками по периметру, центром якої був мезонін з бельведером і вежею, увінчаною банею. У характері галерей на дерев'яних стовпах, заломі, утвореному сполученням дахів над галереєю і спорудою, ритміці і пропорціях простежувалося чимало рис українського зодчества.

Монументальність двоповерхового магістрату в Ніжині масштабно відтінялася рядами невисоких торговельних крамниць із боків. Провідним мотивом фасадів була ордерна аркада, утілена в галереях перед торговельними приміщеннями. Незважаючи на виділення головного фасаду, певну фронтальність, споруда сприймалася об'ємно, пластично, згідно зі стильовими концепціями класицизму. Кубічність її форм відтіняла підвищена середня частина – мезонін, гранований барабан і баня.

Кратність зовнішніх елементів впливала із розчленувань інтер'єру на кубоподібні простори з хрестовими склепіннями.

Інший характер мав магістрат у Миколаєві, розташований поряд із собором серед великої площі на високому березі р. Інгул (1790–1792 р., інж. І. Князев, архіт. В. Ванрезант<sup>44</sup>). У його архітектурі послідовно й чітко у функціональному й композиційному планах утілювалася ідея нарощування форм до центру, переходу від торговельних приміщень на флангах до адміністративних посередині. Відкриті колонні зали змінювалися одноповерховими крамницями з галереями, колонади останніх переходили в аркади, над якими і здіймався другий поверх. Центральні осі обох фасадів виділялися за допомогою кріповок, балконів, наскрізного проїзду й трикутного фронту вгорі. Вежі не було. Як наслідок, будівля, воскрешуючи античні традиції, перегукувалася з витворами країн Середземномор'я.

Галереєю з дерев'яних колонок на всю довжину головного фасаду перед лавками відзначалося міське правління в Павлограді. За відсутності крамниць будівлі були ще скромнішими. У Чернігові чіткий у розплануванні одноповерховий магістрат (1780) займав острівну позицію і виділявся серед рядової забудови лише баштою з кабраном. Ще меншими за розмірами й простішими за виглядом будували муніципальні споруди в Конотопі, Переяславі та інших містах.

Будинки так званих присутствених місць із приміщеннями для судових установ, архівів, різних комісій, а інколи й міських властей вимагали пошуку нового пластичного образу. У багатьох містах для адміністративних установ спочатку пристосовували житлові будинки, у Західній Україні для цієї мети перебудовували монастирські споруди, але згодом зводили спеціальні. Так, у Катеринославі ІІ-подібна в плані одноповерхова будівля губернського правління була звернена до вулиці площинно трактованим фасадом із двоповерховою середньою частиною на чотири віконні осі. Аналогічний вигляд мали палати судочинства й розправи, хоча сама будівля споруджена в компактному призматичному об'ємі. Для служб межової контори й друкарні створено комплекс із чотирьох двоповерхових, двох одноповерхових з підвалами будинків і шести невеликих флігелів. Розміщені в ряд на червоній лінії кварталу, їхні призматичні об'єми були досить стримані, без декоративних елементів. Лише на гладеньких стінах досить енергійно виступали триосьові ризаліти. Ще скромнішими були одноповерхові будівлі нижнього земського суду, лікарняної управи, повітового суду й креслярні губернського землеміра. Своїм виглядом вони нічим не відрізнялися від жител дрібних міщан. Але їхній набір свідчить про досить розгалужену й складну систему адміністративних установ, які незабаром були об'єднані в одному будівельному об'ємі, що дістав загальну назву – присутствені місця.

Прототипом для присутствених місць у Харкові (1786 р., архіт. Дж. Кваренгі) став житловий палац, на що вказували передній і задній курдонери, вхідні портики та баня над центральним залом. Але анфіладна система зв'язку приміщень уже сполучалася з коридорною, і, крім головних входів, важливого значення набували додаткові, що вели в різні установи й квартири службовців. Наприкінці століття за типовим проектом П. Ярославського споруджено повітові присутствені місця в Сумах, Ізюмі, Охтирці й Краснокутську. Дві одноповерхові будівлі, розділені арковим проїздом, об'єднувалися під загальним дахом і сприймалися цілісно завдяки середньому ризаліту, завершеному трикутним фронтоном.

Зводили й *відомчі правління*. Розташовані у фортецях або на спеціальних територіях, вони мали раціональне розпланування і доволі стриманий зовнішній вигляд (будинки в Новомиргороді, Сімферополі, Херсоні, Одесі). І лише в деяких випадках споруди ставали окрасою центральних вулиць, як, скажімо, будинок головного командира Чорноморського флоту в Миколаєві (1794 р., архіт. П. Неєлов). Середній зал тут відзначений восьмиколонним портиком і бельведером для спостереження за рухом кораблів. Перпендикулярно до основного корпусу прилягають два бічні крила з торцями, оформленими колонними портиками.



**Будинок головного командира Чорноморського флоту в Миколаєві. 1794**

Значною адміністративною спорудою в Миколаєві був так званий будинок морських чинів. Посередині здіймався двоповерховий корпус, фасади якого майже повторювали вигляд центральної частини магістрату, що дозволяє припустити авторство архітектора В. Ванрезанта. Змінено лише деякі деталі: галерея внизу стала не арковою, а колонною, потрійне вікно під трикутним фронтоном на другому поверсі отримало аркове завершення. До корпусу з обох боків прилягали одноповерхові торговельні приміщення з колонними

галереями перед ними. На кожному фланзі шість колон об'єднувалися трикутним фронтоном, кути крамниць і галерей зрізались, що надавало всій композиції завершеності. Завдяки цьому прийому споруда органічно вписувалася в ансамбль центральної площі міста.

У Севастополі призматичною двоповерховою формою вирізнялася портова контора. Її середню частину енергійно підкреслювала кріповка з парапетом, на яку в центрі начебто накладалася ще одна кріповка, акцентована знизу проїздом, вище – потрійним так званим венеціанським вікном, а вгорі – аттиком зі скульптурною композицією.

Продовжували зводити споруди також для *церковної адміністрації*. Характерні зразки – будинки вірменського архієпископа у Львові (кінець XVIII ст.) та палац архієпископа в Чернігові (1780).

Для зберігання грошей будували різноманітні *скарбниці* (будівля в Новомиргороді), а за проектом П. Ярославського в Харкові в 1788 році звели одну з перших банківських контор. Дерев'яна споруда казенної палати в Катеринославі II була одноповерховою з двоповерховими флангами, оскільки наслідувала перенесений з Катеринослава I колишній губернаторський палац, але вже без центрального бельведера. Набагато оригінальніше збудовано губернське казначейство. Його головний корпус поставили торцем до вулиці, а на другому поверсі з боку двору облаштували колонну галерею, з якою контрастував перпендикулярно спрямований довгий критий вхід у комору на нижньому поверсі.

Для здійснення великих торговельних угод постала потреба в біржах, і незабаром у Києві з'явився контрактний будинок (1799–1801 рр., архіт. О. Елдезін) – двоповерховий об'єм із центральним залом, який зовні відзначався більшою висотою, пілястрами в простінках, ошатними сандриками й трикутними фронтонами.

**Торговельні споруди.** Поряд з адміністративними будівлями вони мали важливе значення у формуванні громадських центрів, а також оточували локальні торговельні центри або ярмаркові площі. За функціональною ознакою, містобудівною роллю та архітектурною композицією вони поділялися на універсальні (купецькі двори, ринкові площі), спеціалізовані (торговельні ряди) і поодинокі заклади (лавки, крамниці, шинки тощо). Тоді ж утвердився і був доведений до високого ступеня досконалості образ торговельних споруд, неодмінним атрибутом яких стали відкриті галереї перед входами, завдяки яким призначення будівлі ставало зрозумілим без усяких написів. Але характер самих галерей, їхня структура, форма, пропорції були похідними від стилевих концепцій часу, культурних традицій міста чи краю, кліматичних умов, будівельних матеріалів. Залежно від цього галереї будували з колонадами, аркадами або

їх сполученням, вони мали балкові чи склепінчасті перекриття. У процесі будівництва варіювали ордерні вирішення, використовували півциркульні, стрілчасті, кілеподібні та інші форми арок, поєднували масивні пілони й легкі підпори.

*Купецькі двори* зводили переважно в північних і північно-східних районах України. Вони принципово не відрізнялися від аналогічних споруд Петербурга, Костроми, Калуги та інших міст Росії, оскільки мали вигляд замкненого блоку з внутрішнім господарським двором і торговельними приміщеннями по зовнішньому периметру, оточеними галереями. За композицією вони формували стереометричну масу в традиціях класицизму XVIII ст. з оптичною рівнозначністю всіх фасадів.

Спроби створення купецьких дворів у вигляді блоку торговельних корпусів навколо замкненого господарчого двору були помітні ще в 1770-х роках. Під час будівництва Олександрівської фортеці передбачалася така споруда у вигляді спрямованих один до одного двох Г-подібних у плані корпусів зі зрізаними кутами й дугоподібними зламами в місці зближення. Їх з'єднували огорожа й брама, подібна до триумфальної арки. У групуванні об'ємів, характері аркових галерей з пілонами, оформленими спареними пілястрами, ще простежуються деякі риси бароко. І хоча галереї споруджували по зовнішньому периметру, але двір уже не був замкнений, що визначало характер подальшого розвитку таких споруд.

У проектах Херсона 1778 і 1783 років центр Купецького форштадта замислювали як проспект із трьома купецькими дворами, які також планували звести в Бориславі, Вознесенську, Катеринославі II та інших містах, але побудови були реалізовані лише в Катеринославі I. Тут один із кварталів за еспланадою займав купецький двір. Його галереї оточували крамниці не лише по зовнішньому периметру, а й по внутрішньому, унаслідок чого важливого значення набував простір площі, що було притаманно саме Україні з її традиціями ярмаркової торгівлі.

Збудовані майже в усіх містах *торговельні ряди* за своїм цільовим призначенням були різноманітними. Рибні, м'ясні, ковальські, вівсяні та інші, немовби відлуння середньовічної цехової замкненості, часто стояли неподалік один від одного і створювали виразний образ вулиць чи площ. На Слобожанщині й Лівобережжі вони позначені масивністю, що досягалося переважним застосуванням аркад, ритмом масивних пілонів, а ваговиті крайні прогони надавали спорудам підкресленої цілісності. Свідченням цього є торговельні ряди в Новгороді-Сіверському, які відрізнялися оформленням пілонів і арок.

На Півдні ці споруди переважно будували з колонами, крайні прогони були такі ж, як середні, і простір галерей начебто розплескувався на всі боки (Сімферополь, Херсон). Інколи вдавалися й до національних традицій. Так, на головну площу Миколаєва була звернена довга одноповерхова будівля, обведена з чільного боку і на флангах галереями, утвореними тосканськими колонами. Кожна крамниця мала дверний і два віконні отвори, що відповідало трьом прогонам колонади. Над центральними крамницями здійснювався другий по-

Торговельні ряди в Умані Черкаської обл. 1780



верх із гладенькими стінами. Акцентовано також фланги комплексу зі зрізаними кутами, де над крамницями підносилися восьмикутні в плані павільйони. Їхні галереї з тонкими дерев'яними колонками і дуже висунутими карнизами, високий і ледь зігнутий дах нагадували твори молдавського зодчества.

У Сімферополі на вул. Одеській збереглася споруда з невисоким череп'яним дахом, масивними стінами, прорізними невеликими вікнами, і галереєю. Її тонко окреслений і дуже висунутий, як у татарських будинках, карниз підтримували рідко розташовані колони тосканського ордера. Так само наприкінці XVIII ст. збудували торговельний ряд в Ольвіополі, видовжений на 100 сажнів уздовж однієї з магістралей міста. Його галереї утворені масивними кам'яними стовпами.

На Правобережжі переважали ряди з дерев'яними галереями, що не мали спільного карниза, але завдяки сусідству теж формували виразні комплекси (Шаргород, Бар, Тульчин, Кременець тощо). На перетині центральних вулиць облаштовано торговельні ряди в Умані (1780 р., архіт. І. Тепінгер), що становили Г-подібну в плані споруду із зовнішніми галереями. Щоб уникнути монотонності ордерних аркад, фланги і центр будівлі підкреслено трикутними фронтонами.

Різноманітністю відзначалися поодинокі крамниці й шинки, розташовані серед забудови. Переважно вони займали частину першого поверху житлового будинку і з боку вулиці теж часто мали лоджії або галереї, утворені тонкими дерев'яними (Златопіль) чи мурованими колонами, арками (Харків, Херсон тощо). Колонні галереї відзначали торговельні заклади й на вулицях Миколаєва, свідченням чого є так звані Дофіновський і Вектанський будинки<sup>45</sup>, куплені в 1796 році для скарбниці. Національні риси яскраво позначилися в образі трактиру в Богоявленську – двоповерховій дерев'яній споруді, оточеної з трьох боків галереями. На головному фасаді їх підтримували тонкі дерев'яні стовпи, а на торці – підкоси. Відкриті сходи прилягали до торцевої галереї. Знизу вздовж стін стояли дерев'яні лави, на другому поверсі галереї оточувала різьблена балюстрада. Характер і пропорції галерей, загальна композиція будівлі, конструктивні особливості, малюнок різьблення – усе це було запозичене з арсеналу українського й молдавського зодчества.

**Будинки зв'язку.** З активізацією економічних і культурних контактів країни, розвитком міст як адміністративних і торговельних центрів виникла нагальна потреба в добре налагоджених регулярних зв'язках. Тому вже наприкінці XVIII ст. почали створювати відповідні заклади і зводити комплекси поштових споруд. Вони включали корпуси з операційним залом і складами, квартирами поштмейстера й персоналу, кімнатами кучерів, стайні тощо. Не дивно, що за характером забудови ділянок такі заклади виявилися дуже близькими до житлових садиб, і саме тому їх часто наймали або купували в городян для розміщення відповідних установ.

Так, пошта в Миколаєві займала велику ділянку з різними господарськими будівлями й головним корпусом на розі вулиць у вигляді двоповерхового призматичного об'єму. Подібно до інших споруд у місті (так званих Молдаванок, павільйону над торговельними рядами), трактир у Богоявленську, де було застосовано форми українського й молдавського зодчества, з усіх боків оточували галереї з тонкими, рідко розставленими дерев'яними стовпами.

Через прикордонне розташування багатьох українських міст і нестабільну ситуацію функції зв'язку виконували митниці, що зовні теж майже не відрізнялися від житлових садиб. Функціонально близькими до митниць були карантини, будівництво яких велось в ті часи з метою запобігання частим епідеміям з Передньої Азії, яка відіграла важливу роль у чорноморській торгівлі. Ці комплекси з різних споруд призначалися як для тимчасового перебування людей, так і зберігання різноманітних товарів, які вивантажували в спеціальних гаванях та на пристанях. Розташовані на околицях або за межами міст, обнесені масивними огорожами, вони мали напівфортечний вигляд (Євпаторія, Керч, Севастополь, Одеса, Очаків). Зокрема, для од-



ного з перших значних карантинів, створеного під керівництвом інженера Матіаса в Очакові, пристосували споруди колишньої фортеці.

**Лікувальні споруди.** Наприкінці XVIII ст. було розпочато створення лікарень. Раніше такі заклади існували переважно при монастирях<sup>46</sup>, і їхня об'ємно-просторова композиція помітно вплинула на формування структури перших споруд. Вони становили замкнений комплекс будівель, розташованих навколо двору, з коридорним або галерейним розплануванням. На характер побудови лікарень також впливало палацове будівництво, чимало їх зводили у вигляді П-подібного в плані корпусу з курдонером.

На відміну від адміністративних або торговельних будівель, лікарні розміщували не в центрі, а здебільшого на околицях міст. Це свідчило про зрілість містобудівної практики XVIII ст., врахування санітарно-гігієнічних вимог щодо умов проживання мешканців міст і турботу про самих хворих, яких не тривожило активне життя центральних кварталів. Периферійне розміщення лікувальних закладів також створювало можливість виділити для них великі ділянки, розбити там сади, а в перспективі здійснювати подальшу забудову згідно з новими вимогами медичної науки. Усе це спостерігаємо в українських містах. Так, у Миколаєві шпиталь збудували в передмісті Богоявленська, у Херсоні – за Грецьким форштадтом, у Єлизаветграді, Севастополі, Сімферополі – на околицях.

За своїм призначенням заклади поділялися на військові шпиталі та цивільні лікарні. Шпиталі зводили в стратегічно важливих пунктах, і як закриті заклади вони наслідували монастирські лікарні. Тому тут застосовували таке ж анфіладно-коридорне розпланування приміщень, а корпуси групувались у вигляді замкненого каре або літери "П" і включали церкву. Характерний приклад – шпиталь в Одесі (1794–1795 рр., інж. Ф. Деволан). Він займав прямокутну ділянку і складався з одноповерхових корпусів, зосереджених навколо великого двору, куди вели три проїзди. Один бік двору займали дві Г-подібні в плані вузькі господарські будівлі, а другий – широкий лікарняний корпус у вигляді літери "П". У його розплануванні застосовано галерейно-зальний прийом – уздовж великих залів з ліжками для хворих витикувалися галереї. Посередині корпус включав призматичний об'єм церкви. Відкриті галереї з боку двору надавали споруді затишку й камерності, що контрастували із суворим зовнішнім виглядом.

Симетричне групування об'ємів уздовж вулиці, виділення центральної та флангових осей певною мірою ще продовжували традиції периметрально-замкнених і П-подібних композицій, і водночас народжувалися нові тенденції. Аналогічно був створений шпиталь у Севастополі. Тут на краю ділянки симетрично один до одного були споруджені невеликі господарські будівлі. Середину зайняли лікарняні корпуси. Один з них мав п'ять залів: середній розділяли колони на три нефи. З його боків виступали поперечні коридори, з'єднані з поздовжніми, поряд з ними було ще по одному залу. Усі будівлі мали досить скромний невибагливий вигляд.

Сверідним був і літній шпиталь у Херсоні. На прямокутній ділянці за мурованою стіною були розташовані одноповерхові службові й господарські будівлі, а на червоній лінії виструнчилося п'ять більших споруд. Середня призначалася для адміністрації, з боків від неї на однаковій відстані розміщено ще по дві лікарняні споруди з чотирма залами, розділеними коридорами, у кожній. Фасади не відзначалися розмаїттям: позбавлені будь-якого декору й пластичних елементів, гладенькі площини стін прорізували прямокутні вікна й двері. Загалом тут простежувалися концепції павільйонної системи, осмислення якої, однак, відбулося вже в другій половині XIX ст.

Риси української архітектури наочно проявилися в збудованому в 1760–1770-х роках лазареті в Єлизаветинській фортеці<sup>47</sup>. Там панував великий Г-подібний у плані корпус, завершений високим дахом із заломом. Усередині два ряди палат, з'єднаних за допомогою анфілад, зовні відзначені згущенням прорізів і вужчими простінками. До лікарняного корпусу прилягали невеликі службові будівлі.



Лікарня у Львові. Колишня колегія піарів. Кінець XVIII ст.

*Лікарні* відрізнялися від шпиталів більш відкритою композицією, нагадуючи особняки або палаци з парадними дворами. Першим значним витвором цього типу стала будівля у Львові на сучасній вул. Некрасова, її почали зводити як навчальний заклад для шляхетної молоді – колегії піарів. Основний обсяг робіт виконано в 1762–1776 роках під керівництвом архітектора Ф.-К. Кульчицького. Утім, уже через дев'ять років її перетворили на лікарню й добудовували відповідним чином. П-подібна в плані величезна триповерхова споруда середнім і боковими корпусами охоплює просторий курдонер. Центральну вісь акцентовано вхідним порталом, який фланковано колонами й вигадливо обрамлено пілястровим портиком великого ордера. Він (портал) відзначає п'ятиосьову кріповку, на тлі якої всередині виступає ще один портик – об'єднані п'єдесталами дві пари колон підтримують розкріпований антаблемент і трикутний фронтон. Ця велична композиція, що нагадує вхід до собору Святого Петра в Римі, сприймається особливо ефектно на тлі гладеньких стін середнього й бокових корпусів, пожвавлених пілястрами на кожному поверсі.

З'явилися й будівлі, призначені для *аптек*. У Харкові за проектом П. Ярославського в 1788 році збудували двоповерхову споруду з просторим центральним залом для продажу ліків. Фасади оформлено пілястрами й фільонками, вхід підкреслено двоколонним портиком.

**Навчальні й культурно-освітні споруди.** Якщо в середині XVIII ст. частина привілейованого суспільства здобувала домашню освіту, і тільки в кількох містах України були бурси й академії, то наприкінці століття ситуація змінилася. Потреби в подальшому економічному розвитку країни, ідеї просвітництва, що наповнювали духовне життя суспільної еліти, нові уявлення про інтелектуальні цінності людини – усе це гостро поставило питання про відповідні *навчальні заклади*. Так, 4 вересня 1784 року в Катеринославі II було засновано Університет для наук і мистецтв. У 1794 році в Сімферополі вирішили створити й навіть почали будувати Медико-хірургічне училище, однак цим задумам не судилося здійснитися. У Кременчуку, Херсоні, Одесі та інших містах виникали приватні пансіони, два училища функціонували в Севастополі, кілька їх з'явилося в Миколаєві.

Для впорядкування системи освіти в 1786 році затвердили статут народних училищ. Відповідні заклади з чотирирічним терміном навчання відкрили в Києві, Харкові, Чернігові, Новгороді-Сіверському, Катеринославі II, двокласні – у повітових

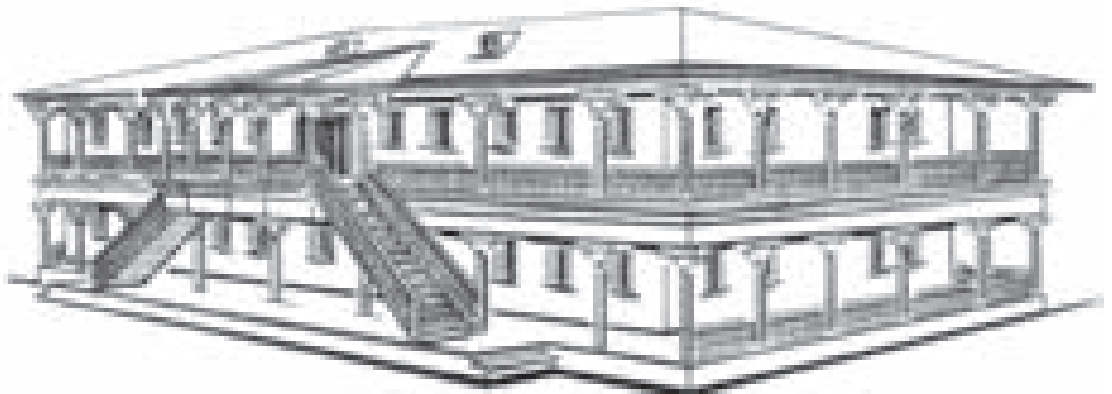
містах: Ніжині, Полтаві, Прилуках, Умані, Ромнах, Глухові тощо. Більшість їх працювала в пристосованих житлових будівлях. Під час створення спеціальних споруд їхня архітектура, на відміну від бурс чи академій попереднього часу, орієнтувалася вже не на зразки монастирського будівництва, а на традиції житлового. Диференціація споруд за функціональним призначенням залишалася відносною, оскільки більшість закладів для виховання й навчання зберігала станова замкненість і закритість. У них навчальні кабінети сусідили з кімнатами учнів, квартирами вчителів і господарськими приміщеннями. Це безпосередньо позначалося на архітектурі споруд, зовнішній вигляд яких виразно нагадував житлові будинки. Так само й навчальні заклади часто мали скромний вигляд, у їхньому інтер'єрі проявлялися національні й регіональні особливості, про що свідчили школи в Єлизаветграді та Сімферополі, старий будинок духовної семінарії в Кам'янці-Подільському. Значно зросло їхнє містобудівне значення. Так, важливим компонентом центру Катеринослава I було дитяче училище. Прямокутне в плані, одноповерхове з мезоніном, воно було звернене своїм симетричним фасадом на головну еспланаду й формувало фронт парадної забудови.

Наприкінці століття з'явилися й перші культурно-освітні споруди. У Харкові колишній намісницький будинок за проектом П. Ярославського спочатку перебудували на зал для врочистих зборів, а потім пристосували для театральних вистав. У Львові в парку Яблонівських архітектор І. Мараїно збудував величний амфітеатр.

Крім традиції приймання гостей, у житлових будинках було започатковано форму спілкування в спеціальних спорудах. Ними стали так звані дворянські зібрання, будинки товариств і офіцерів, що типологічно виявилися попередниками клубів. Ядром їхньої просторової композиції був парадний зал для зборів, спектаклів і влаштування балів, до нього прилягали вітальні, кабінети, приміщення для ігор тощо. Образи цих споруд, розташованих у глибині ділянок, іноді нагадували палаци або багаті особняки, подібні до Стрілецького товариства у Львові (1789). Дворянське зібрання в Білій Церкві вражало ефектною восьмиколоною вхідною лоджією. Своєрідний вигляд мав і розміщений на високому березі р. Інгул офіцерський клуб у Миколаєві, так звана Молдаванка – двоповерхова будівля, оточена з усіх боків галереями зі стрункими дерев'яними колонами.

**Житлові будинки.** Зберігаючи споконвічні традиції, сільське будівництво України суттєво впливало на забудову міст. Тому, незважаючи на нові стильові віяння, зберігалися регіональні особливості жител Поділля й Галичини, Закарпаття й Буковини, Півдня й Лівобережжя. Це зумовлювалося низкою чинників. Значний вплив на формування жител мали *кліматичні умови*, що наочно проявилася в забудові пів-

**Офіцерський клуб у Миколаєві (так звана “Молдаванка”)**



денних міст. Спочатку вважали, що через значну кількість опадів в осінньо-зимовий період у Єлизаветграді й Херсоні, Катеринославі й Маріуполі, Олександрії та інших містах над будинками слід зводити високі дахи. З тієї ж причини в Сімферополі та Феодосії споруджували будинки з мезонінами. Але надалі висота гребеня помітно знижується. Змінювалася й форма даху: вальмові й двосхилі почали поступатися односхилим, які давали можливість під час дощу збирати воду, дуже потрібну в засушливі місяці. А для того, щоб вберегтися від літньої спеки, захистити стіни від перегрівання, широко застосовували колонні галереї, портики, глибокі лоджії, тераси з навісами. Цю колоритну особливість відзначили мандрівники В. Ізмайлов, П. Шаликов та інші, які відвідали південні міста, а І. Долгорукову навіть здалося, що всі вулиці Одеси забудовані колонними галереями.

Другим об'єктивним чинником ставали *будівельні матеріали*. Тому на багатих лісом теренах – Чернігівщині, Волині, Закарпатті, Буковині – з дерева зводили не тільки будинки міщан, а й навіть палаци вельмож. Кількість кам'яниць у цих містах була незначною, тоді як на Півдні головним будівельним матеріалом виявився камінь-черепашник, що залягав на незначній глибині просто під містами або на їхніх околицях. Багато забудовників добували його на власних ділянках, унаслідок чого під такими містами, як Одеса чи Миколаїв, незабаром виникли лабіринти підземних галерей – катакомби, які пізніше утруднювали планову забудову великими спорудами. Кримські міста також в основному будували з каменю. Але його породи відзначалися більшою міцністю й твердістю, зокрема, кримбальський та інкерманський, який видобували біля Севастополя. Крім того, у Криму татари робили “строение домов как в городах, так и в деревнях по большей части деревянное, но дерево там употребляют на сие с большою экономією, нежели в других местах. Вместо того, чтоб класть из бревен целые срубы они делают из брусев клетки и промежутки оных богатые наполняют кирпичом, а бедные дерном, замазав все щели глиною, и вымазав снаружи и внутри свех того замазкою. Крыши на дома делают обыкновенно или из черепицы, или из того же дерна”<sup>48</sup>.

Суттєвий вплив на формування житлової забудови мав і *національний склад* населення. Українці й росіяни, євреї та поляки, німці й греки, молдавани й італійці, вірмени й болгари зберігали свої художні традиції та прийоми в організації життя й побуту, які передусім проявлялися в наборі приміщень, їх групуванні та взаємозв'язках, у ритмічному чергуванні пластичних форм, утворенні просторових осередків, характері фасадних композицій. Унаслідок цього рядова забудова наприкінці XVIII ст., незважаючи на всі негаразди щодо благоустрою, була дуже різноманітною і мальовничою, про що свідчать малюнки, акварелі й гравюри тих років.

Залучаючи німців до Галичини, інших іноземців – на Південь України, австрійський і російський уряди схвально ставилися до застосування національних форм у забудові міст і сіл. Так, під час переселення шведських родин з Естляндії в Бериславі зводили дерев'яні будинки, які повторювали скандинавські й прибалтійські прийоми організації житла<sup>49</sup>. Якщо на забудову міст і сіл Галичини суттєво впливали німецькі колоністи, то в південних регіонах неабияке значення мали здобутки італійської культури. Найяскравіше це проявилось в Одесі. Тут ще в 1797 році жило 800 італійців, що становило 10 % від усього населення. І хоча пізніше питома вага італійців зменшилася (3 % в 1830 р.), та їхня роль залишалася значною, оскільки серед них було багато художників, каменотесів, ліпників. Великі громади італійців проживали також у Феодосії, Керчі, в інших містах. Ще наприкінці XVIII ст. в Одесі працювали архітектори С. Вентурі й Фр. Фраполлі. Але особливо значний внесок зробили італійські зодчі в наступному столітті. Звісно, архітектори-італійці не могли не створювати, особливо для своїх земляків, споруд, які воскрешали в пам'яті архітектурні й містобудівні образи далекої батьківщини.

Прикладом дотримання національних традицій була забудова фортеці Єні-Кале. Тут переважали призматичної форми будинки з плоскими дахами. Їхні “стени виводяться

из мелких кусков камня, скрепленных известью или глиной. Такая стена представляет собой своего рода пластическую массу, довольно рыхлую по своей структуре. Это обуславливает и форму зданий. Они словно бы вылеплены из толстых, мягких по очертаниям стен”<sup>50</sup>. Дотримуючись схилів рельєфу, будинки створювали досить мальовничі й водночас графічно чіткі композиції. Аналогічні явища можна було спостерігати і в забудові Керчі та Феодосії, де проявилися традиції грецького зодчества. Багато спільного з житловою архітектурою кримських греків мали й вірмени, підтвердженням чого був Вірменський базар, забудований переважно одноповерховими будинками з масивними стінами, викладеними з так званої земляної цегли.

Та найбільше вражали колоритом будинки кримських татар у Бахчисараї, Карасубазарі, Старому Криму, Євпаторії, Алушті та інших населених пунктах. Мальовничо згруповані, з масивними стінами й невисокими, укритими червоною черепицею, дахами з далеко висунутими звисами. На тлі ваговитих площин контрастували тонким різьбленням дерев'яні мереживні ґрати галерей і ганків, балконів і еркерів. Самобутні форми мусульманського зодчества здавалися особливо барвистими в більш стриманій забудові міст на материку. Їх застосовували не лише татари, але й українці, росіяни, німці, щоб надати своїм житлам колоритного вигляду. Споруда у Феодосії, де зупинялася Катерина II під час свого перебування в Криму, незважаючи на ордерне трактування стін, асиметричну композицію форм, великі глухі площини й невисокий черепичний дах, також нагадувала твори кримсько-татарської архітектури<sup>51</sup>. Утім, спостерігався й зворотний процес: у традиційно замкнених татарських будівлях з'являлися класицистичні прийоми. Судячи з гравюр, на яких зображена забудова Бахчисарая та інших кримських міст наприкінці XVIII ст.<sup>52</sup>, у татарських будинках застосовували портики й галереї, утворені ордерними колонами, а колись глухі огорожі розчленовували тяги, карнизи та архівольти навколо ніш.

Процеси взаємодії національних культур, їх природна інтеграція охопили б чимало десятиліть. Це було неприпустимо для урядів Австрійської та Російської імперій, які прагнули повністю підкорити всі життєві процеси. Уже саме розроблення й затвердження генеральних планів міст свідчили про вольове начало й передбачали комплекс різних заходів для створення одноманітної забудови. У розташуванні житлових будинків на червоних лініях кварталів і їх зверненні головними фасадами до вулиць відбувалося, подолання усталених традицій. Якщо розпланування будівель, призначення, габарити й групування приміщень залишали на розсуд власників, то протипожежні, санітарні та технічні норми забудови ділянки контролювала місцева влада (губернатори й військові начальники); визначали матеріали для конструкцій, приписували мінімальні й максимальні розриви між будівлями тощо. Поліцейський апарат контролював стан забудови не лише по червоних лініях, але й у глибині ділянки, стежив за характером замощування вулиць, їх озелененням. Будівельні комісії відводили земельні ділянки, складали та затверджували проекти фасадів. Ці дії на місцях спрямовували й корегували урядові укази та закони, циркуляри та накази різних міністерств і відомств.

Важливим засобом у запровадженні *офіційного курсу* в архітектурі стало поняття типового кварталу, було рекомендовано кілька “зразкових фасадів” для масового будівництва. Це виправдовували відсутністю в провінції кваліфікованих зодчих і пояснювали прагненням підвищити архітектурну якість забудови міст. Однак досягнення регулярності й одноманітності, придушення національних традицій корінних народів цілковито відповідало великодержавним імперським претензіям столичних сановників.

Та чи не найважливішого значення набули функціональні вимоги, зумовлені соціальною, майновою та професійною структурою населення. Будинки для міщан, ремісників, купців, духовних осіб і дворян суттєво відрізнялись один від одного габаритами, розплануванням і зовнішнім виглядом. Поряд з ними з'явилися готелі для тимчасового перебування гостей, споруджувалися казарми для військових і переселенців.

Основну частину міської забудови становили *особняки* міщан, ремісників та дрібних торговців. Вони не відрізнялись розмаїттям. Поздовжня й кілька поперечних

стігн поділяли внутрішній простір на кімнати. Причому поздовжню стіну будували таким чином, щоб приміщення з боку вулиці були дещо ширшими, чим підкреслювалося їхнє парадне значення. Вхід зазвичай робили з боку двору, де облаштовували ганок, з якого потрапляли в сіни.

Саме в масовому будівництві особняків відчувалися передусім регіональні особливості архітектури різних теренів України. Чітко виражена школа формувалася на Лівобережжі й Слобожанщині. Як і раніше, Харків, Київ, Чернігів, Полтава та інші міста забудовували переважно невеликими одноповерховими будівлями з дерева й глини, розпланувальна організація і зовнішній вигляд яких майже не відрізнялися від сільських хат. І лише під час зведення особняків для дрібних дворян і заможних купців проявилися нові смаки, про що свідчить одноповерховий на високому підвалі будинок Балабухи в Києві по вул. Сагайдачного, № 27-а, симетричні фасади якого підкреслені вхідними прорізами з ганками та розпашними сходами. А фланги лицевого фасаду будинку Вігеля (1799) міцно закріплені трьохосьовими кріпівками.

Різноманітністю відзначалися й житлові будівлі Харкова. Так, двоповерховий особняк, зведений за проектом П. Ярославського, був звернений на вул. Німецьку, № 6 торцевим фасадом з чотирма канелюрованими пілястрами й трикутним фронтоном, у вишуканих формах яких ще вчувався відгомін рококо. Значно скромніше виглядає будинок на вул. Римарській, № 4.

Велике житлове будівництво велося в містах Півдня, які швидко зростали. Через відсутність лісів і широке використання каменю-черепашнику та своєрідну національну структуру населення будівлі відзначалися пластичністю, скупістю декору, і в них часто простежувалися риси кримськотатарської, молдавської, грецької та інших культур, про що свідчить масова забудова Миколаєва, Сімферополя, Одеси, Херсона, Маріуполя. Численні архівні креслення споруд Катеринослава I, Богоявленська та інших міст показують кількісне переважання будинків із трьома-шістьма вікнами на чільних фасадах, розташованих на червоних лініях кварталів і з'єднаних довгими огорожами. Нерідко споруджували мезоніни над середніми чи крайніми частинами будівель.

Досить самотній вигляд мали міста й містечка Правобережжя. У будинках хатнього типу ганки нагадували своєрідні портики з фронтонами. Уздовж стін також облаштовували галереї. Дуже цікаві композиційні вирішення з'являлися, коли галереї чи портики облаштовували у двоповерхових на підвалах або підклітях кам'яниць (Кременець, вул. Словацького, № 16; Луцьк, “Шляхетський будинок” у замку, 1789 р.; Кам'янець-Подільський, житла на Руському й Польському фільварках; Хмільник, будинок у замку). Над будівлями нерідко здіймалися високі дахи із заломами, причому мансардні приміщення були акцентовані колонами галерей чи портиків, свідченням чого були численні споруди у Жванці, Кременці, на Карвасарах у Кам'янці-Подільському.

Подібні будинки, так звані домки (інша назва – дворєки), переважали і в забудові Рогатина, Бережанів, Станіславова, Мукачева та інших міст Західної України. Споруди з високими дахами “обростали” різними прибудовами. Їхні портики, лоджії та галереї, пілястри, лопатки чи русти на стінах, наличники й профільовані тяги трактували досить вільно, невимушено, без дотримання ордерних канонів, водночас вони гармонійно узгоджувались із самотніми пропорціями і масштабом самих будівель, надаючи їм яскравої образності.

Забудова центральних кварталів західноукраїнських міст теж зберігала споконвічні традиції. Щільно притулені один до одного багатоповерхові будинки були звернені до вулиць і площ фасадами з чітко окресленими карнизами й гуртами, наличниками й фільонками, лопатками й пілястрами. Львівські споруди відзначало застосування рельєфів, панно, фризів, маскаронів та інших форм монументальної скульптури. Наприкінці XVIII ст. вигляд будинків став суворішим, їхні композиції – більш урівноваженими, що спостерігаємо в об'єктах на площі Ринок, № 3 (1771–1772 рр., архіт. П. Полейовський),



**Житловий будинок у Кременці. Кінець XVIII – початок XIX ст.**

№ 36 (1778–1781 рр., архіт. П.-Д. Гібо) і № 33, на вулицях Шевській, № 18 (1780 рр., архіт. А. Косинський) та Вірменській, № 13 (1788 рр., архіт. П.-Д. Гібо).

Важливого значення в міській забудові набули палаци, наприклад Кочубея і Руденка в Полтаві, Іпсиланті, Літке й Миклашевського в Києві, Ширая в Чернігові, Безбородька в Ніжині (1791 р., архіт. М. Львов). Вельможне дворянство й у міста переносило архітектурні смаки й традиції, що формувалися в маєтках, хоча через обмеженість земельних ділянок тут не було розвинених господарських служб і величезних парків. Чітко визначилися три об'ємно-просторові композиції палаців: замкнений блок корпусів навколо двору; П-подібна в плані будівля за курдонером; призматичний об'єм, вільно розташований у глибині ділянки.

Споруди у вигляді замкненого блоку генетично походили від феодальних замків. Їх використовували при створенні палаців для Катерини II під час її подорожі на Південь (1787). Вони мали значні розміри й симетричні композиції. Великий житловий корпус був з'єднаний із крайніми флігелями, до яких під прямим кутом прилягали службові будівлі, що оточували двір, звідки вели входи в усі споруди, чим і підкреслювалася замкненість комплексу.

Чимало палаців будували з курдонерами. У Львові для Потоцького спорудили двоповерховий корпус із крилами в глибині двору за чавунними ґратами. У 1799 році за проектом П. Ярославського зведено палац харківського губернатора Сабурова. Двоповерхова споруда з напівкруглими в плані крилами охоплювала курдонер, центральний вхід підкреслено портиком з масивних тосканських колон.

Визначною пам'яткою треба вважати і палац Потьомкіна в Катеринославі (1787–1790 рр., архіт. І. Старов). Тут за курдонер правила величезна напівкругла в плані площа, до якої віялом сходилися три вулиці, а за палацом розкинувся величезний сад, створений В. Гульдом. Одноповерховий головний корпус і з'єднаний з ним крила-



Житловий будинок у Львові на пл. Ринок, 45

ми бічні флігелі, розташовані на одній лінії, сприймалися фронтально. Гладінь стін відтінялася шестиколонним портиком доричного ордера перед високим центральним залом та колонними галереями крил, арочними входами у флігелі, антаблементом і трьома трикутними фронтонами. Розташовані на одній висоті, вони фіксували центр і фланги, надаючи всій композиції цілісності й викінченості.

В інших випадках будівлі споруджували на ділянці вільно, і функції кожної з них були визначені. Так, у садибі Розумовського в Києві житловий корпус із чотирьохколонним доричним портиком займав місце в глибині ділянки. Двоповерховий палац Браницьких у Білій Церкві теж просторово

відокремлювався від служб і вирізнявся тендітним портиком іонічного ордера.

За обмеженості розмірів земельних ділянок головного значення набував замкнений внутрішній двір. Тому в Харкові головні корпуси садиб фіксували кути вулиць, про що свідчать будівлі на розі Благовіщенської і Дмитрівської (архит. П. Ярославський), а також на Катеринославській, № 5.

*Будинки ремісників і кутиців* поєднували функції виробництва чи торгівлі з житловою. Їх облаштовували зазвичай на верхньому поверсі або в прибудованому флігелі. Це можна побачити у Феодосії, де в споруді перед торговельними приміщеннями на першому поверсі є колонна галерея, яку підтримують приземкуваті тосканські колони. Центр фасаду на другому поверсі акцентований портиком із чотирьох таких же колон, що підтримують трикутний фронтон. Галереї і портик контрастно відтінені масивними гладенькими стінами, рідко прорізними невеликими отворами без наличників.

Потреба в *будинках для тимчасового перебування* на Поділлі, Волині та Західній Україні, за традицією, задовольнялася створенням *заїздів*. Крім житла господарів, вони включали кімнати для гостей, їдальню, а в дворі – кілька стаєнь і повіток для бричок і возів. У зв'язку із цим споруди займали відносно велику ділянку, на фасаді чітко позначено проїзд у двір, будинки мали високі дахи із заламами, частина горища органічно переходила в мезонін. Як свідчать заїзди, споруджені в сс. Кременець, Рахни, Жванець, Шатаві, а також у Фельштині, у добу класицизму галереї та портики на фасадах були створені колонами, арочні в'їзди у двір обрамлені архівольтами (хоча ці ордерні форми трактували досить вільно) з елементами місцевого фольклору.

Під час колонізації південних земель для переселенців споруджували великі *казарми*<sup>53</sup>. В Одесі на місці майбутнього Приморського бульвару за проектом інженера Ф. Деволана за участю П. Харламова в 1794–1795 роках були зведені чотири двоповерхові споруди, що членувалися брандмауерними стінами на три частини. У розпланувальній організації кожної з них використовували прийом зальної структури із центральним місцем вестибюля. На другий поверх вели зовнішні розпашні сходи, що відігравали важливу роль у формуванні стриманого фасаду.

Таке ж розпланування, що генетично походило від хат із сінями на дві половини, найчастіше застосовували під час будівництва солдатських казарм, які зводили в Кер-





**Зимовий палац Бронницьких у Білій Церкві Київської обл. Кінець XVIII ст.**

чі, Севастополі, Сімферополі, Херсоні, Єлизаветграді та інших містах. Вигляд цих споруд був надто простий: приземкуватий призматичний обсяг завершено вальмовим дахом, гладенькі стіни прорізано прямокутними вікнами. Завдяки серединному розташуванню на повздовжніх стінах і ширших простінках з боків виділялися лише вхідні двері. Але, на відміну від селянських хат, одноповерхові казарми мали значні розміри й суворі фасади, позбавлені не тільки галерей чи ганків, але й декоративних елементів.

Така казарма стала своєрідною типовою чарункою для значно більших будівель. Часто їх блокували парами, накривали загальним дахом. Так, з'явилися видовжені споруди, як це було в Сімферополі. В Овідіополі три чарунки були згруповані в єдине ціле й утворювали в плані літеру П. Прямокутними в плані намічали звести п'ять казарм у Херсоні (інж. Горохов), у кожній з них чарунки з чотирма залами по боках від вестибюля були б фланковані квадратними в плані об'ємами для офіцерських квартир<sup>54</sup>. У зв'язку з цим вигляд споруд утрачав монотонність. Вхід до казарми виділяла кріповка, а фланги були підкреслені невеликими ризалітами та вікнами в ошатних наличниках.

**Виробничі споруди.** Через задеклароване в добу просвітництва прагнення створити гармонійне життєве середовище для всього суспільства значну увагу зодчих привертала всі споруди, серед них і виробничі. Тому чимало таких будівель отримали архітектурно виразний вигляд. Це стосувалося млинів, сукновалень, лісопилень, рудень, які поряд з гутами, поташнями, селітроварнями нерідко створювали розвинені промислові комплекси.



**Арсенал у Києві (вигляд з північного сходу). 1784–1801**

Яскравий зразок такого підходу – ливарний будинок у Херсоні, який у вигляді трьох зблокованих корпусів із раціональним розплануванням і чітко окресленими фасадами спорудив у 1789–1791 роках інженер І. Струговщиков. Серед доменних мануфактур на Правобережному Поліссі цікаві прямокутні в плані споруди Чижевського (1778), Городоцького (1783), на Буковині – піч у с. Мигове.

Більшість промислових будівель мали скромний вигляд. Утім, розташування в центральній частині міста зумовило парадність фасадів Кременчуцького збройового заводу, де гарними шестиколонними портиками підкреслено цейхауз. Кути ділянки зафіксовані двома сторожовими баштами – квадратними в плані зі зрізаними кутами<sup>55</sup>. Раціональне розпланування й чітко окреслені фасади характерні для Кременчуцького цукрового заводу, вісім споруд різного призначення якого групувались у трьох зонах, відділених огорожами. Входи до п'яти невеликих одноповерхових будівель вирізані двоколонними ганками. У центрі розмістилася квадратна в плані мурована споруда, де й виготовляли цукор. На червону лінію вулиці були винесені великий триповерховий мурований будинок, а на інший кут – адміністративний корпус, де вхід був урочисто підкреслений плоским портиком із трикутним фронтоном і термальним вікном на другому поверсі.

Переважна більшість складських будівель – порохові погребі, льохи, льодовні, провіантські, соляні й зернові магазії – теж відзначалися граничною простотою форм, чіткою композиційною побудовою<sup>56</sup>. І лише розташовані в центральних міських кварталах споруди набували монументальності й пластичної виразності, досягнутих ордерними засобами (склад у Білій Церкві, комісаріатський і провіантський магазії в Херсоні, шлюпковий і щогловий сарай у Севастополі). Серед складів для зброї великими розмірами і врочистим виглядом вирізнялися арсенали в Києві (1794–1801 рр., інж. І. Меллер) і Херсоні (1781–1784 рр., архіт. В. Ванрезант).



**Інтер'єр Арсеналу в Києві. 1784–1801**

**СТИЛЬОВІ ВІДМІННОСТІ.** Класицизм в Україні було сприйнято не як догму, а як життєвий і багатоплановий творчий напрям, адже він мав генетичний зв'язок з античною давниною Північного Причорномор'я та успадкованими від античності візантійськими традиціями часів Київської Русі. Раціональність і доцільність ордерних форм, прагнення до тектонічно виправданих вирішень, лаконічність і цілісність стінових площин, широке використання колонних галерей і портиків – усе це не лише відповідало менталітету українців, але й органічно узгоджувалося з природно-кліматичними умовами України. Тому принципи класицизму досить швидко і з розумінням були сприйняті і дворянською верхівкою, що намагалася стежити за європейськими смаками, і простолюдом. Унаслідок цього класицистичні форми й мотиви в надзвичайно стислі терміни поширилися не лише під час зведення садиб і урядових установ, але й у будівництві селянських хат, різноманітних виробничих та господарських споруд.

Згідно з концепціями доби просвітництва, в уявлення про міста було покладено класичні ідеали античності. Розпланувальні композиції населених пунктів мали відповідати розробленим у добу ренесансу схемам “ідеальних міст” і відзначатися суворою геометричністю, що стала символом розуму й гармонії. Ідеї централізму й підкресленої впорядкованості, провідні в ту добу, послідовно втілювалися в життя. На практиці все це проявлялося в чіткості міських кордонів та малюнку вуличної мережі, виокремленні площ у просторовій системі міст, підкресленні громадських центрів та їх монументальній забудові.

У цілому за доби класицизму визначилися два типи ансамблів. Перший сформувався в садибному будівництві. Його суть полягала у вільному розташуванні різноманітних за формою й розмірами палаців, житлових і господарських споруд та павільйонів серед мальовничого парку, де багаті й розмаїті природні форми підкреслювали красу та велич і суворих об'ємів. Другий тип ансамблю розвивався в містах. Тут класицизм

XVIII ст. начебто робить крок назад, порівняно з бароко. Звільнивши вулицю й площу від підпорядкування споруді, він зробив статичними просторове середовище і пластичну масу. Фасади передусім формували об'єми будівель, а вже потім створювали форму площі чи визначали напрям вулиці. У цьому плані класицизм повернувся до епохи ренесансу, до вільного "діалогу" окремих архітектурних об'єктів. Новою була тільки небагатослівність і навіть стриманість, скупість "мови", якою вівся "діалог".

Цілісність просторових уявлень кінця XVIII ст. зумовила спільність між містобудівними утвореннями й окремими будинками. Як і міста, вони сприймалися об'ємно, у трьох вимірах. І так само для них теж вироблено низку канонічних схем, застосовуваних без підкресленого врахування функціональних процесів і природних умов. Це – споруди чіткої призматичної форми із центральним портиком, які будували в Галичині й Слобожанщині, на Волині й у Криму. Житлові будинки, громадські та виробничі споруди мали компактний об'єм, нерідко ці об'єми зблоковували за допомогою крил чи ризалітів, унаслідок чого план будівлі набував вигляду літер П, Н, Ш, Ж або перевернутої підкови. Торговельні ряди, промислові та складські споруди були видовжені. Їхні корпуси утворювали прямокутну ділянку, всередині якої містився господарчий двір.

Характерною особливістю композиції кожної споруди стала стереометричність усього об'єму і його складників. Дахи вже не виділялися стрімким завершенням. Висота гребеня рішуче знижується, його горизонтальність відтіняється парапетом і нерозкріпованим антаблементом. За умови розвитку композиції по вертикальній координаті (наприклад, дзвіниці) вводили пластичні паузи парапетів і карнизів, за допомогою яких рух угору гальмувався, а самі яруси мали кубічну композицію. Урешті, створювалася сума підпорядкованих один одному стереометричних об'ємів, і образ споруди набував спокою і гармонійної чіткості.

Основними засобами гармонізації пластичної форми стали ритмічні сполучення різних за розміром і насиченістю елементів. Скрізь панувала симетрія, її математичній логіці підкорявся ледь не кожний архітектурний елемент. Головною турботою зодчих був ордер, викладення основ якого не обминала жодна архітектурна книга. Саме за допомогою ордера відбивався масштабний лад споруди, співвідношення її окремих частин, їхні зміст та значення і, нарешті, антропоморфність архітектурного образу. Тому архітектурні ордери канонізують, у них убачають універсальний засіб залучення творів до художніх скарбів людства.

Однак суть ордерної концепції класицизму полягала зовсім не в тому, щоб повернути ордеру той тектонічний зміст, який він мав у епоху античності. Як і в попередні часи, його застосовують декоративно, але в іншому сполученні зі стінами. На відміну від бароко, де за допомогою ордера образно розкривалися динамічні потенції стінового масиву, ордер класицизму ілюзорно втілює тектонічний взаємозв'язок опорних частин будівлі. Він стає незалежним від стіни, що реально витримує навантаження перекриття. Власне, завдяки автономії ордера є можливість зберегти ідеальність його побудови.

Принципи підпорядкованості ордерних форм співвідносилися не тільки з критеріями розумного, а й віддзеркалювали соціальну ієрархію суспільства, яка була відображена і в архітектурній типології. Основну увагу зосереджено на храмах і палацах правителів, які розміщувалися на центральних площах. Їхній архітектурний вигляд відзначався особливою репрезентативністю. Житлові будинки споруджували скромнішими, відповідно до соціального стану власників. Ще стриманішими були споруди виробничого призначення, розташовані на околицях населених місць і часто проєктовані не архітекторами, а інженерами.

На відміну від професійної архітектури, народне житло й дерев'яні церкви зберігали традиційні композиційні прийоми. Тут і надалі вдосконалювався багатотіловий народний досвід, велися пошуки довершеної гармонійної форми на підставі зразків сивої давнини. Така патріархальна сталість зумовлена повільною зміною життєвого укладу селян. Однак поширення класицизму та його вражаючі образи не могли не

відбитися в народному здочестві, яке чутливо реагувало на пластичні ідеали часу. На Півдні будували хати з класицистичними профілями й заломами карнизів, наличників. Вплив класицизму відчувався і в архітектурі селянського житла на Полтавщині, Харківщині, Поділлі та в інших регіонах, де компактний об'єм будівлі відтіняли галерея або ганок, подібні до колонного портика.

Становлення й розвиток класицизму відбувалися так само, як і в сусідніх країнах. Уже в середині XVIII ст., як поодинокі блискавиці, на мистецькому небосхилі почали спалахувати нові стильові явища – серед пишних барокових споруд з'являлися значно стриманіші, з чіткішою тектонічною побудовою і строгішими ордерними формами. Їх можна визначати як бароковий або ранній класицизм. Ідеться про такі об'єкти, як палаці в Старому Мерчику і Почепі, церкви в Новомиргороді та Голобах, костели в сс. Підгірці й Новий Милятин, губернаторський палац у Харкові та Колегія піарів у Львові. В останні два десятиліття XVIII ст. вже панували форми зрілого класицизму, у руслі якого спостерігалось дві течії. Одна вирізнялася застосуванням соковитих ордерних форм (твори Дж. Кваренгі, Ч. Камерона, І. Старова та інших), друга – підкресленням раціоналізмом, скупістю декоративних засобів, яка перегукувалася з такими стильовими напрямками, як стиль цоцф (Йосифа II) або нутсбау в Австрії та Німеччині. На початку XIX ст. вона сприяла переходу до наступного художнього стилю – ампіру.

Зазначені стильові процеси відбувалися в Україні неоднаково й різними шляхами. Це було зумовлено тим, що культурний розвиток окремих регіонів унаслідок історичних обставин проходив неоднаково й вони мали різні художні традиції. Так, у Південній Україні їх (традицій) або зовсім не було, або вони ґрунтувалися на спадщині країн мусульманського світу, які не могли становити основу для архітектури, що походила з концепцій античності, тоді як на Слобожанщині або Лівобережжі вона мала барокове минуле, а на Правобережжі – навіть взірці часів ренесансу. Крім того, у місцевостях зі змішаним населенням, наприклад у Криму чи на Закарпатті, істотного значення набував національний чинник, що безпосередньо або опосередковано відображалось в характері розвитку та сутності самого стилю. Тому його аналіз виявиться вкрай спрощеним, якщо не приділити уваги його локальним особливостям, зумовленим переміщенням державних кордонів, характером художніх традицій, національно-етнографічними факторами, матеріально-технічною базою окремих регіонів і, звичайно, діяльністю тих архітекторів, завдяки мистецтву яких було створено. У ту добу, а це походило, за традицією, від ренесансу, особа здочого, незважаючи на тягар канонів та суворість доктрини, зберігала певну індивідуальність. Архітектори тоді швидко підхоплювали нові пластичні ідеї та мотиви, запозичуючи один в одного все найкраще й найцікавіше в просторовій організації. У результаті таких цілеспрямованих художніх зусиль і вільної творчої атмосфери за порівняно короткий проміжок часу вдосконалювалась архітектурна мова й поліпшувалася якість забудови міст і сіл.

Поважна архітектурна школа класицистичної доби сформувалася на території, що із середини XVII ст. входила до складу Московії і включала Слобожанщину, Полтавщину, Чернігівщину і Київщину. Вона мала давні стосунки й міцні зв'язки з російською культурою і рано засвоїла особливості нового стилю. Головну роль тут відіграли два художні центри – Москва й Петербург, звідки надсилали проекти й де готували чимало архітектурних кадрів. Але, потрапивши на український ґрунт, російський класицизм змінювався: стиралися ті суттєві відмінності, що існували між петербурзькою й московською школами; твори класицизму набували специфічних рис, об'єми будівель ставали більш розпластаними й чіткіше окресленими в просторі, форми – м'якшими, не такими різкими.

Переважного розвитку тут набуло палацове будівництво, здійснюване за проектами як столичних майстрів Ж.-Б. Валлен-Деламота, Дж. Кваренгі, Ч. Камерона, К. Бланка, М. Львова, А. Менеласа, так і місцевих – М. Мосцепанова, О. Яновського, П. Годегарда, О. Палицина, П. Горленського. Зросло й міське будівництво в Ніжині, Харкові, Охтирці, Сумах, Києві, Новгороді-Сіверському, Чернігові тощо, де за про-

ектами архітекторів О. Яновського, І. Вільянова, О. Елдезіна, інженерів І. Меллера й К. Шардона з'явилося чимало нових споруд. Серед зодчих найактивніше працював П. Ярославський, що створив кілька садиб (у Старому Мерчику та ін.), багато житлових будинків і громадських споруд у Харкові (намісницький зал, банківська контора, аптека), присутствені місця в повітових містах Слобожанщини. Його почерк відзначало прагнення до м'яких, ніжно окреслених об'ємів, насиченість пластичними елементами, підкреслена лінеарність, витримана в дусі раннього класицизму.

Іншим шляхом розвивалась архітектура Правобережної України. У XVIII ст., коли вона належала Речі Посполитій, міське будівництво в окремому регіоні відбувалося повільно. Нові художні віяння зачепили переважно розкішні палаци магнатів і садиби аристократії, які часто були споруджені й облаштовані запрошеними з-за кордону знаменитими зодчими. Це – Ш.-Б. Цуг, Д. Мерліні, О. Лакруа, К. Спампані, Е. Шрегер, Мерк, Блеріо, Я. Мюнтц, Д. Ботані, І. Тепінгер, садівники Кайзер, Д. Міклер, А. Станге. Разом з ними плідно працювали І. Заремба, І. Уминський та інші місцеві паркові майстри й архітектори, чисельність яких поступово збільшувалася. У цілому тут досить цікаво перепліталися традиційні й канонічні ордерні форми; споруди, витримані в суворих правилах стилю, сусідили з численними будівлями, де ті ж класицистичні форми були потрактовані досить невимушено.

У формуванні класицистичного стилю Західної України важливу роль відіграли соціально-політичні події – територія опинилася під владою Австрійської монархії, на Закарпатті свої панівні позиції зберегли угорські поміщики, на Буковині – румунські, а в Галичині – польські. Уряд, щоб закріпити свою владу, надсилав на місця австрійську адміністрацію. Унаслідок цього про якусь цілісність архітектури ще важко говорити. Тут можна побачити і колоритні будівлі, близькі до народної творчості, – так звані домки з критими навісами у вигляді галерей в один-два яруси, де все випромінювало м'якість, тепло та затишок, і досить суворі офіційні споруди, і палаци панства, збудовані в строгих класицистичних формах. Творцями останніх були архітектори П. Гібо, Й. Дубльовський, Гутман, Й. Зельнер, А. Косинський, І. Маріано, К. Фессінгер. Але, на відміну від Поділля чи Волині, тут більшою мірою проявилися національні риси, особливо на Закарпатті й Буковині, де жило чимало угорців і молдаван.

Своєї специфіки набула і архітектура Південної України. Чіткість геометричних форм, скупість декору створювали надмірно раціоналістичну забудову, у якій ще дихала суворість часу, відгомін недавніх боїв. Примат утилітарності зумовлювався й економічними потребами в стислі терміни побудувати великі міста, колонізувати територію. Створювали таку архітектуру переважно військові інженери Ф. Деволан, І. Князев, А. Шостак, М. Корсаков, П. Харламов, Г. Герман, І. Струговщиков. Архітекторів було мало – М. Алексєєв, П. Булганський, К. Заснеєв, П. Неєлов, М. Портарій. Тому активно запрошували зодчих із-за кордону (К. Буржуа, В. Ванрезанті, С. Вентурі, А. Віктен, Ф. Вунш, К. Геруа, Лаллеман, К. Паульсон, Фр. Фраполлі та ін.). З Москви чи Петербурга приїжджали М. Ветошников, М. і Р. Казакови, І. Старов, І. Ситников. Цей сплав досягнень різних європейських шкіл цементувався і перетворювався в нову якість завдяки прагненню втілити передові ідеали суспільства і разом з тим створити архітектуру, що відповідала б смакам і традиціям людей, які заселяли край або жили тут багато століть.

## АРХІТЕКТУРА КРИМУ І ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

### Загальна характеристика доби

Після завоювання османською Туреччиною північного узбережжя Чорного й Азовського морів (кінець XV – початок XVI ст.) у цьому регіоні докорінно змінюються політична і культурна ситуації. Від 1475 року нещодавно створене Кримське ханство на чолі з династією Гиреїв з роду Чингизидів потрапляє у васальну залежність від турецької держави; припиняється існування православного князівства Феодоро; приморські міста й фортеці, що належали Генуї і Венеції, переходять у власність турецького султана. Провідного значення у розвитку культури зазначеного регіону набуває іслам.

Кримське ханство, крім півострова зі столицею в Бахчисараї, займало велику степову територію в пониззі Дніпра і Дону, доходючи на заході до гирла Дунаю, а на сході – до р. Кубань. Тут кочували орди ногайських татар, номінально підпорядковані ханові з роду Гиреїв, якого призначали в столиці Османської імперії – Стамбулі (колишньому Константинополі). Найбільш освоєним тереном залишався Крим з давньою системою розселення у південній частині півострова. Його територія поділялася на окремі землеволодіння – так звані бейлики (улуси), очолювані беями – нащадками золотоординської знаті. Важливим органом системи управління ханством був Диван – державна рада й одночасно судово-релігійна інституція, утворена з вищої родової знаті (так званих карач-беїв) і мусульманського духовенства. Управління приморськими територіями, що склалися з Кафінського і Ачі-Сілістрійського ейялетів, здійснювала турецька адміністрація на чолі з пашею.

Період османського панування характеризувався загостренням конфронтації з християнськими країнами Східної та Центральної Європи. Незважаючи на певне економічне зростання ханства, одними з головних засобів збагачення залишалися війна і міжнародна работоргівля, зокрема бранцями з Речі Посполитої й Московської держави. Тільки після тривалої боротьби та приєднання Кримського ханства до Російської імперії (1783) грабіжницькі набіги на етнічно українські землі було остаточно припинено.

### Особливості архітектурної діяльності та стилістика будівель

У монументальному будівництві в XVI–XVII ст. домінували типи споруд, характерні для мусульманських країн доби феодалізму, – оборонні, культові (мечеті, дюрбе, медресе, текіє), громадські будівлі (караван-сараї, бані, водогони), палаци суспільної верхівки тощо. Зведення фортифікацій здійснювалося державним коштом. Своєрідним методом забезпечення цивільного будівництва було створення імаретів – мусульманських осередків, що становили собою комплекс культових і

громадських будівель<sup>1</sup>. Основою для їх розбудови слугували вакуфи – особливий різновид дарування рухомої чи нерухомої власності, доходи від якої призначалися винятково на релігійні та благодійні цілі. Через недостатню фінансову підтримку майже занепало будівництво культових споруд інших віросповідань.

Характер архітектури визначали зв'язки з османським мистецтвом, що сформувалося в Туреччині на основі візантійських і сельджуцьких традицій із залученням окремих елементів європейських стильових систем. Вершиною розвитку османської

архітектури була творчість видатного зодчого Коджі-Сінана (1490–1588), грека за походженням, який збудував у Туреччині близько 300 споруд різного призначення, а на терені Криму – бані й мечеть Султана Селіма у Кафі (не збереглися) і ханську мечеть Джума-Джамі у Гезлеві (нині – Євпаторія)<sup>2</sup>. Цікавим поєднанням ренесансних і східних декоративних мотивів відзначається білокам'яний портал Демір-Капу 1503 року в Бахчисарайському палаці, виконаний італійським архітектором Алевізом Новим під час прямування до Москви з метою зведення Архангельського собору<sup>3</sup>.

Італійські й французькі (з XVIII ст.) фахівці в галузі фортифікації широко залучалися до спорудження новітніх укріплень. Під впливом європейських архітектурних стилів у османському мистецтві XVII–XVIII ст. з'являються стильові напрями, відомі під умовними назвами “турецький ренесанс” і “турецьке бароко”. Останній з них характеризується підкресленим декоративізмом архітектурних форм і застосуванням орнаментальних композицій, в основі яких лежав реалістичний рослинний і квітковий декор у стилі “хатаї”<sup>4</sup>. Вплив цього стилістичного напрямку простежується у творчості художника, зодчого і краснописця Омера, який у середині XVIII ст. працював у Бахчисарай, зокрема, на відбудові ханського палацу<sup>5</sup>.

Поступовий розвиток татарського ремесла привів до організації цехових корпорацій (у XVIII ст. їх було 32). Досить численним був і цех майстрів-будівничих, що об'єднував фахівців різних спеціальностей<sup>6</sup>. За свідченням Е. Челебі, у Кафі (Кефе) був спеціальний ага, який наглядав за будівництвом<sup>7</sup>. Під час будівництва широко використовували рабську працю.

## Містобудування

В умовах боротьби за політичну гегемонію в Чорноморському басейні актуальним завданням містобудівної діяльності було створення укріплених приморських поселень і фортець. Більшість з них мала давнє походження і лише модернізувалася й ремонтувалася турецькими гарнізонами. Найбільшим містом і торговельним осередком з населенням близько 80 тис. людей залишалася Кафа (Кефе)<sup>8</sup> – головний порт і адміністративний центр ейялету. Важливе стратегічне значення мали міста-фортеці



**Алевіз Новий. Портал Демір-Капу в Бахчисарайському палаці. 1503**

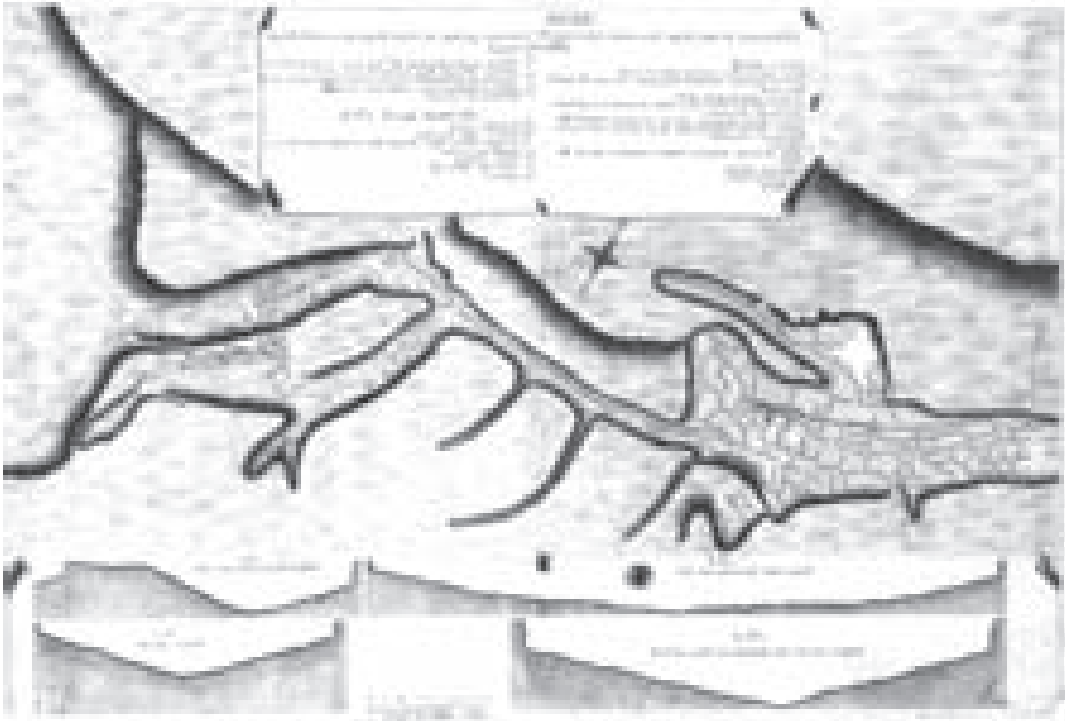


Кілія та Ізмаїл в пониззі Дунаю, древній Акерман (нині – Білгород-Дністровський) на березі Дністровського лиману, Ачі-Кале (нині – Очаків) на Дніпровському лимані.

На Кримському узбережжі, крім більш ранніх поселень з фортецями, що належали генуезцям і князівству Феодоро, з'являється єдине портове місто, підвладне Кримському ханству – Гезлев (нині – Євпаторія). У 1539–1540 роках хан Сахіб-Гірей отримав від султана дозвіл на влаштування порту<sup>9</sup>. Наприкінці XV – у першій половині XVI ст. в місті тимчасово перебували резиденція ханів і монетний двір. Розташований на рівному березі затоки центр Гезлева мав у плані форму неправильного п'ятикутника й був оточений з боку суходолу викутим у скелі ровом та кільцевими середньовічними за характером оборонними мурами з 24-ма баштами і 5-ма воротами, одні з яких – Одун-Базар-Капу – збереглися до 1957 року. У східному куті мурів була розміщена прямокутна в плані цитадель з баштами, найвища з яких – кругла – стояла поблизу порту на березі моря. Гезлев був типовим східним містом – площею 34 га, з нерегулярним розплануванням і щільною забудовою. У середині XVII ст., за свідченням Е. Челебі, у центрі разом з передмістями було 24 мечеті (у тому числі 12 соборних), 5 бань, 11 ханів (караван-сараїв), 2 медресе, 3 текіє дервішів, 7 джерел питної води, 670 крамниць<sup>10</sup>. Відсутність великих площ, вузькість і кривизна вулиць, обмежених глухими стінами-дувалами, – усе це перешкоджало огляду монументальних споруд. Тільки з боку моря і з навколишніх пагорбів розкривалися міські панорами, у яких домінували сферичні куполи мечетей зі стрункими вертикалями мінаретів. Водопостачання міста здійснювалося за допомогою водогону, прокладеного від дальніх позаміських джерел, та іранської за походженням системи кяризів –

**План міста Козлова (Гезлева). 1771**





План Бахчисарая. Середина XVIII ст.

підземних галерей, що накопичували ґрунтові води. Згідно з описами, у Гезлеві було близько 2 тис. будинків, отже, в місті могли проживати 14–16 тис. людей.

Сухопутний доступ до Кримського півострова захищали античні за походженням укріплення на Перекопському перешийку, на початку XVI ст. реконструйовані італійськими будівничими. Укріплення склалися з обличкованих каменем рову й валу із шістьма баштами (бастіонами), а також центральної фортеці Ор-Капу (або Ферахкермен). Вона височіла з південного боку валу і поділялася на три частини: головне місто, середнє місто й передмістя, – внутрішнє розпланування яких мало нерегулярний характер. Головнє місто, де була резиденція бєя, мечеть, крамниці, житлові будівлі, займало прямокутну територію, обгороджену оборонними мурами з баштами<sup>11</sup>.

Завдяки укріпленням Перекопського перешийка в XV–XVI ст. на території півострова виникло кілька відкритих міст, позбавлених зовнішніх укріплень: Карасубазар (нині – Білогірськ), Ак-Мечеть (нині – Сімферополь) і Бахчисарай – столиця Кримського ханства, заснована на початку XVI ст. Її осердям став ханський палац, перенесений Менглі-Гіреєм із Салачика (східної околиці сучасного Бахчисарая) на просторішу долину р. Чурюк-Су (дослівно – “гнила вода”), обмежену мальовничими скелями вапняку, яким тривале вивітрювання надало химерних форм. Лінійна за структурою територія міста поділялася на більш ніж тридцять кварталів-приходів, що групувалися біля мечетей за східною містобудівною традицією<sup>12</sup>. Головна торговельна вулиця пролягала вздовж правого берега річки, обличкованого каменем поблизу мурованого містка, перекинутого до ханської резиденції. Другорядні вулиці утворювали квартали довільних форм на крутих схилах долини. На західній околиці – селищі Ескі-Юрт (Азіз) було розташоване кладовище з дюрбе та мечеттю. Провідне композиційне значення в міському середовищі мав комплекс ханського палацу,

а характерною рисою були нерегулярні планування та забудова. Житлові будинки були двоповерховими, під черепичними дахами, з балконами, навісними верхніми поверхами та подвір'ями за глухими стінами (дувалами). Наприкінці XVIII ст. у місті нараховувався 1561 будинок, де мешкали близько 6 тис. жителів, а також 5 млинів, 20 пекарень, 13 гарбарень, 6 кузень, 17 ханів (караван-сараїв); існували численні фонтани, пов'язані з гірськими джерелами. У середині XIX ст. тут було 33 мечеті, 3 церкви і 3 медресе<sup>13</sup>. За масштабами середньовічного Криму це було значне місто.

На відміну від Бахчисарая, де ансамбль ханського палацу розташовано в центрі міста, в Ак-Мечеті (нині – Сімферополь) резиденція калги-султана містилася осторонь від селищної території, розкресленої примхливим мереживом криволінійних вулиць на нерегулярні квартали. За свідченнями Е. Челебі, в місті було 3 хани для купців, 5 мечетей (одна з них – на подвір'ї палацу калги), 2 медресе, 3 монастирі дерев'яні<sup>14</sup>.

Одним з найзначніших торгових центрів Криму з населенням понад 10 тис. чоловік був Карасубазар (нині – Білогірськ). Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. тут існувало три церкви (грецька, вірменська, католицька), 18 мечетей, 11 ханів (караван-сараїв). Основна частина міста займала підвищене плато на лівому березі р. Карасу, на обох берегах якої у низині також розташовувалися житлові квартали. Велика сельбищна територія (понад 200 десятин) була поділена криволінійними вулицями і тупиками на квартали довільної форми, на наріжжях яких часто розміщувалися культові споруди й бані. Торгові лавки шикувалися вздовж головної вулиці, яка перетинала місто<sup>15</sup>.

Нерегулярне розпланування було притаманне й приморським містам, де головну містоутворювальну роль відігравали фортеці, поблизу яких осідало цивільне населення. Яскравим прикладом є поселення Ені-кале, що сформувалося біля фортеці, побу-

**Карло Боссолі. Бахчисарай. Літографія середини XIX ст.**



дованої в 1703 році на березі Керченської протоки. На її внутрішній горбистій території площею 7 десятин розташовувалися мечеть і квартали, забудовані різноманітними житловими, адміністративними й господарчо-складськими спорудами. Поза межами мурів утворилися передмістя (форштадти), одне з яких – уздовж берега моря і дороги до Керчі – складалося з трьох вулиць, а друге – західне – було обнесене валом<sup>16</sup>.

Як і в більшості тогочасних європейських міст, розселення відбувалося за національною та професійною ознаками. Характерною рисою феодальної доби була наявність у структурі стратегічно важливих поселень укріплених частин – фортець і цитаделі. Разом з тим, за умов політичного й економічного панування мусульманського населення, містобудування набуло яскравих східних рис. Це виявилось в поширенні нерегулярного розпланування, в основі якого лежала ісламська традиція групування житлових кварталів навколо мечеті з мехтебом (школою); у домінуванні в забудові купольних мусульманських споруд з вертикальними акцентами, роль яких виконували мінарети.

### **Оборонні споруди**

Опорою панування Османської імперії в Криму та Північному Причорномор'ї були фортеці, осаджені турецькими гарнізонами з яничар. На першому етапі, після встановлення сюзеренітету над Кримським ханством (1475), використовували переважно старі оборонні комплекси. Риси модернізації, пов'язані з пристосуванням до вогнепальної зброї, простежуються в Кафі (північна гарматна платформа біля башти Константина), Судаку (барбакан перед міською брамою), Інкермані (колишня Каламіта), Балаклаві (колишнє Чембало), Аккерманській фортеці тощо.

У кінці XV – в XVII ст. нові оборонні комплекси зводили за середньовічною баштово-стіною системою. Прикладами є укріплення Гезлева і Ор-Капу, відомі за старовинними описами й зображеннями.

Запровадження оборонного будівництва новітніх фортифікаційних систем спостерігалось наприкінці XVII – на початку XVIII ст. Показовими тут є османські фортеці на Керченському півострові, створені за участю іноземних інженерів<sup>17</sup>. Дві з них – Єні-Кале (дослівно – “нова фортеця”) та Арабат – побудовані в 1703 році із застосуванням елементів бастионного фронту. Фортеця Єні-Кале стоїть у найвужчому місті Керченської протоки і має в плані форму неправильного п'ятикутника з наріжними бастіонами довільних абрисів. В оточених ровами мурах фортеці влаштовано троє воріт. Арабатська фортеця розміщена на південній ділянці Арабатської стрілки, якою пролягав важливий стратегічний шлях у північному напрямку до Генічеська (колишня фортеця Ченішке). Оборонний пояс трапецієподібний у плані, з шістьма виступами – бастіонами – і однією в'їзною брамою; був оточений ровом, що заповнювався морською водою. Пустотілі виступи у формі бастионів слід віднести до типу башт-пунтоне. За архітектурними особливостями обидві фортеці належать до перехідного етапу розвитку від середньовічної стінової системи до бастионної.

Таким чином, поширення досягнень тогочасної фортифікаційної науки відбувалося в Північному Причорномор'ї з певним запізненням, порівняно із сусідніми європейськими країнами.

### **Культове будівництво**

Пріоритетне місце в культовому будівництві XVI–XVIII ст. займали мусульманські споруди. Разом з тим, певна віротерпимість ісламу до інших релігійних конфесій сприяла збереженню давніх християнських та іудаїстських храмів й осередків, розви-



**Фортеця Єні-Кале. Вигляд південно-західного бастіону та Керченської брами. 1703–1710**

ток яких стримувався відсутністю державної підтримки та запровадженням спеціальних податків (джизья і харадж), якими обкладалося немусульманське населення.

### **Мечеті**

До 1783 року в Криму функціонувало понад 1,5 тис. мечетей, з яких донині збереглося небагато пам'яток.

Як і в попередній золотоординській період, мечеті поділялися на два типи – купольний і зальний. У XVI ст. під впливом османської архітектури набуває поширення новий різновид купольних споруд зі сферичними пандативами, запозиченими з практики візантійського будівництва, та розвинутими мінаретами, відокремленими від стін основного об'єму.

Найвизначнішою купольною спорудою в Криму є ханська мечеть Джума-Джамі, збудована в 1552–1562 роках у Гезлеві (нині – Євпаторія) славетним турецьким зодчим, греком за походженням, К. Синаном. За своєю архітектурною композицією вона є варіантом відомої мечеті Сулеймана у Стамбулі – твору того ж автора, де ним була застосована система склепінчастих перекриттів центрального внутрішнього простору, взорована на візантійському храмі Аїя-Софія. Обидвом мечетям притаманні центричність

композиції та пірамідальність силуету. У Гезлеві їх досягнуто поєднанням центральної півсферичної бані та підпорядкованої їй системи бічних перекриттів – чвертьсферичного купола над міхрабною частиною та півсферичних баньок над західною і східною галереями й північним вхідним портиком. Зведена з місцевого каменю квадратна споруда (26,11 м × 26,86 м) складається з основної частини, північного п'ятипрогінного портика зі стрілчастими арками на мармурових колонах зі сталактитовими капітелями, а також двох мінаретів (38 м заввишки) з гранчастими стовпами, встановленими на масивні чотиригранні п'єдестали з восьмигранними базами біля східного й західного фасадів. Первісно північний портик виходив на властиве мусульманським святиням замкнене молитовне подвір'я – харам, – про що свідчать зовнішні ніші-міхраби обабіч головного входу. У просторі молитовної зали, оточеної з трьох боків хорами-галереями, домінує великий півсферичний купол (діаметром 11,65 м, висотою 22,4 м), прорізаний в основі 16-ма арковими вікнами. Перехід від нижнього четверика, утвореного високими підпружними арками стрілчастої форми, до восьмигранного приземкуватого підбанника здійснено за допомогою сферичних пандативів. Бічні трипрогінні внутрішні галереї з масивними півциркульними арками перекрито невеликими сферичними куполами, а на нижньому ярусі – дерев'яними стелями. За допомогою внутрішніх аркад організовано рух до південної стіни з гранчатою в перерізі нішею-міхрабом, перекритою сталактитовим півсклепінням. Праворуч на високому кам'яному п'єдесталі зі східцями встановлено мімбер під дерев'яним балдахіном. У формуванні образу споруди, майже позбавленої декору, основну роль відіграє архітектоніка конструктивних і об'ємних елементів. Площини фасадів прорізано вікнами у два яруси та трьома дверними отворами зі стрілчастими порталами. Мечеть є найпівнічнішим зразком архітектури так званого турецького ренесансу<sup>18</sup>.

**Ханська мечеть Джума-Джамі в Гезлеві (фрагмент північного фасаду). 1552–1563**



Аналогічний лаконічний характер архітектури мають інші купольні мечеті, які, на відміну від Джума-Джамі, були побудовані за скороченою програмою. Мала мечеть в Ізмаїлі на Одещині (XVI ст.) та мечеть Муфті-Джамі у Феодосії (1623) мають нерозчленовані, наближені до куба об'єми молитовних залів, перекритих сферичними куполами на низьких гранчастих підбанниках. Перед північним входом до мечеті в Ізмаїлі розташовано трипрогінний портик, ідентичний за деталями до вхідного портика еваторійського храму. Особливістю мечеті Муфті-Джамі є мурування стін з прошарками цегли, а також ризаліт на південному фасаді, у який вписано міхраб. Гвинтові сходи єдиного гранчастого мінарету, прилеглого до північно-східного кута, сполучено зі сходами на хори, що розміщені вздовж північного фасаду.

До купольного типу належить також Мала мечеть у ханському палаці в Бахчисараї (XVI ст.). За даними обстеження архітектурної спадщини кримських татар, здійсненого в 1920-х роках, у Феодосій-

ському і Євпаторійському районах існувало ще кілька купольних мечетей. Натомість у Карасубазарі та Бахчисараї увагу Б. Засипкіна привернули мечеті зального типу<sup>19</sup>, які, ймовірно, в османський період набули поширення в центральній частині півострова.

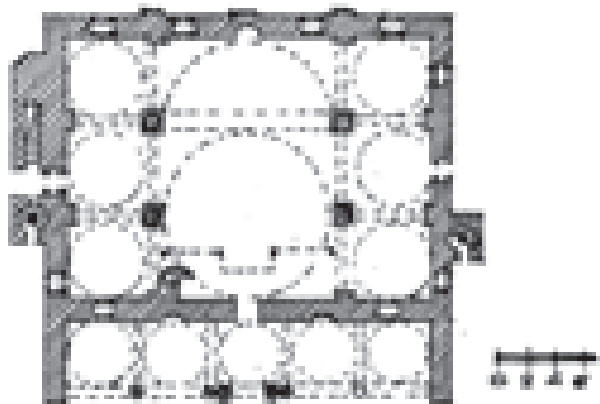
Невелика зальна мечеть Тахтали-Джамі (дослівно – “дерев’яна мечеть”) у Бахчисараї збудована 1707 року із застосуванням дерев’яних брусів у муруванні стін (звідси й назва). Розташування на дуже тісній ділянці зі складним рельєфом зумовило особливості архітектурного рішення – облаштування у приямку лоджії-тераси перед головним північним входом, яку перекрито вальмою спільного з основним об’ємом чотири-схилого черепичного даху, та часткове включення п’єдесталу єдиного мінарету всередину храму. Шістнадцятигранний стовбур мінарету і балкон-шерфе складені з тесаного каміння. Молитовний зал має плоску дерев’яну стелю.

До зального типу належить велика ханська мечеть Хан-Джамі в палацовій резиденції в Бахчисараї, уперше згадана послом польського короля М. Броневським під 1578 роком і капітально перебудована ханом Селямет-Гіреєм у 1740 році, про що свідчить напис над дверима головного входу. Там же повідомляється дата наступного ремонту – 1763 рік, – під час якого придворний живописець Омер виконав оздоблювальні роботи – розпис під мармур наличників вікон і дверей на північному фасаді, декоративні вставки із написами між вікнами другого поверху західного фасаду тощо<sup>20</sup>. Кам’яна споруда прямокутна в плані, орієнтована за віссю північ-південь, головний вхід із нартексу повернутий на північ – у бік набережної р. Чурюк-Су. Унизу східного й західного фасадів розміщені відкриті стрілчасті аркади-галереї, що спираються на кам’яні колони. В інтер’єрі, перекритому плоскою дерев’яною стелею, встановлено два ряди підпор, які підтримують дерев’яні хори. У південно-західному куті хорів влаштовано оздоблену кахлями ханську ложу, сполучену з подвір’ям зовнішніми



Ханська мечеть Джума-Джамі в Гезлеві (фрагмент інтер’єру). 1552–1563

План ханської мечеті Джума-Джамі в Гезлеві. 1552–1563. За Ю. Крикуном





Східний фасад мечеті в Ізмаїлі Одеської обл. XVI ст.

дерев'яними сходами. Споруду накрито пологим чотирихилим черепичним дахом з великими піддашшями. Приставлені до бічних фасадів гранчасті мінарети з гвинтовими кам'яними сходами завершено балконами-шерфе з різьбленими парапетами, розташованими навколо вінцевої частини під пірамідальним шпилем. Оформлення споруди виконано в дусі так званого турецького бароко. Яскравою пам'яткою цього стилістичного напрямку була зальна мечеть Ешіль-Джамі (дослівно – “зелена мечеть”) у Бахчисараї, у вишуканому оздобленні якої брав участь художник Омер (не збереглася).

Вірогідно, зальною спорудою була соборна мечеть Кабір-Джамі у Ак-Мечеті (нині – Сімферополь), яку нещодавно капітально реконструйовано зі збереженням первісного мінарету (1502) і фрагмента південної фасадної стіни та міхраба <sup>21</sup>.

Простіший для реалізації тип зальної мечеті з дерев'яним перекриттям стає панівним у культовому будівництві XVIII–XIX ст. Про це свідчать досить численні, але ще не опрацьовані науково споруди у формі прямокутних призм з масивними чотирихилими дахами та мінаретами, які трапляються й у забудові старих міст і поселень. Одна з таких мечетей є у складі монастиря-текіє дервішів у Гезлеві.

### Текіє дервішів

Єдине з 21 текіє, що діяли в Криму до 1783 року <sup>22</sup>, збереглося на терені колишнього передмістя Гезлева. Воно складається із зальної мечеті й купольної споруди, що разом утворюють текіє Шукурла-Ефенді. Щодо датування купольної будівлі існували різні версії. Її відносили до межі XIV–XV ст., XV–XVI ст., до XVI ст. Останніми археологічними дослідженнями встановлено таку черговість будівництва: наприкінці XVII – у першій половині XVIII ст. було зведено мінарет і прилеглу до нього ранню мечеть; згодом, за хана Шагін-Гірея (роки правління – 1777–1782), споруджено купольне приміщення і нову мечеть на старих фундаментах <sup>23</sup>.



Унікальна за характером купольна споруда поєднувала ритуальну і житлову функції. У центрі її композиції – квадратова зала (9,3 м × 9,2 м), оточена по периметру 19-ма келіями (худжрами), що утворюють зовнішній контур плану зі зрізаними наріжжями (розміри за осями 17,5 м × 17,3 м). Залу перекрито великим півсферичним куполом (діаметр 9 м), встановленим на сферичних пандативах, що виділені ззовні подвійними зрізами наріжжів підкупольного четверика, у гранях якого прорізано по два стрілчасті вікна. Шеліга купола підноситься на 9,5 м над рівнем первісної підлоги. Келії зі щілинами-вікнами і стрілчастими отворами входів з боку зали перекрито невисокими циліндричними склепіннями до 2 м заввишки. Головний вхід зі стрілчастою перемичкою розташовано на західному фасаді. У лаконічній архітектурі споруди суттєву роль відіграють червоні черепичні покрівлі дахів – вінцевого восьмигранного й односхилих над келіями та наріжними зрізами підкупольної частини. Вони підкреслюють пірамідальність загального силуету, спорідненого з композицією мечеті Джума-Джамі. За конструктивними й архітектурними особливостями (сферичні купол і пандативи, стрілчасті прорізи) – це типова споруда османського періоду.

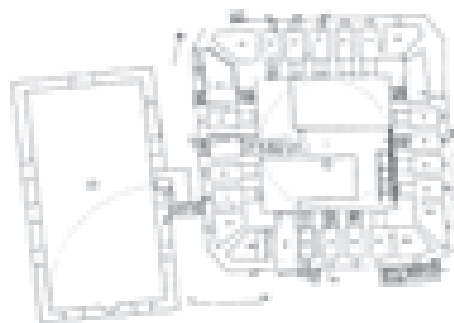
Про різноманітність архітектурних вирішень мусульманських монастирів свідчить Текіє-Хан-Джамі (не збереглося) у Карасубазарі, побудоване у XVIII ст. у вигляді зальної мечеті<sup>24</sup>.

### Мінарети

Специфічною і найхарактернішою архітектурною формою у мусульманському культовому будівництві були мінарети – тонкі стрункі башти, з балконів (шерфе) яких п'ять разів на добу закликали вірян до молитви. У золотоординський період мінарети встановлювали на наріжжях мечеті з облаштуванням у товщі стін круглих отворів для гвинтових сходів (Старий Крим, Судак). Особливого розвитку вони набули в османську добу, коли їх зводили незалежно від мечетей на власних фундаментах.

Походження мінаретів пов'язують з еволюцією мімбера (амвона), що мав вигляд своєрідної підвищеної трибуни зі східцями та балдахіном, звідки виголошували проповіді. Зазвичай мімбери ставили всередині храму обабіч міхраба, а також споруджували окремо на святому місці. Один з таких мімберів, що містився біля мечеті, зберігся на кладовищі в урочищі Азіз у Бахчисараї. Ця невелика кам'яна споруда XVI–XVII ст. складається з відкритого маршу сходів і восьмигранної башточки з арковими прорізами, перекритої гостролуким кам'яним шатром. Загальний силует нагадує вінцеву частину мінарету.

Невеликі мечеті мали один мінарет (або взагалі його не мали), середні – два, а великі султанські у Стамбулі – від чотирьох до шести мінаретів. У Криму та Північному Причорномор'ї побутували малі й середні храми.



Текіє дервішів у Гезлеві. Кінець XVII–XVIII ст.  
1 – план за В. Кутайсовим;  
2 – загальний вигляд



Основну частину мінарету утворював гранчастий або круглий у перерізі стовбур з гвинтовими (кам'яними чи дерев'яними) сходами, які освітлювалися нечисленними щілиноподібними вікнами у стінах. Вхід влаштовували у призматичному п'єдесталі, вихід – у вінцевій башточці зі шпилем на рівні верхнього балкона. Особлива увага приділялася оформленню переходів від стовбура до квадратного п'єдесталу та зазвичай гранчастого в плані майданчика шерфе. Консольні плити балкона-шерфе спирали на напуски рядів мурування, що оформлювалися у вигляді уступів чи викружок (мечеті Кебір-Джамі, Тахтали-Джамі, Шукурла-Ефенді) або поясів різьбленого декору (Джума-Джамі, Хан-Джамі в Бахчисараї)<sup>25</sup>.

Висотні споруди заввишки 20 м – 40 м відзначалися досконалою технікою будівництва. У їхньому муруванні застосовували ретельно обраховані форми кам'яних блоків зі східцями й круглою частиною, що утворювала центральний опорний стрижень. Зведення такої конструкції потребувало майстрів найвищої кваліфікації, об'єднаних, вірогідно, у спеціальні артілі.

### Дюрбе

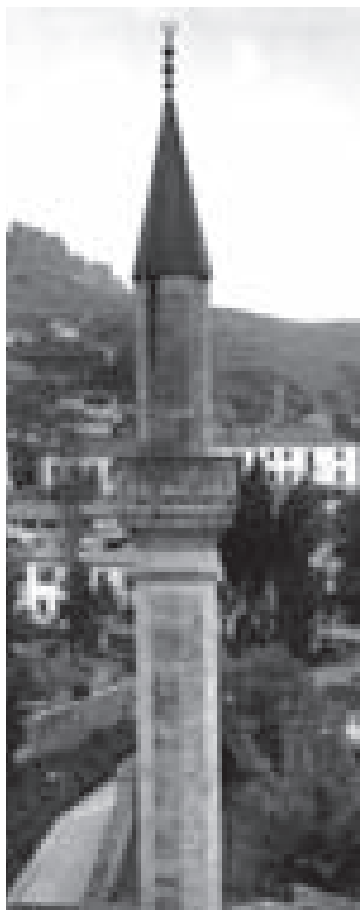
Поширеним типом купольних споруд залишалися мавзолеї знаті, які у XVI–XVII ст. зводили без вхідних порталів-пештаків, притаманних сельджуцькій традиції. Дюрбе того періоду збереглися в Бахчисараї, зокрема три з них – на терені колишнього кладовища в місцевості під назвою Азіз, що означає “святий”.

Дюрбе Ахмед-бея, який помер 1577 року, становить собою куб (ребро 7,15 м) зі зрізаними вгорі наріжжями, завдяки чому утворено восьмерик, перекритий куполом із шатровим дахом. Отвори східного входу та вікна – прямокутні.

Дюрбе Мухамед-бея (початок XVI ст.) – восьмигранна споруда зі сферичним куполом, посадженим на мури з врізаними ізсередини неглибокими підпружними арками. Скромність архітектурного оздоблення, як і в описаному вище дюрбе, може свідчити про те, що це були типові для Криму невеликі меморіальні будівлі<sup>26</sup>.

Панівне місце в поховальному комплексі займає великий восьмигранник-дюрбе Мухамед-Гірея II (кінець XVI – початок XVII ст.). Споруду увінчує великий купол (понад 9 м у діаметрі) з невисоким шістнадцятигранним зовні підбанником, що спирається на вписані в товщу стін вісім підпружних арок і пандативів. Розташовані у два яруси вікна (прямокутні внизу та килеподібні вгорі) первісно були оздоблені мармуровими лиштвами. Наріжжя восьмигранника на фасадах прикрашені тонкими тричвертними колонками, площини граней разом із вікнами окреслені уступчастими рамками. За своїми архітектурними особливостями це дюрбе нагадує мавзолей Хайр-ед-Діна Барбароси, побудований у XVI ст. архітектором К. Синаном у Стамбулі<sup>27</sup>.

У формі восьмигранника побудовано й інші усипальниці у складі бахчисарайського палацового комплексу – Хан-Сарая. Дві майже ідентичні споруди



Мінарет мечеті Хан-Джамі в Бахчисараї. XVI–XVIII ст.

XVII ст. – Північне та Південне дюрбе – фланкують вхід на ханське кладовище (мезарлик), де нараховується близько 200 надгробків, серед яких багато шедеврів різьблення по каменю. Особливістю цих дюрбе є підбанный восьмимерик, грані якого розташовані під кутом 45° до основного об'єму. Оздоблення фасадів з вікнами у два яруси – вкрай лаконічне.

Унікальною меморіальною пам'яткою є восьмигранна в плані ротонда, споруджена над могилою хана Менглі-Гірея II у першій половині XVIII ст. Вона складається з відкритих килеподібних арок на восьмигранних колонах, встановлених на високому цоколі. Форма колон з кубоподібною капітеллю та базою у формі зрізаної піраміди характерна для східної архітектури XV–XVIII ст.

Найшатнішою поховальною спорудою османського періоду є дюрбе Діляри-Бікеч (дослівно – “прекрасної дівчини”), побудоване вглибині палацового саду ханом Крим-Гіреєм над могилою своєї улюбленої дружини в 1764 році. Принцип архітектурної композиції такий самий, як і в інших великих дюрбе XVII–XVIII ст., – дво-світний восьмимерик, перекритий сферичним куполом на низькому восьмигранному підбаннику. Однак у зовнішньому оздобленні відчутні впливи бароко. Це проявилось в певній подрібненості архітектурних форм (подвійний ряд стрілчастих ніш і вікон на гранях фасаду, глуха аркатура на підбаннику) та залученні до композиції алегоричного елемента – фонтана Сліз (Сельсебиль), перенесеного під час ремонту 1780-х років до фонтанного дворику ханського палацу.

Продовжуючи мусульманську традицію, архітектура кримськотатарських мавзолеїв-дюрбе XVI–XVIII ст. водночас віддзеркалювала тяжіння до центрально-купольної композиції, властивої для доби Ренесансу в цілому. Поряд із використанням місцевого будівельного каменю – вапняку – в конструкціях вінцевих частин спостерігалось застосування цегли (дюрбе Північне й Південне, Діляри-Бікеч).

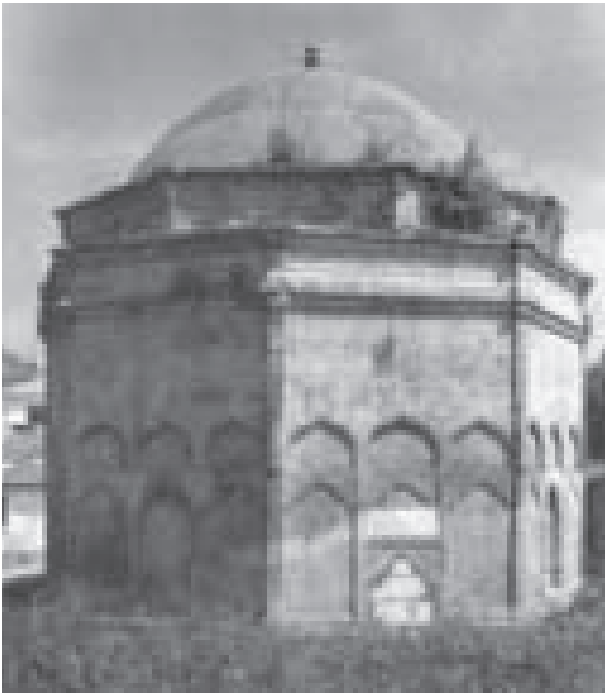
### Споруди інших релігійних конфесій

У період османського панування продовжували функціонувати православні храми й монастирі, зокрема відомий Успенський монастир поблизу Бахчисарая. Зберігав своє значення вірменський григоріанський монастир Сурб-Хач. Духовні осередки караїмів і кримчаків, які сповідували іудаїзм, містились у Чуфут-Кале (Кирк-Орі) і Карасубазарі.

Про поточні ремонти і перебудови християнських храмів свідчать епіграфічні пам'ятки. Так, в околиці Бахчисарая у с. Бія-сала (тепер – с. Верхоріччя) було знайдено



Дюрбе Мухамеда-Гірея на кладовищі Азіз у Бахчисарая. Кінець XVI – початок XVII ст.



**Дюрбе Діляри-Бікеч на терені ханського палацу в Бахчисараї. XVIII ст.**

напис, датований 1587 роком, про спорудження нової церкви в ім'я св. Іоанна Предтечі (від неї збереглася вівтарна ніша), а в с. Шурі (тепер – с. Кудринне) – написи про ремонти церкви Святих архангелів у 1594 і 1622 роках<sup>28</sup>. На західному фасаді вірменської церкви Святої Параскеви у с. Топлу (тепер – с. Тополівка Білогірського району) викарбовано напис про відновлення споруди в 1702 році<sup>29</sup>. Усі згадані церкви належать до найпростішого зального типу безверхих середньовічних храмів з однією апсидою.

Завдяки вивченню й аналізу будівельних написів вірменською мовою було встановлено періодизацію забудови монастиря Сурб-Хач<sup>30</sup>, який частково розглянуто в другому томі цього видання<sup>31</sup>. Зовнішній периметр монастирського комплексу із заходу та півдня формують бутові мури трапезної (XVI–XVIII ст.) та келій (1719). Триповерхова ззовні та двоповерхова з боку двору прямокутна будівля трапезної (верхній поверх надбудовано в 1860-х рр.) складається з двох великих приміщень, пе-

рекритих системою півциркульних і зімкнених склепінь на підпружних арках, що спираються в центрі на окремі пілони. Двоповерховий Г-подібний у плані келійний будинок на першому поверсі має склепінчасті перекриття, на другому – дерев'яну стелю. Входи в кожне з приміщень влаштовано з боку галереї на дерев'яних стовпчиках, яка виходить на огорожене муром окреме подвір'я. Обидві споруди є рідкісними зразками монастирського будівництва періоду пізнього середньовіччя, що разом з нечисленними храмами вціліли після глобального переселення російською владою християнського населення з Кримського півострова (1778).

Важливою пам'яткою культового будівництва XVIII ст. є Мала кенаса у Чуфут-Кале, розташована на огороженому подвір'ї поряд з Великою кенасою (XIV ст.) та споріднена з нею однаковою планово-просторовим вирішенням. Вона становить собою муровану видовжену з півночі на південь прямокутну споруду, перекриту двохстилим черепичним дахом. Перед головним північним входом влаштована галерея під односклиним дахом, яка, на відміну від галереї Великої кенаси з кам'яними колонами, спирається на дерев'яні стовпчики. У своєрідному нартексі, відділеному дерев'яною перебіркою, міститься балкон для жіноцтва.

Таким чином, у храмовому будівництві спостерігалося збереження давніх національних і релігійних традицій.

### **Цивільні комплекси і споруди**

У XVI–XVIII ст. осередком державної влади Кримського ханства була резиденція династії Гіреїв у Бахчисараї, яка внаслідок майже трьохсотлітнього розвитку перетворилася на визначний комплекс адміністративно-житлових, культових

і господарчих споруд, оточених садами (звідси походить назва Бахчисарая – “палац у саду”). У приморських і сухопутних містах, пов’язаних із транзитною міжнародною торгівлею, споруджували будівлі для приїжджих купців – заїзди й хани (каравансараї)<sup>32</sup>. Крім торгових рядів, що склалися з окремих крамниць, Е. Челебі згадує поширені в Туреччині кригі ринки – бедестани – у Бахчисарай та Карасубазарі (не збереглися)<sup>33</sup>. Надалі будували традиційні для мусульманської побутової культури баніхамами<sup>34</sup> та пов’язані із системою водозабезпечення фонтани. Існували колодязі, воду з яких видобували за допомогою коловороту, що діяв на кінній тязі. Через річки й протоки проклали дерев’яні та муровані мости. Різноманітністю відзначалося житлове будівництво, яке у значних поселеннях наслідувало місцеву традицію забудови навколо відокремленого від вулиці внутрішнього подвір’я<sup>35</sup>.



Фонтан у вірменському монастирі Сурб-Хач. XVII–XVIII ст.

### Бахчисарайський палац (Хан-Сарай)

Попередній ханський палац Ашлама-Сарай (не зберігся) був зведений у XV ст. на північному підгір’ї міста-фортеці Кирк-Ор (Чуфут-Кале). За татарською легендою, місце для спорудження нової резиденції у просторішій долині р. Чурюк-Су було знайдено сином хана Менглі-Гірея під час полювання. Саме хан Сахиб I Гірей, який правив протягом 1532–1551 років, вважається першим будівничим палацового комплексу. Майже за кожного наступного правителя з’являлися нові споруди, здійснювалися реконструкції та ремонти. Після пожежі, що виникла внаслідок артилерійського обстрілу російським військом у 1736 році, палац відновлено за ханів Селямет II Гірея та Крим-Гірея. Для цього, крім будівельних матеріалів, зі Стамбула були надіслані архітектори та художники. Наступна ґрунтова перебудова пов’язана з підготовкою палацу до приїзду Катерини II до Криму (1787).

Палацовий комплекс (площею близько 4 га) розташований на південному положистому боці річки та пов’язаний з протилежним правим берегом трьома одноар-



**Одноарковий міст перед північною брамою ханського палацу в Бахчисараї. XVI ст.**

XIX ст. за допомогою бібліотечного корпусу з південною надбрамною баштою. Перспективу двору з півдня замикає терасований терен колишніх фруктових садів (не збереглися). Судячи з плану 1798 року, багато будівель відтоді було втрачено, зокрема, так званий Перський палац і пекарський двір на західній частині території.

В асиметричній просторовій композиції Хан-Сараю домінують два стрімкі мінарети мечеті Хан-Джамі й так звана Соколина башта (Тоган-Кулесі) на задньому дворі, дерев'яний восьмерик якої перекрито шатровим дахом. Виразними вертикальними акцентами є димарі зі шпичастими завершеннями, що підносяться над червоними черепичними покрівлями з великими звисами – піддашшями. Стіни культових споруд, огорожі дворів, цоколі й перші поверхи житлових будівель викладені з каменю на вапняному розчині. Стіни других поверхів мають фахверкову конструкцію на дерев'яному каркасі. Потиньковані й побілені фасади прикрашені орнаментальними декоративними розписами у міжвіконнях. Головною пластичною окрасою забудови є легкі дерев'яні галереї з балконами й аркадами.

Провідне місце в комплексі житлових споруд посідає двоповерховий головний корпус, який у процесі перебудов набув у плані ускладненої форми – поперечним проїздом, що з'єднує Головний і Посольський двори, він поділяється на південну парадну та північну житлову частини. Найстарішим ядром парадної частини, що датується XVI ст., є зала засідань Дивану і Мала мечеть, об'єднані внутрішнім (так званим Фонтанним) двориком, частково перекритим у XVII ст. у зв'язку з побудовою на другому поверсі Посольської зали. До первісних елементів архітектурного оздоблення належать різьблені кам'яні портали. На входах до зали засідань Дивану та Малої мечеті їх виконано у сельджуцькій стилістиці. Ренесансний портал входу до Фонтанного дворика є точно датованим твором (1503) відомого італійського архітектора

ковими кам'яними мостами (XVI ст.). В основу організації забудови покладено принцип розпланування території на окремі (переважно прямокутні) двори, що є властивою рисою мусульманської архітектури. Зокрема, як прототип наводять султанську резиденцію Топ-Капу в Стамбулі (XVI–XVIII ст.) з послідовно розташованими дворами. Але менша за масштаб розглядувана ханська резиденція відзначається власними особливостями і чіткішим функціональним зонуванням забудови.

У центрі розпланувальної композиції Хан-Сараю розміщений великий Головний двір, на який можна потрапити через північну надбрамну башту, фланковану корпусами для двірцевої варти й гостей. У передній частині двору ліворуч розташовано сакральний комплекс із Великою мечеттю і прилеглим кладовищем-мезарликом, а праворуч – житловий комплекс зі скупченням репрезентативних і житлових приміщень, будівлями кухонь і гарему, що виходять у внутрішні озеленені дворики. Зі східного боку тильної розширеної частини Головного двору розташовані колишні стайні, об'єднані у

Алевіза Нового. За однією з версій, портал було перенесено зі старого ханського палацу Ашлама-Сараю. Залишками первісної аркади, що колись оточувала залу засідань Дивану, вважають дерев'яні колони перед північним входом.

Архітектурний вигляд головного корпусу сформовано у XVIII ст. під час відновлювальних робіт після пожежі 1736 року, в яких брав участь архітектор і художник Омер. Тоді на східному чільному фасаді з'явився прямокутний у плані ризаліт, що на першому поверсі містить так звану Літню альтанку, а на другому – Фруктову альтанку, або Золотий кабінет. Навколо ризаліту облаштовано обнесений мурами басейний садок з каскадним фонтаном. Пристінним Золотим фонтаном – Мазгубом (1733) – прикрашено Фонтанний дворик, доповнений пізніше фонтаном “Сельсебіль” роботи Омера (1764).

За східною традицією, фонтани застосовувалися також для оформлення інтер'єрів. Так, за описом 1736 року, в центрі зали засідань Дивану з мармуровою підлогою та кахляним облицюванням стін містився фонтан. Аналогічний струмковий фонтан з мармуровим басейном зберігся у Літній альтанці.

У цілому художнє оформлення інтер'єрів парадних приміщень виконано у формах турецького бароко – східні елементи поєднані з формами європейських стилевих систем. До найвишніших за оздобленням інтер'єрів належать приміщення для засідань Дивану, Посольська зала, Літня й Фруктова альтанки, Кавова кімната біля Посольської зали на другому поверсі. Провідну роль у їхньому оздобленні відіграють розташовані у два яруси вікна з кольоровими вітражами, настінні орнаментальні розписи, підшивні стелі з дерев'яним позолоченим декором, який виділяється на кольоровому тлі.

Комплекс Бахчисарайського палацу є визначною історичною та архітектурною пам'яткою часів Кримського ханства, єдиним у світі зразком кримськотатарської палацової архітектури, що разом з палацами Альгамбра в Іспанії та Топ-Капу в Туреччині належить до близькосхідного мусульманського цивілізаційного кола<sup>36</sup>.

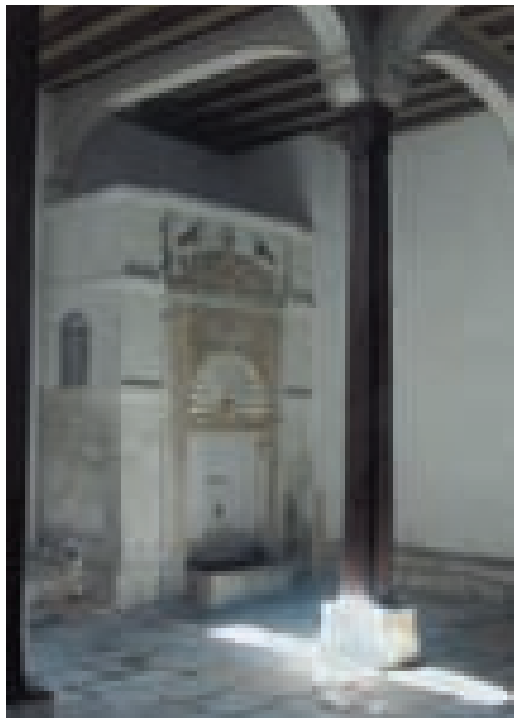
### Будівельні конструкції та матеріали

У будівництві XVI–XVIII ст. були поширені дві основні конструктивні системи: кам'яна (мурована) зі склепінчастими або пласкими дерев'яними



Північна брама з боку набережної в Бахчисарай. XVI–XVIII ст.

Фонтанний дворик. XVII–XVIII ст.



перекриттями приміщень та каркасна з дерев'яними опорними елементами й заповнювачем. Перша застосовувалася в монументальних спорудах різного функціонального призначення (оборонного, культового, громадського), друга – у житлових будівлях, фасади яких тинькувалися. Фасади монументальних споруд зазвичай мали відкрите облицювальне або бутове мурування.

Традиційним будівельним матеріалом був місцевий камінь. У XVI–XVIII ст. певного поширення набуває цегла, яка застосована у вигляді прошарків у стінах мечеті Муфті-Джамі у Кефе та в побудові куполів бані-хамама у Гезлеві й кількох мавзолеїв-дюрбе у Бахчисараї. Як в'язиво в муруванні використовували вапняний розчин. У майстерно розрахованих конструкціях висотних споруд-мінаретів кам'яні блоки скріплювали за допомогою олив'яних деталей.

Поширені в османський період сферичні куполи на пандативах сягали досить значних розмірів. Наприклад, діаметр центрального купола мечеті Джума-Джамі у Гезлеві становить 11 м. За свідченням Е. Челебі, центральний та бічні куполи мали покрівлю з чистого яскраво-блакитного олива<sup>37</sup>.

Найхарактернішим типом дахів були вальмові, вкриті червоною татарською черепицею. Великий звис даху (так званий сачак), що захищав стіни від опадів, знизу підшивали деревом і прикривали чоловою різьбленою дошкою – слізницею. З дерева виготовляли підпори балконів, стовпчики галерей і аркад, віконні й балконні ґрати (мушарабі). Своєрідністю та значною майстерністю вирізняється художнє оздоблення ступок дверей і підшивних стель у парадних приміщеннях.

У цілому в характері різьблення по каменю й дереву найвідчутніше відображено самотність архітектурного мистецтва кримськотатарського народу.

\*\*\*

Архітектура XVI–XVIII ст. Криму й Північного Причорномор'я розвивалася під переважним впливом мусульманських традицій, які зумовили типологію споруд і особливості їхнього художнього вирішення. Залежність від Туреччини сприяла поширенню відмінного від попереднього сельджуцького напрямку нового османського стилю, в якому східні елементи поєднувалися з рисами європейського мистецтва. Яскравим прикладом цього може служити архітектура ханського палацу в Бахчисараї, у якій відчутні впливи ренесансу (портал Алевіза Нового, мотив аркад) і бароко (пишне оформлення інтер'єрів, пластика художніх деталей). Визначальними спорудами доби були купольні мечеті османського типу. Серед них виділяється ханська мечеть Джума-Джамі у Гезлеві, створена за проектом відомого турецького архітектора Коджі Синана. Ця та інші мечеті османського типу мали скромніший за столичні стамбульські споруди провінційний характер.

Своєрідна “кримська гілка великого та квітучого дерева мистецтва Ісламу”<sup>38</sup> припинила своє існування після включення Кримського ханства до складу Російської імперії. Проте певне відродження мусульманських традицій в архітектурі спостерігалось під час подальшого будівництва монументальних споруд у стилістиці історизму й еkleктики.



# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

## СКУЛЬПТУРА

До середини XVIII ст. в українській скульптурі визначилися два основні напрями – орнаментальне декоративне різьблення, яке поширилося в православних колах лівобережної та центральної частин країни, і кругла скульптура, яка на Лівобережжі з'являлася спорадично, а на Правобережжі переважно в мистецтві латинської традиції, від середини XVIII ст. посіла провідне місце. Ці напрями різнилися духовними основами й мистецькими принципами, та водночас були тісно пов'язані між собою.

Від XVII ст. скульптуру застосовували переважно в іконостасах, що зумовило формування декоративно-орнаментальної системи їхнього оздоблення. Вона ґрунтувалася на провідному християнському іконографічному мотиві – зображенні виноградної лози – і була доволі гнучкою: містила і вироблені в процесі свого становлення традиційні форми, і нові образотворчі елементи європейського кола, поєднуючи в такий спосіб надбання інших культур. Так, від пізньоманьєристичних італійських взірців до декору українських іконостасів запозичено низку рослинних елементів, які були відтворені вже в іконостасах XVII ст. церков Собору Архангела Михаїла в с. Воля-Висоцька поблизу Жовкви (1655) та Святого Юра в Дрогобичі (1659). У Царських вратах церкви Собору Архангела Михаїла їх залучено до загальної композиції, створеної способом наскрізного різьблення. Така композиція походить від будови іконостаса львівської П'ятницької церкви<sup>1</sup>.

Отже, використання протягом останньої третини XVIII ст. елементів декору європейського кола було в українському мистецтві скульптури вже традиційним. Як приклад можна навести мотив древа Єссея, який чи не вперше було застосовано в декорі Царських врат іконостаса Стрітенського приділа київського Софійського собору (1689), а на західно-українських землях – у каплиці Трьох святих львівської Успенської церкви (1697).

Крім цього, від XVII ст. традиційно потребу в декоративному різьбленні в Україні формували світські замовлення, які виконували сніцарі з львівського (Львів, Броди)<sup>2</sup>, перемишльського (Риботичі)<sup>3</sup> та волинського (Сянок, Ковель)<sup>4</sup> церковних мистецьких осередків. З піднесенням жовківського мистецького середовища в останній чверті XVII ст. тут також сформувався місцевий осередок сніцарства, перший етап діяльності якого припадає на 60–90-ті роки XVII ст., а другий – на першу половину XVIII ст.<sup>5</sup> У межах цього осередку сформувалися риси місцевої школи, для якої були характерними виразна пластичність, ажурне різьблення (колони, обрамлення ікон намісного ряду), уведення деяких нових іконографічних мотивів (наприклад, мотиву троянд). Загал майстрів цієї школи формували відповідне галицько-волинське професійне середовище, яке впливало на мистецтво української скульптури не лише в першій половині, а й до останньої третини XVIII ст., адже в той час виникли численні різновиди різьблення в міських, монастирських і сільських храмах.

Саме в такому творчому русі традиційні форми української скульптури зазнавали еволюційних змін, що позначилися на ускладненні сюжетно-тематичного змісту складових частин храму. Зокрема, було додано ряди із циклом П'ятдесятниці та сюжетні

преділи (кінець XVII ст.), а в низці іконостасів скасовано празничковий ряд (перша половина XVIII ст., наприклад, в іконостасі Троїцького собору Густинського монастиря та в Миколаївській церкві в Бучачі), ікони циклу великих празників (на Волині) тощо. До еволюційних змін належало також формування в середині XVIII ст. різновиду іконостаса з круглою скульптурою, на кшталт європейських мистецьких взірців. Такий іконостас було створено для нового львівського собору Святого Юра, де справляли латинізовану версію греко-католицького церковного обряду. Ідею, яку запропонував будівничий храму Бернард Меретин, утілили Себастьян Фесінгер і Михайло Філевич: Царські врата було розташовано між могутніми колонами, а намісні ікони та зображення апостолів – винесено на стіни, що наблизило організацію внутрішнього простору (з відповідним його поділом на частини) до католицького храму – костелу.

Відмінними від споруд української православної церкви були латинізовані василіанські монастирі, організація інтер'єрів яких тяжіла до західноєвропейських зразків. Ідеться про Миколаївську церкву Крехівського монастиря з композицією “Преображення”<sup>6</sup> на Царських вратах львівського скульптора Івана Щуровського (1777)<sup>7</sup>, Успенську церкву Почаївського монастиря з композицією “Моління на шести стовпах”<sup>8</sup>. Подібні художні риси мали інтер'єри нової львівської Успенської церкви з “традиційним” одноярусним іконостасом та рельєфними дияконськими дверима, бучацької Покровської церкви з трьома вівтарями костельного зразка, Юріївської церкви в с. Батятичі на Львівщині. Крім того, кременецький монах-єзуїт Павло Гіжицький 1754 року створив проект вівтаря за “новою формою”<sup>9</sup>, характерною для костелу без Царських врат. Уперше такий вівтар з'явився в Пліснесько-Підгорецькому монастирі на Львівщині. У 1756–1757 роках схожий проект було реалізовано провінційним майстром Стефаном із Кремінця в іконостасі церкви Святого Димитрія в Одесі<sup>10</sup> (с. Тур'я, церква Святих Кузьми й Дем'яна), а в 1781–1783 роках – львівським скульптором Матвієм Полейовським в почаївській Василіанській монастирській церкві<sup>11</sup> та в церкві Загоровського монастиря. Однак варто зазначити, що на тлі таких спроб “латинізації” церковного інтер'єру традиційний варіант іконостаса в Україні зберігав панівні позиції.

У Києві та на Лівобережжі було характерним використання європейської іконографії та орнаментики, що в Києві демонстрували втрачені в подальшому іконостаси Спасопреображенського собору лубенського Мгарського монастиря, створені Степаном Мутяницею; іконостаси Троїцького собору Густинського монастиря, виконані за київськими зразками; утрачені іконостаси Микільського військового собору та Георгіївської церкви Видубицького монастиря. Особливістю іконостаса Микільського собору було розташування колон над намісним рядом на консолях на тлі різьблених пілястрів, винесених уперед, – таким чином утворювалися глибокі “ніші” для ікон. На Слобожанщині подібні тенденції репрезентував іконостас Сумського монастиря з будівельно розвинутою верхньою частиною та додатковими іконами Йоакима та Анни, а на Полтавщині – іконостас Покровської церкви в Зінькові, де мотив стилізованого аканта вказує на тяжіння до європейської традиції. Зростання ролі різьблення демонструє ансамбль Спасопреображенської церкви в с. Великі Сорочинці, де колони та багаті рами ікон різьблені ажурно. Примітно, що нові іконографічні мотиви квітів були характерними для національних форм орнаментики, а в подальшому розвинулись у властивий Слобожанщині соковитий регіональний орнамент. Сорочинський іконостас є також прикладом початку “суперництва” між різьбленням та малярством в оздобленні іконостасів, коли скульптурний декор частково посів традиційні для живопису місця, що певним чином змінило зоровий ряд ансамблю.

Подальший розвиток “орнаментального” декору демонструє іконостас Вознесенської церкви в с. Березна на Чернігівщині, де різьблення становить собою суцільну площину з квітів та орнаментів. Показовий декор арки над Царськими вратами: тлом невеликого образу Спаса Нерукотворного є ажурне панно з вибагливим переплетенням гілок і квітів.

Інший напрям в організації та декоруванні вівтарної частини храмів зумовлений тенденціями, які з'явилися на початку 1770-х років. Для нього характерне застосування плоского розфарбованого каркаса з накладеним різьбленням, нерідко зі сценою “Молін-

ня” на арці та частково відкритим вітварем. Такий декор був притаманний іконостасу Миколаївської церкви (1771) у Львові<sup>12</sup>. Частково втрачений, він у подальшому був перенесений в Онуфрійську монастирську церкву, де його намагалися зібрати з фрагментів. У контракті 1776 року цей іконостас охарактеризовано як “новомодний”. Фрагменти подібного іконостаса зі Святодухівської церкви, створеного скульптором Іваном Щуровським, збереглися у волинській церкві Різдва Богородиці в смт Мізоч на Рівненщині<sup>13</sup>.

У передчутті революції 1789 року у Франції в другій чверті XVIII ст. виник стиль рококо, що відповідав прагненням до комфорту та насолоди серед дворянської верхівки. Грайливо-манірний, з легкими асиметричними формами, він мав такі орнаментальні елементи, як “мушля”, “вогник”, “гусениця” тощо, для яких властива химерна гнучкість дрібних мотивів, доречних лише в інтер’єрі. Поширюючись у країнах Європи, цей стиль набув різноманітних форм, які виразили його зміст. У Російській імперії його вперше застосували на “київському ґрунті” в привезеному з Петербурга іконостасі Андріївської церкви, спроектованої В. Растреллі, а в подальшому – в Успенській церкві с. Яришів на Вінничині, збудованій у 1768 році. Стилістичний напрям рококо в Україні розвивав Сисой Шалматов, уродженець с. Осташкове поблизу Твері. Автор низки іконостасів церков Лівобережжя, як-от Мгарського монастиря на Лубенщині, собору в Полтаві, Покровської церкви в Ромнах (1764), він також створив скульптури для уніатської церкви в смт Чоповичі на Житомирщині (1774)<sup>14</sup>. Орієнтуючись на російські зразки, у Михайлівському Золотоверхому соборі С. Шалматов запровадив новий тип конструкції з гладким мальованим каркасом та різьбленим обрамленням окремо розташованих ікон. Характерною особливістю його ансамблів було використання нечисленних круглих фігур, які наслідували європейські взірці.

Поширення в Україні елементів рококо, сформованих у межах європейських модних тенденцій, відсувало на другий план національну систему декоративного різьблення, зокрема, на Лівобережжі, де в першій половині XVIII ст. таке мистецтво зазнало справжнього розквіту.

В останній чверті XVIII ст. на зміну рококо в Європі прийшов класицизм з його чіткими, строгими формами й ідеалістично-громадянською ідеологічною програмою. На декоруванні споруд, зокрема, при створенні інтер’єрів, це позначилося використанням античних мотивів часів Стародавньої Греції та республіканського Риму. Такого впливу зазнала й система декору іконостасів. В Україні під впливом ідейно-образних тенденцій класицизму іконостаси знову уподібнилися до суцільності стіни, де основним елементом стали великі площини. Нова композиція іконостаса, примітна своєю монументальністю, з’явилася вже в Андріївській церкві, але ще більшою мірою перехід до класицизму втілює іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.

Своєрідну адаптацію нової стилістики демонстрували твори із західноукраїнських земель, де скульптура розвивалася в традиціях пізнього центральноєвропейського бароко, за певними компонентами близького до рококо. У середині – другій половині XVIII ст. на цих теренах чільне місце традиційно посідав Львів, де існував потужний осередок латинської культури. Успіхи львівської скульптури XVIII ст. зумовила діяльність групи митців з Чехії в 1740-х роках. Саме вони привнесли до мистецтва Львова найновіший варіант центральноєвропейського бароко, виховали власних учнів і таким чином створили передумови для подальшого розквіту місцевої скульптури. Першим серед таких митців Львова називають Себастьяна Фесінгера, автора мініатюрних рельєфів “Свята Маріанна” (1741), “Ессе Номо” (1742), “Святий Петро” (1747) та “Святий Ігнатій Лойола”<sup>15</sup>, а згодом – великих бокових вітварів костелу Святого Миколая 1745–1747 років (збереглися конструкції)<sup>16</sup> та вісьмох (одна знищена) скульптур фасаду костелу в с. Підгірці на Львівщині, створених за контрактом 1762 року<sup>17</sup>. Для собору Святого Юра (1768) цей майстер виконав Царські врата й дияконські двері іконостаса<sup>18</sup>.

Центральною постаттю серед львівських скульпторів вважають Йоганна-Георга Пінзеля, який створив скульптурні ансамблі середини XVIII ст. за фундації канівського старости М. Потоцького. Документи засвідчують його життєвий шлях протягом

1751–1761 років<sup>19</sup>, замовлення 1756–1757 років для львівських тринітаріїв<sup>20</sup>, зокрема, постатей свв. Льва й Афанасія, скульптурної групи св. Юрія для фасаду греко-католицького кафедрального собору 1759–1761 років<sup>21</sup>. Монументальні групи св. Юрія виконані в камені, компактні, статичні за формами, позбавлені зовнішньої патетики. Свідомо приглушено патетичність і в кінній скульптурі на фронтоні, меншій порівняно з посталями святителів. Прикметними особливостями стилю талановитого майстра був монументальний характер величних фігур, духовна наповненість образів, активне моделювання тіл, деталізація облич, своєрідні жорсткі складки одягу. У середині 1750-х років Й.-Г. Пінзель створив унікальний ансамбль світської скульптури для бучацької ратуші. Частково знищений пожежею 1865 року, цей ансамбль відображав тематику подвигів античного міфологічного героя Геракла. Останніми творами Й.-Г. Пінзеля стали створені ним у 1761 році два невеликих вітвари для костелу в Монастириську.

Завданий Й.-Г. Пінзелем тон був відчутний у художній культурі міста й у подальшому, хоча в 70-х роках XVIII ст. в мистецтві Львова відбулися істотні зміни. У 1772 році за першим поділом Польщі місто, як і вся Галичина, опинилося під владою Австрійської імперії, унаслідок чого тут активізувалися загальноєвропейські мистецькі тенденції: на зміну грайливим пізньобарочним формам прийшли більш урівноважені форми класицизму, які в першу чергу втілювалися в будові та декорі великих громадських і адміністративних споруд<sup>22</sup>. На вузьких фасадах міських будівель розміщували пілястри висотою на два-три поверхи, а строгий шляхетний рисунок капітелей, профілей карнизів і віконних обрамлень оживляли скульптурні вставки під вікнами. У класицистичних формах виконували, зокрема, барельєфи, які поступово насичувалися елементами, сповненими невимушеності й дещо наївної чарівності, притаманної австрійській мистецькій культурі в цілому.

Стилістика класицизму позначилася й на монументальній скульптурі. Різновидом австрійського варіанту класицизму у Львові стали встановлені в 1793 році на площі Ринок чотири статуї грецьких міфічних богів – Посейдона (Нептуна), Амфітрити (Афродіти), Артеміді (Діани) й Адоніса – характерних для античного мистецтва персонажів. Вони уособлювали ідеї, відповідні духові модної на той час теми провітницької монархії, її гуманної місії та високих спрямувань на всіх теренах Австрійської імперії. Фігури античних богів створив спеціально запрошений з Відня скульптор Гартман Вітвер. Програмою ідеальних образів його скульптури було поширення ідеї миру та спокою в певній частині європейського суспільства на протигагу революційним подіям, які вирували у Франції: уособлення краси алегорично протиставлялося будь-яким руйнівним заходам.

Характерну для класицизму тенденцію підкресленої пластичності та стриманості форм у Львові впроваджували також скульптори Антон і Йоганн Шимзери, які разом з Г. Вітвером виконали в такому стилі кілька надгробків для Янівського та Личаківського кладовищ, низку декоративних барельєфів житлових будинків тощо.

Еволюція скульптури в Україні в останній третині XVIII ст. засвідчувала як продовження найважливіших тенденцій, сформованих в українській мистецькій культурі XVII ст., так і формування нових, відповідних “духові часу”. Тенденції XVII ст. концентрувалися в мистецтві оздоблення іконостасів Лівобережжя, яке досягнуло найвищого розквіту в монументальних комплексах середини XVIII ст. Центральною оригінальною пам’яткою цього напрямку був іконостас Спасопреображенської церкви в с. Великі Сорочинці. На тлі яскравих здобутків національної традиції об’єктивні зрушення в бік осучаснення та “нової європеїзації” втілила діяльність майстерні С. Шалматова, який став на українських землях представником напрямку мистецької культури, що до кінця століття дедалі більше виходив на передній план.

Різьблення на Правобережжі в останній третині XVIII ст. так само зазнало впливу новітніх європейських тенденцій, що проявилось в наслідуванні відповідних взірців. На тлі розвитку такого напрямку в скульптурі Правобережжя вирізнялася діяльність львівського осередку, яка втілювала риси і західноєвропейського, і місцевого типу. Представники цього мистецького кола залишили по собі яскравий і своєрідний творчий доробок.

## ЖИВОПИС

### МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС

Монументальне малярство не було тим напрямом творчості, що відігравав помітну роль у мистецькому процесі Нової доби української історії, а останні десятиліття XVIII ст. лише продовжили цю традицію і зі свого боку навіть розвинули її та поглибили. Водночас воно не тільки залишалося одним із самостійних аспектів творчих зусиль майстрів, які працювали на українських землях, але й на окремих напрямках засвідчило їхню чималу активність на відповідному поприщі. Його конкретне місце в загальному образі мистецької культури окреслили процеси, які відбувалися значно раніше, визначивши історично складену систему співвідношень усередині самої мистецької творчості. Як і раніше, монументальне малярство й надалі застосовували у відносно нечисленних мурованих церквах, зазвичай зберігалось воно і в дерев'яних, насамперед на периферії культурного ареалу та в провінційному середовищі. Монументальне малярство західно-європейського зразка, досить активно розпрацьоване на українському Правобережжі в період перед поділами Польщі, швидко втрачало позиції за умов церковних реформ із переходом частини західноукраїнського регіону до Австрії та – з інших причин – на теренах, що відійшли до Росії. Відповідно до актуальної європейської моди, на другий план відходило й світське монументальне малярство, яке було поширене в резиденціях знаті.

Хоча загалом остання третина XVIII ст. й не належить до періодів, яскраво виражених в історії з погляду монументального малярства, однак у тогочасній мистецькій практиці відомі чималі комплекси робіт. Прикладом може слугувати відновлення в 1772–1777 роках інтер'єру Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври чи аналогічні роботи 1774–1775 років в екстер'єрі лаврської Троїцької надбрамної церкви. Над ними працювало багато майстрів з винятково розбудованої на той час лаврської малярської майстерні: за підрахунками Павла Жолтовського, їх було понад тридцять<sup>1</sup>. Проте для тодішнього українського мистецтва це поодинокий випадок, породжений винятковими обставинами, – історія не знає більше таких значних комплексів малярських робіт, виконаних в українських храмах наприкінці століття.

Значно скромнішими за обсягом були створені близько 1770 року розписи південно-західної частини хорів Софійського собору, присвячені переважно апокаліптичним сюжетам.

У джерелах зафіксовані також імена російських майстрів Григорія Потьомкіна, які наприкінці століття працювали над малюванням нових церков у новозаснованих містах Півдня України. Це Матвій Алімпієв, Василій Шведов та Микола Шляхів<sup>2</sup>.

Незначна кількість прикладів монументального малярства мурованих церков свідчить про досить скромне на той час поширення в Україні мурованого церковного будівництва. На Правобережжі до рідкісних ансамблів із провінційного середовища належить поновлене ще в 1859 році малювання 1784 року церкви Святої Трійці в Зарваниці на Тернопільщині, яке виконав Андрій Солецький.

Однозначно й послідовно наслідуючи популярні костюльні зразки, активніше на відповідному напрямі виявили себе лише латинізовані василіанські монастирі. Від середини XVIII століття в Почаївському монастирі сформувалося, очевидно, за прикладом знаної практики Києво-Печерської лаври, середовище малярів, які працювали для численних монастирів чину не лише на українському Правобережжі, але й на теренах сучасної Білорусі, утім, також і в монументальному малярстві. Однак нерідко монастирі користувалися й послугами світських майстрів. Так, зокрема, новозбудовану церкву Буцацького монастиря 1771 року малював Каєтан Доманський з Язлівця<sup>3</sup>. Прикладом із ближчих околиць Львова є інтер'єр (перемальований) Миколаївської церкви Крехівського монастиря. Згідно з монастирськими документами, храм оздоблювали львівські малярі Євстахій Білявський та Петро Вітавицький. У монастирських видатках зазначено, що П. Вітавицькому в 1775 році заплачено за малювання в техніці фрески головного вітваря<sup>4</sup>, Є. Білявському в 1776 році – за малювання каплиці Святого Миколи<sup>5</sup>, а 1778 року не названому на ім'я майстрові – за малювання каплиці Богородиці та вітварів свв. Онуфрія і Марії Єгипетської<sup>6</sup>. У 1774–1775 роках зі знаним львівським монументалістом Станіславом Строїнським велися переговори про малювання новозбудованої монастирської церкви в Христінополі, де передбачалося розмістити на стінах ілюзійні конструкції вітварів, проте до реалізації задуму не дійшло<sup>7</sup>.

У монастирях Волині працювали переважно почаївські малярі. З досить докладного опису та декількох фотографій відомо про втрачені розписи церкви Різдва Богородиці Загорівського монастиря. Так, на вітварній арці було вміщено засноване на латинських зразках іконографії Покрову зображення Богородиці, яка своїм плащем покривала представників родин фундаторів – Чацьких та Загорівських<sup>8</sup>. У церкві працювали почаївські малярі Алімпій Токаревський<sup>9</sup>, Сава Калинович<sup>10</sup> та Кирс Барціковський (останній від 1770 р.)<sup>11</sup>, проте їхньої участі в оздобленні храму джерела не конкретизують. Для мурованих монастирських церков Волині малювання інтер'єру було досить поширеним явищем, у чому переконують лаконічні візитації та окремі відомості з біографій поодиноких василіанських малярів. В околицях Луцька їх засвідчено декілька. Так, за описом монастирської церкви в с. Піддубці (1799), на склепінні вітваря містилося зображення Христа-архієрея з апостолами<sup>12</sup>, тобто до знаної іконографії додано молитовний ряд. В інтер'єрі церкви в с. Низкиничі на стінах, як це часто трапляється в оздобленні костюлів, намальовано конструкції вітварів, окрім самих ікон<sup>13</sup>.

Ансамблі монументального малярства й надалі поставали на стінах дерев'яних парафіяльних церков у містах і селах, хоча й у цьому середовищі вони так само не набули поширення. Серед прикладів можна назвати помальовані 1763 року вітвар та наву церкви Зачаття Святої Анни в с. Вислобоки поблизу Львова. Розписи із сюжетними композиціями в обрамленні рокайлевої орнаментики наявні й у збудованій 1770 року церкві Архангела Михаїла в Жиравці біля Львова (перемальовані).

Серед відомих ансамблів такого малярства вирізняється розмальована 1777 року Введенська церква в с. Пійло поблизу Долини на Івано-Франківщині<sup>14</sup>. Фотографії розписів спаленого храму переконують, що над його оздобленням працював провінційний майстер європейської культурно-історичної орієнтації. Проте пійлівський стінопис не має нічого спільного з малярством дрогобицького костюлу, з яким його гіпотетично співвідносив П. Жолтовський. Очевидно, автора слід ідентифікувати зі згаданим А. Солецьким, який працював у регіоні в другій половині XVIII століття. До такого припущення схиляє вказівка на смерть у с. Пійло на початку 1781 року приблизно шістдесятилітньої дружини маляра Солецького – Анастасії (похована 15 січня)<sup>15</sup>. Іконографічно ансамбль перегукується з певними елементами укладу монументального оздоблення української церкви з акцентуванням тем страстей та Страшного суду. Проте їхнє конкретне вирішення істотно відходить від давніших зразків і демонструє сприйняття традиції крізь призму європейської норми в її провінційному варіанті, як, наприклад, апокаліптична тематика бані. На периферії про-

грами воно виявилось у зверненні до сюжетів європейської іконографії – на стінах церкви з'явилися Лот з доньками, Самсон, який розриває пащу лева, святі Марія Магдалина та Христофор. Логічним завершенням цієї тенденції сприймаються вміщені на периферії ансамблю зі сторони хорів, трактовані зі своєрідною реалістичною стилізацією музики, утім, навіть дама (!) за невеликим органом.

Своєрідний регіон малярства дерев'яних церков віддавна склався на Закарпатті, наприкінці XVIII ст. місцева версія традиції продовжила свій розвиток. У 1779 році маляр Стефан із с. Тересля (нині Тячівського району) виконав найдокладніше розпрацьований і найкраще збережений на Закарпатті ансамбль малярства – у церкві Святої Великомучениці Параскеви в с. Олександрівка Хустського району. Наприкінці століття маляр Антоній Вал (Валі) розмалював церкву Святого Миколи в с. Колодне Тячівського району. 1789 року цей митець угорського походження малював реформатський костел в с. Вишкове Хустського району. У 1805 (1815?) роках Петро Токаревич розмалював церкву Різдва Богородиці в с. Стеблівка Хустського району (згоріла 1994 р.).

Пізні ансамблі монументального малярства збереглися також в окремих церквах на території, що історично якнайтісніше пов'язана із Закарпаттям Словаччини.

Вони пропонують знане за найранішими зразками українського походження, виразно архаїчне, засноване на давніх традиціях поєднання ікон намісного ряду з розписами східної стіни нави. Показовим прикладом є церква Святого Миколи в Кожухівцях з малюванням 1785 року, де в цій техніці на продовження давнього, ще середньовічного, укладу виконано навіть молитовний ряд. Окрім того, тут збереглися також "Розп'яття із предстоячими", "Воскресіння", "Страшний суд", "Рай та вигнання із раю". Той самий майстер чи майстерня малювали також церкву Стрітєння в Козянах. Спочатку 1793 року на замовлення Ігната Чайки з'явилося монументальне "Розп'яття з Богородицею, Іоанном Богословом та Марією Магдалиною". Через чотири роки на південній стіні нави коштом Адама Чайки постав "Покров Богородиці". Тоді ж було розмальовано чотирихилу баню, на одній стороні якої вміщено "Коронування Богородиці", а на трьох інших – постаті отців церкви посеред обрамлення з рокайлевими мотивами, тло від граней заповнене червоними трояндами. Унизу в тло зображень верхнього ярусу вкомпоновано фриз невеликих сцен зі Старого й Нового Завіту, композиції на ці самі сюжети розміщені й на стінах нави. До ансамблю входять також євангелісти зі своїми символами та зображення херувимів

**Прославлення Діви Марії. Фрагмент настінного розпису з костелу в с. Лопатин Львівської обл.**





**“Ковчег завіту”. Фрагмент настінного розпису з Львівського кафедрального костелу**

посеред орнаменту<sup>16</sup>. Хоча сама тематика та уклад виразно нав'язують до звичного ансамблю монументальне оздоблення інтер'єру церкви, однак іконографія розписів послідовно орієнтована на західні зразки, і самі розписи є роботою словацького майстра, що відображає ширші тенденції еволюції мистецької культури цієї української країни. Водночас цей конкретний приклад віддзеркалює притаманну нерідко позбавленим національних мистецьких кадрів окраїнам української етнічної території та її окремим регіонам ширшу практику залучення до прикрашання інтер'єрів церков митців європейського культурно-історичного родоводу. Вони, природно, виходили з власної історичної традиції, тому їхнє малярство є насамперед свідченням прогресуючої латинізації української релігійної культури відповідного середовища.

Монументальне малярство латинського культурного кола на українському Правобережжі увійшло в останню третину XVIII ст. на піднесенні, визначеному найперше його активним розвитком на львівському ґрунті й традиційною широкою експансією майстрів львівського середовища, яка охоплювала чималий історичний регіон, а також терени, часто досить віддалені від міста. Насамперед продовжував професійну діяльність найплодовитіший монументаліст осередку – Станіслав Строїнський (1729–1802)<sup>17</sup>. На цей період його біографії припадають малювання костюлу монастиря домініканців у Підкамені (1766), парафіяльного в с. Гусакиві (1777), домініканців у Тернополі (1778), бернардинів в Ізяславі, парафіяльного в Лопатині (1782). 1770 року він уклав контракт на оздоблення кафедрального костюлу у Львові, яке виконав упродовж наступних років. Це найповніше збережений ансамбль пензля цінованого свого часу монументаліста, проте фрески неодноразово поновлювали. У Тернополі разом з ним працював одружений з його сестрою Юзеф Хойніцький, який рідко вдавався до монументального малярства. Томаш Гертнер прикрасив парафіяльний костюл в с. Тартаків (1778). Наприкінці XVIII ст. над оздобленням давнього парафіяльного костюлу в Дрогобичі тривалий час працював А. Солецький, очевидно, ідентичний з майстром, знаним з раніших робіт у згаданих церкві в с. Зарваниці. 1790 року він малю-



вав каплицю Святої Анни, а впродовж 1792–1793 років, удаючись до вже архаїчних на той час принципів ілюзійного малярства, – головну наву. Тут, зокрема, містяться портрети протекторів храму – не лише польських королів, але й представників правлячого австрійського імператорського дому, а також рідкісний у монументальному малярстві українських земель цикл композицій з історії міста й костюлу.

На Поділлі наприкінці століття продовжував працювати осілий у Браїлові тринітарій з Відня Юзеф Прагтль. Найвидатнішим його ансамблем цього періоду є фрески костюлу тринітаріїв у Браїлові.

Активність на західноукраїнському ґрунті майстрів італійського походження, яку свого часу розпочав Джузеппе Карло Педретті, у львівському середовищі продовжив певний час зайнятий на службі в архієпископа Вацлава Єроніма Сераковського Антоніо Тавелліо, який 1770 року розмалював парафіяльний костюл у Наварії неподалік від Львова<sup>18</sup>.

З початком йосифінської церковної реформи й насадженням секуляризації на хвилі проникнення з Європи нових тенденцій мистецького життя релігійне монументальне малярство виявилось явищем запізнілим і стрімко втратило позиції. Найяскравішим показником цього процесу став відхід від професійної діяльності вивченого в Римі молодшого брата С. Строїнського Антонія, який повністю порвав з монументальним малярством.

На відміну від релігійного, світське монументальне малярство в Україні мало значно скромніше розроблену традицію, тому виступало в мистецькій практиці набагато рідше. Воно побутувало насамперед у резиденціях суспільних еліт, хоча відповідно до загальних тенденцій епохи тут його теж заступали інші, актуальні декоративні форми. Тому про його поширення збереглися лише поодинокі свідчення, а нечисленні ансамблі зникли безслідно. С. Строїнський та Т. Гертнер 1774 року працювали над завершенням кам'яниці Жевуських на площі Ринок у Львові: перший з них оздобив салон та плафони покою й передпокою, другий – плафон у кабінеті<sup>19</sup>. Того самого року С. Строїнський прикрасив фресками новозбудований палац у Христинополі<sup>20</sup>. А. Тавелліо розмалював ереміторіум архієпископа В. Є. Сераковського при львівському кафедральному костюлі<sup>21</sup>. На Волині активний у регіоні Ю. Прагтль малював палац Чацьких в с. Боремель поблизу Дубна на Рівненщині (1781).

В останніх десятиліттях століття світське монументальне малярство досить активно поширювалося на Лівобережжі та новоприєднаному Півдні України зусиллями як нащадків козацької еліти, які переходили в стан імперського дворянства, так і російської знаті, що досить наполегливо освоювала ці терени. Нова історична ситуація покликала його до життя як окреме явище мистецької культури відповідного регіону. Проте, призначене насамперед для оздоблення резиденцій, монументальне малярство здебільшого давно перестало існувати разом зі спорудами, які прикляшало,



**Фрагмент настінного розпису із церкви Загоровського монастиря. Волинь**

залишившись переважно на сторінках документів та спогадів очевидців. 1779 року Григорій Стеценко розмальовував плафон у літньому будинку генерал-губернатора в Глухові<sup>22</sup>. Стіни будинку слов'янської єпархії в Полтаві мали розписи на сюжети священної історії та епізоди життя святого Олександра Невського й Петра I<sup>23</sup>, що свідчить про застосування в поодиноких випадках докладно опрацьованих іконографічних програм, хоч і з виразними пропагандистськими акцентами. На Півдні України в цей час працювали й майстри, спроваджені з Росії. Фрескове малярство у світських будинках виконували й згадані малярі Г. Потьомкіна, зайняті в нових містах Півдня України<sup>24</sup>. Зокрема, маляр Г. Потьомкіна Ф. Данилов 1782 року прикрасив велику залу двоповерхового будинку (можливо, резиденції Г. Потьомкіна) в Херсоні<sup>25</sup>. Пізнім прикладом такого малярства є зафіксовані в досить докладному описі алегорії, виконані протягом 1799–1807 років на стінах резиденції переяславських єпископів в с. Андруші на Київщині<sup>26</sup>.

Своєрідним відгалуженням цього явища стало оздоблення тимчасових резиденцій для поїздки імператриці Катерини до новоприєданого Криму. Місцеве чиновництво наголошувало на необхідності застосування фрескового малярства, керуючись, безперечно, насамперед міркуваннями його дешевизни – на це прямо вказували катеринославський губернатор І. Синельников та правитель Таврійської області В. Каховський у донесенні до канцелярії генерал-губернатора<sup>27</sup>. Утім, тогочасні джерела не завжди досить чітко окреслюють конкретний характер робіт, а в літературі з цього приводу вкоренилося немало перекручень, унаслідок чого до монументальної творчості нерідко помилково потрапляли станкові картини.

Попри очевидну втрату монументальним малярством його давніх позицій у мистецькому процесі, воно залишалося в творчій практиці одним з активних напрямів розвитку професійної культури, хоча й не відзначених притаманними давнішим періодам яскравішими здобутками. Це зумовив насамперед занепад значення релігійного спрямування, до якого належали найважливіші здобутки попередньої епохи. Кардинальні зрушення в структурі самого мистецького процесу спричинили послідовний вихід на провідні позиції станкових форм, одним із наслідків чого став помітний занепад монументального напрямку. Цей загальноєвропейський процес в Україні затримався, що й дало поодинокі пізні, назагал скромніші приклади згасаючого явища, постали здебільшого й насамперед у провінційному середовищі.

## СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС

## ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС

### ВІДГОМІН ПІЗЬНОГО САРМАТИЗМУ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОМУ ПОРТРЕТІ СЕРЕДИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

У другій половині ХVІІІ ст. суспільно-історичні умови розвитку української художньої культури (мистецтва зокрема) надзвичайно ускладнилися. Особливо несприятливими вони були на західноукраїнських теренах Речі Посполитої, занепалої через ослаблення й руйнування державницьких основ і міцної центральної влади. У той час посилюються патріотичні прагнення й сепаратистські настрої українців Правобережжя, яке ще вдавалося втримувати під владою польської корони.

Загроза втрати території, де значно потужніше, ніж на польських землях, панувало всевладдя польської шляхти, ще більше активізувала жорстку й жорстоку колонізаторську політику. Вона провадилася шляхом насильницького поширення уніатства, яке розглядалося як засіб поступового окатоличення українського населення. У той час, як посіпльство чинило опір уніатському наступу, значна частина українського магнатства, щоб утримати свої привілеї (православні позбавлялися тих багатьох прав, якими користувалися католики й уніати), доволі швидко стверджувалася в католицизмі, маючи уніатство за “хлопську віру”. До того ж експансія католицизму на Схід активно супроводжувалася будівництвом нових костьолів і католицьких монастирів.

Володіння магнатів сягали незбагнених розмірів, вражаючих при загальному спустошенні краю. Іноді вони нараховували десятки міст, сіл і містечок, у яких магнат почувався повновладним, ні від кого не залежним, володарем, таким собі “корольком” у власній державі. У цих володіннях панували свої звичаї з виразним середньовічним духом. “Корольки” мали свій придворний штат, військо. Їхня сваволя була необмежена, зі своїми підданими вони могли чинити все, що завгодно – найжорстокіше покарати за найменшу провину або з раптової примхи облагодіяти своєю милостивістю. Вони тішилися власною безкарністю, хизуючись один перед одним найпримхливішими забаганками. Їх захоплювало гарцювання на конях, полювання, бенкети з гарматною стріляниною та інші чудернацькі забави.

Любив “корольок” козиритися і власною зовнішністю, зовсім не соромлячись своїх вад і навіть виставляючи їх напоказ. Він не засмучувався через негарні риси обличчя, хизувався пишними вусами, що були предметом його дбайливого догляду. Таким типовим “сарматом” він і полюбляв бачити себе, як у дзеркалі, на портретах. І власний майстер-ремісник якнайкраще умів потрафляти його смакам. Робота такого майстра обходилася дешево.

“Корольок” був байдужий до королівського двору, де з часів Станіслава Августа було модно рівнятися на французьку придворну культуру. І хоча в магнатських замках уже з'явилися новомодні на той час меблі та інші побутові речі, вироби зарубіжних майстрів, іноземні книги, збірки мистецьких творів навіть першорядних західноєвропейських художників, власні смаки “корольків” та їхні естетичні запити часто залишалися майже незмінними, ледь не такими, якими сто чи й більше років тому вдовольнялися їхні пращури.



Невідомий художник. Портрет Миколая Потоцького. Початок 1770-х років. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

Характерними з цього погляду є майже однотипні портрети канівського старости Миколая Потоцького, відомі в кількох репліках. Їхній персонаж – можновладний магнат, власник величезних володінь, необмежений господар земель і маєтків у Тереховлі, Бучачі, Городенці, Потоці, Чорткові, Гологорох та в інших містах. Освічена людина й неабиякий меценат, він “спонсорував” школи, будував монастирі, костьоли й церкви – його стараннями були споруджені ратуша, парафіяльний костьол, монастир василіанів й Покровська церква в Бучачі, костьол і церква в Городенці, каплиця Потоцьких при львівському Домініканському костьолі, Василіанський Онуфріївський монастир у Львові, монастир василіанів й Успенська церква в Почаєві, у крипті якої він і похований. Він розумівся на мистецтві, запрошував до себе на службу таких висококласних майстрів, як архітектор Бернард Меретин і скульптор Йоанн-Георгій Пінзель. Крім того, у маєтках М. Потоцького працювало багато місцевих придворних майстрів. Тому в споруджених ним костьолах і церквах було чимало його зображень, з яких лише близько десятка поясних і чотири ростових портрети дійшло до нашого часу. Названі портрети характерні тим, що всі вони з різним ступенем майстерності і вправності вико-

навців передають його образ і вигляд без прикрас.

Один із найбагатших галицьких магнатів, найбільш відомий як “староста Каньовський” (тобто канівський, яким був до 1762 року), М. Потоцький уславився невгамовністю й свавіллям. Саме він “започаткував” перші прояви “дивацтв” серед польської магнатерії, деякі представники якої починали підкреслювати свою українськість<sup>1</sup>. Гонористий марнотратник, він був нестримний у задоволенні своїх забаганок і жорстоким у поводженні зі своїми підданими, однак любив українську мову, народні пісні, звичаї. Не випадково, що характер і вчинки цього дивакуватого магната відобразилися в українському фольклорі. У популярній пісні-баладі про Бондарівну<sup>2</sup> М. Потоцький постає як норовливий “пан Каньовський” – шляхтич, котрий не терпить непослуху та відмови вдовольнити свої примхи і водночас як галантний кавалер.

У характері цього дивака поєднувалися риси, здавалося б, несумісні. Зустрівши звабливої краси дочку бондаря, він поштиво вклонився, пропонуючи їй своє кохання, але, розлючений зухвалою (на його погляд) відмовою сподобаної ним пасії, тут же без вагань вистрілив у неї з рушниці. З цієї трагічної події видно, як несамовитість вельможного пана-самодура поєднується в ньому з певним благородством. Не звиклий до непокори, він усе-таки не домогається їй силоміць. Стративши свою жертву, М. Потоцький справив по ній пишний похорон (наказавши змалювати портрет мертвої Бондарівни) і щедро обдарував батька-бондаря грішми. За іншою версією, пан Каньовський перед тим, як стратити Бондарівну, велів змалювати її портрет, щоб і нащадки милувалися її надзвичайною вродою (“Ой звелів же пан Каньовський малярів наймати, та з тієї Бондарівни портрет малювати...”). І ще багато десятиліть потому портрет Бондарівни в численних копіях і репліках зберігався в багатьох регіонах України...

У народних переказах відобразився й інший випадок, що стався з М. Потоцьким поблизу Почаївської лаври. Там одного разу перекинувся його екіпаж, і він випав із

нього на землю. Розлючений пан націлився з пістоля в кучера, щоб його застрелити, але той так палко молився іконі Божої Матері, що пістоль тричі давав осічку. Це так приголомшило Потоцького, що він увірував у чудодійну силу ікони, пробачив кучерові його неправність і, замоливши свій гріх, покаявся.

За переказами, цей випадок так вразив М. Потоцького, що він перейшов із католицизму в уніатство (1773 року), незважаючи на те, що в очах польських магнатів це була “хлопська віра”, і став опікуватися Почаївською лаврою, яка на той час була уніатською і в якій зберігалася ікона Почаївської Божої Матері. Цього ж, 1773, року він здійснив урочисту коронацію чудодійної ікони, на яку зібралася величезна кількість людей, а також прибув польський король Станіслав Август і вище католицьке й уніатське духовенство.

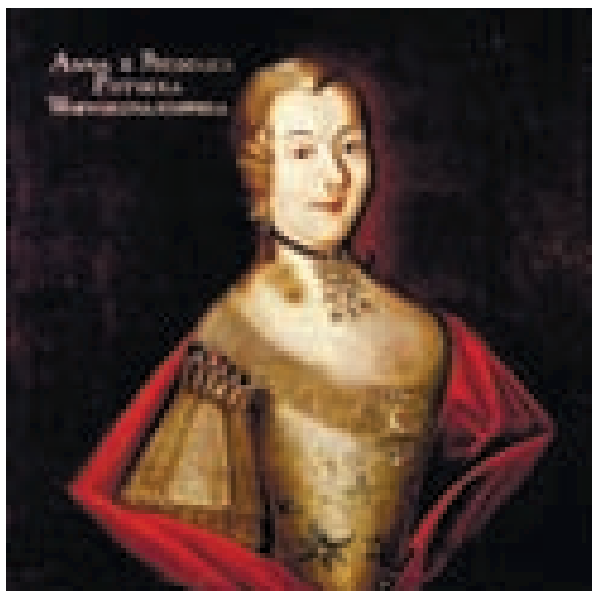
У храмі, де відбувалася церемонія коронування, були виставлені портрети головних осіб дійства, а поміж них і портрет самого М. Потоцького. Можливо, саме цей портрет послужив зразком для його зображення на повний зріст, виконаного на початку 1770-х років у Почаєві монастирським живописцем Яковом Гловацьким (в іноцтві – Ісихій). А можливо, портрет пензля Гловацького, виконаний, як засвідчують архівні дані, 1771 року і був представлений під час коронування ікони Почаївської Богородиці. Портрет М. Потоцького (пензля Я. Гловацького) зберігався в Покровській церкві м. Бучача, яке в 1760–1770-х роках було головною резиденцією магната<sup>3</sup>.

На портреті (1771) М. Потоцький набундючено стоїть у типово “сарматській” позі: з перначем у правій руці і стискаючи шаблю лівою. На чорному кунтуші, підперезаному червоним поясом, поблискують діаманти орденів<sup>4</sup>. Риси довгастого обличчя з м'ясистим гачкуватим носом, складчастим від ожиріння підборіддям і товстими губами (не дивно, що молода красуня-Бондарівна не могла спокуситися коханням такого непривабливого кавалера) передані напроцуд влучно й достовірно. Вираз цього обличчя позначений повним самовдоволенням, що відобразилося застиглою маскою. Недбало кинуті на підлогу щит із гербовим знаком та шолом біля підніжжя колони, різкі заломі складок драперії на задньому плані створюють по-бароковому напружене оточення, суголосне відчайдушній вдачі моделі.

За ідентичною схемою побудовано інший портрет М. Потоцького, що створювався для Домініканського костюлу у Львові (нині – у Львівській галереї мистецтв). Така сама поза, ті самі аксесуари й атрибути, тільки без орденів на червоному кунтуші. Чітко прорисовані динамічні заломі непорушних складок на рукаві,

**Невідомий художник. Портрет Миколая Потоцького. Близько 1771 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**





Невідомий художник. Портрет Анни Потоцької. 1750-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



Невідомий художник. Портрет Францишка Салези Потоцького. 1750-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

упевненіше вмотивований жест руки з буздиганом, таке саме трактування інших деталей засвідчують авторство вправнішого майстра, можливо, місцевого (львівського). Але й тут збережено гротесковий принцип характеристики, для якої давала підстави також надзвичайно своєрідна (ледь не дегенеративна) фізіономія магната. Недаремно сучасники відзначали, що М. Потоцький на портретах дуже схожий на себе. Це навіть було зазначено в написі на портреті з Василянського Онуфріївського монастиря у Львові. У написі, як зазначав П. Жолтовський, було названо і автора портрета – “Радзиловський”. Учений припускав, що ним міг бути кам’янець-подільський майстер Юрій Радзивилівський, який націлами працював у Львові<sup>5</sup>.

Поряд із великими ростовими портретами М. Потоцького створювалися численні погрудні й поясні зображення, де частіше трапляється “облагороджена” трактовка його грубувато-брутальної зовнішності. Типовим зразком його камерніших зображень є “Портрет Миколая Потоцького” (бл. 1775), що нині належить Львівській галереї мистецтв. Червона мантія з горностаєвим підбоям і коштовною застібкою, полиск металевих лат, рухливий тричвертний поворот погруддя динамізують зображення. Тут збережено неупереджене, чи радше беззастережне ставлення до моделі: майже документально-протокольно точно змальовано негарне обличчя, виразно окреслені грубуваті риси, але немає акцентування на потворності, хоча в безкомпромісності портретної характеристики помітний зв’язок із сарматськими зображеннями. Натомість у його дещо булькатих, але жвавих очах, у характерному розлеті брів, у складці великих товстих губ під хвацькими вусами вчувається неординарна натура людини розкутої й діяльної. Такий підхід до змалювання спостерігається і в інших, переважно поясних портретах М. Потоцького, з яких і донині чимало зберігається в музеях України та Польщі.

Гротескне загострення фізіономічних рис портретованих було звичним для шляхетського портрета, надто коли за справу брався молодосвідчений напівпрофесіонал-ремісник, як той, що копіював портрет Францишка Салези Потоцького (1750) та його дружини Анни Потоцької (1750-і), що нині належать Львівській галереї мистецтв. Один із найзаможніших магнатів, якого прозвали “малим королем на Русі”, воєвода белзький (1733), волинський (з 1755), київський (1756), він був неабияким меценатом, споруджував лікарні.

Одна з них була відкрита при бернардинському костюлі у Христінополі, власником якого був Ф. С. Потоцький. На поясну зображенні змальовано бритоголового поважного пана середнього віку в червоному кунтуші з орденем і стрічкою Білого орла. Зображення ордену дає підстави датувати портрет 1750 роком – роком нагородження. Яйцеподібна голова, грубі риси негарного обличчя яскраво вирізняються на нейтральному темному тлі. Тричвертний поворот ще більше увиразнює “громіздкість” фігури.

Так само незворушно маєстатично змальовано погруддя його молодої дружини в декольтованій пишній сукні і з напудреними локонами. Тут рудименти площинної й декоративно-деталізованої манери стають ще помітнішими. На шиї жінки чорна бархатка з коштовним кулоном, на грудях – брошка з дорогоцінним камінням. Поліск ретельно вимальованого каміння, блиск темних очей, підняті, немов в усмішці, куточки вуст утворюють барвистий і смисловий “перегук”, але не дуже оживлюють відчутно напружений, застиглий і холоднуватий вираз обличчя. Лінійну динаміку погруддя підкреслюють ромбоподібно розгорнуті складки червоного плаща, контрастний поворот голови щодо тричвертного розвороту погруддя. Композиції зображень взаємоузгоджені і є ніби віддзеркаленням одна одної, тому в такому представленні обидва портрети є типовим зразком погрудних парних зображень. І хоча автор портретів<sup>6</sup> не був майстром європейського класу, він виявився здатним акцентувати характерні риси вдач портретованих – і своєрідну комунікабельність Францишка, і не вельми привітну натуру його дружини.

Тим разючішими видаються характеристики портретованих у двох інших портретах цього подружжя. Очевидно, це були копії попередніх зображень, виконані доморощеним живописцем. Якщо оригінал портрета Ф. С. Потоцького представляє перехідний тип від сарматського стилю до стилю офіційного дворянського портрета, за концепцію якого став ідеалізований образ “освіченого й великодушного” аристократа, то копійне зображення є типовим зразком своєрідної “адаптації” стилю у стереотипно-гротескових портретах пензля не надто втаємничених у тонкощі портретування ремісників. Під рукою такого майстра кругловида й без того голова портретованого ще більше округлилася і стала яйцеподібною, ніздрі приплюснутаго носа надто розширилися, а ледь усміхнений рот розтягнувся в дещо дивну гримасу. Якщо в оригіналі виконавець обійшовся без написів і гербів, то тут, немовби посвідчуючи особу зображеного, автор ліворуч від голови вміщує рядки: “Franciszek Potocki / W(oyew)da Kijowski / Kaniewski starosta”.

Ще яскравішою щодо вдачі зображеної є образна характеристика А. Потоцької. У ритмізовано-декоративних зіставленнях орнаменталізованих площин детально переданого вбрання, локонів зачіски, прикрас, у майже графічно-чітких лініях, якими окреслено очі, брови, маленькі тверді уста, постає не просто непривітна, але навіть холодно-жорстока вдача цієї молодої й доволі гарної жінки. У розвідці про цей портрет Т. Сабодаш зауважив, що в маєтку свого чоловіка у Христінополі (тепер – Червоноград Львівської обл.) Анна Потоцька “утримувала великий штат придворних дам з бідної шляхти, над якими нещадно знущалася. Важкий характер пані воеводини став джерелом для численних сатир того часу”<sup>7</sup>.

Та навіть при збереженні традиційних ознак сарматського портрета, якими виразно позначені ростові портрети М. Потоцького і погрудні портрети-повторення подружжя Францишка й Анни Потоцьких, стилістично, особливо в поясних і погрудних варіантах, із часом вони дедалі більше наслідують західноєвропейські зразки барокового парадного портрета.

Упровадження в придворних королівських і магнатських колах європейської (особливо французької) моди ще очевидніше позначилося на характері жіночих парадних портретів, елегантніших і вибагливіших за чоловічі, ближчих за духом до придворних французьких портретів часів пізнього бароко й рококо. Імовірно, саме новомодні пишні дамські туалети диктували й відповідні засоби відтворення зовнішнього вигляду моделі,

ті засоби, яких не могла забезпечити традиційна стилістика сарматських зображень. Наслідкування західних зразків виявилось для цього придатнішим.

Одним із характерних і найпишніших із подібних зображень є ростовий “Портрет Анни Жевуської”, виконаний, можливо, 1748 року. Названа дата може бути підкріплена як віком портретованої<sup>8</sup>, так і зображенням австрійського ордена Зіркового хреста, який Жевуська отримала 1748 року, перебуваючи у Відні<sup>9</sup>. Донька чернігівського воєводи Йозефа Любомирського і Терези Мнішек, Анна була одружена зі славнозвісним Вацлавом Жевуським, який тривалий час (1767–1773), після арешту за наказом Катерини II, перебував у засланні в Калузі.

Знатна дама тут зображена біля столу, на якому видно годинник, купку книг, письмове приладдя зі свічкою, чотки з хрестом та деякі інші предмети. Поза портретованої розкута. Видно, що, позуючи, вона намагається почуватися природно і вільно. Особливу ноту привносить у зображення маленький песик, який тулиться до ніг своєї хазяйки. Одягнена Жевуська у вишукану сукню і своїм виглядом являє монументальну величавість. Жести рук видають намагання виразити граційну манірність. Художник ретельно вирисовує примхливі складки пишного вбрання і заломы на цих складках, завдяки чому зображення сповнюється певною рухливістю форм. Навколо постаті зображеної багато вільного простору. У ньому відкривається широкий огляд тераси, на якій перебуває модель. Простір тераси з ретельно змальованими деталями палацової архітектури

**Невідомий художник. Портрет Анни Жевуської. Близько 1748 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



(декоративна ваза, підніжжя масивної колони на балюстраді) дає більш-менш конкретне уявлення про предметне оточення портретованої. Завіса, що, оповиваючи колону, неначе зметнулася від повіву вітру, зачмарене небо за балюстрадою тераси надають романтично забарвленого настрою, співзвучного загальній образній тональності, заснованій на стильових рисах рококо.

Проте автор не досягає грайливої легкості цього стилю, властивої для європейського портрета. Постать моделі ще зберігає застиглу, традиційно-урочисту поставу, на обличчі жінки немов закарбувався дещо непривітно-суворий вираз. Незважаючи на аристократичну вишуканість туалету, вона позбавлена принадливої чарівності, властивої дамам паризьких салонів. Та й майстрові цього зображення



за манерою і технікою виконання не вдалося зрівнятися з віртуозністю європейських художників. Відголосок пізнього сарматизму ще досить виразно вчувається в портреті гордовитої аристократки. Прикметно, що, немов усвідомлюючи свою утрудненість у спроможності живописними засобами повністю розкрити характер і вдачу портретованої, художник вдається до традиційного способу передачі інформації про героїню твору, він уміщує в композицію кілька докладних написів<sup>10</sup>, поданих як аркуші білого пергаменту (унизу зображення), помережених письменами або як таблиці на чорному мармурі (один із написів біля підніжжя колони є висловом Горація).

Відголоски сарматизму ще відчутніші у великому ростовому портреті іншої знатної аристократки – графині Катерини Косаківської. Нині він зберігається в Національному музеї Львова. Портрет можна датувати 1750-ми роками, якщо зважити на те, що на портретній гравюрі австрійського гравера Г. Прікснера (за живописним оригіналом німецького художника І. Унтерберга), найвірогідніше, виконаний 1785 року на честь отримання К. Косаківської титулу графині<sup>11</sup>, зображена має вигляд уже літньої людини. На ростовому живописному портреті її зображено ще зовсім молодою. Постаць юної красуні змальована у профіль на тлі балюстради й великої вази, обвитої гірляндами квітів. Помітне бажання художника представити модель у природному оточенні, поєднуючись з притаманними йому звичними прийомами традиційного трактування, спричиняє певну штучність і нарочитість у позі і почуваннях моделі. Здається, ніби постаць аплікативно накладена на декоративно вирішене тло і органічно з ним не пов'язана. Статика пози порушується неприродною постановкою ніг, це положення не узгоджується з поворотом усєї фігури. Перед нами приклад запозичення схеми європейського портрета, своєрідно трансформованої під потужним впливом традицій сарматського портрета.

На основі повнофігурного типу парадного портрета сформувалися його поясний та погрудні варіанти, через які пролягав шлях до портретів камерного плану, хоча репрезентативний тип ще тривалий час утримував стійкі позиції.

У таких портретах перехідного типу аксесуари в незначній кількості “виставлялися напоказ”. Основна увага в цих зображеннях зосереджена на фізіономічних особливостях моделі. У них більше відчуття безпосередності сприйняття людської особистості з меншою соціальною дистанційованістю. Основу його, як згадувалося, становила концепція “освіченого й великодушного” аристократа. Для такого портретного типу характерне зосередження уваги на акцентуванні добродійних чеснот людини, що розкриваються не розрізненими аксесуарами, а в цілісному поєднанні інтелектуальної і психологічної самобутності натури.

**Невідомий художник. Портрет Катерини Косаківської. 1750-і роки. Полотно, олія. Національний музей у Львові**





Невідомий художник. Портрет Щенсного Чацького. 1770-і роки. Полотно, олія. Житомирський краєзнавчий музей



Невідомий художник. Портрет Вацлава Жевуського. Близько 1773 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

За цією концепцією недоречною ставала розмаїта декоративність, загостреність фізіономічних рис портретованих. Змінилася образна функція одягу, якому перестали приділяти стільки уваги, як у сарматському портреті. Одяг перестав бути самоцінним елементом, ставши хоч і важливим, але все-таки доповненням до ефектної подачі аристократичного лоску моделі. Ордени й відзнаки на ньому засвідчували заслуги зображеного, а отже, відпала необхідність уводити в композицію шляхетські герби. Барвисті кольори поступово поступалися місцем стриманій тональності з переважанням зеленкувато-брунатної або вохристо-червонуватої гами кольорів.

Своєрідною модифікацією шляхетського портрета, у якому сполучаються засоби традиційного стереотипу з новітніми прийомами офіційної репрезентації, є одне з кількох варіантів зображень Вацлава Жевуського (1773), написане, як і інші, після його повернення з російського заслання. Він змальований тут з великою бородою, відпущеною у засланні, яку носив до самої смерті. На цьому портреті Жевуський постає в характерній шляхетській позі, ледь відхилившись назад. У правій руці булава, ліва – на поясі. Убраний він, як і належить, теж на шляхетський манір – на ньому білий атласний жупан і яскраво-червоний кунтуш, підперезаний узористим случьким поясом. Однак одяг тут уже не є елементом самодостатнього “експонування” – однієї з ознак суспільного становища. Першорядним елементом такого означення в композиції є широка муарова орденська стрічка, переповита навскіс через ліве плече, а також великий орден кавалера Білого Орла.

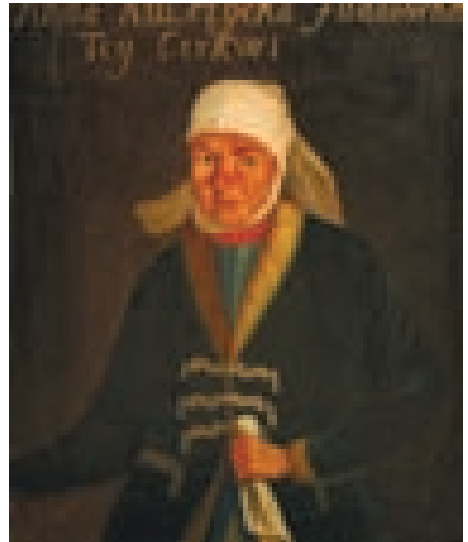
Портретований стоїть у гордовитій позі, але в його постаті вже немає статичної скрутності. Завдяки енергійному ритму складок на брижистих рукавах, діагонально-динамічній смузї синьої орденської стрічки і впевненості реально вмотивованих жестів рук об’ємно модельована постать у діапазоні світлотіньових нюансів набуває енергійної

внутрішньої рухливості, що межує з рокайлевою грайливістю форм. Вираз довгобородого обличчя, жвавий погляд розумних очей не виявляють жодних ознак шляхетської чванькуватості. Місце звичного парадного антуражу (традиційна колона, завіса тощо) в цьому зображенні займає пейзажний мотив (стовбур дерева, гілки і клаптик неба на задньому плані), що емоційно й забарвлює напівпарадну композицію.

Тяжіння до творів у стилі рококо виявляє “Портрет Щенного Чацького” (1773, Житомирський краєзнавчий музей), батька славнозвісного засновника Кременецького ліцею Тадеуша Чацького. Військовий (командував підрозділом панцерної кавалерії), староста новгород-сіверський у чернігівському воеводстві (1746), посол Бельського сейму (1748), з 1756 – підчаший великий коронний, у 1757 – нагороджений орденом Білого Орла, Щенний Чацький був відомим супротивником польського короля Станіслава Понятовського, фаворита і ставленика російської імператриці Катерини II. У 1767 році його було заарештовано у волинському родовому маєтку Порицьку. Через п’ять років його звільнили, а в 1773 році нагородили орденом Св. Станіслава.

Портрет, напевне, був написаний на честь звільнення, бо в композиції наголошується причина і термін ув’язнення. Під білою стрічкою з написом-інформацією про Чацького<sup>12</sup> і родового герба Чацьких зображено кайдани, обрамлені написом “Rok V. niewoli za Wiare u Wolnosc”. Елементи портретного зображення (звивиста стрічка, увігнутий ланцюг на кайданах) відлунюють у легко-експресійному ритмі складок одягу. Трактування образу портретованого залишається ще в межах традиційного шляхетсько-сарматського стереотипу. Сухорляве обличчя Чацького – тонконосе, з різко роздутими ніздрями, повними, щільно стиснутими губами під чорними дугоподібними вусами, з пронизливим поглядом очей – являє собою маску суворого шляхтича, що за “віру і вольність” провів п’ять років у в’язниці. Порівняно з іншими портретами XVIII ст., стилістично зорієнтованими на сучасні європейські зразки, це зображення ще зберігає помітні анахронічні риси площинно-традиційних сарматських портретів.

Красномовним прикладом довготривалості традиційних прийомів трактування сарматсько-шляхетських зображень (і їхнього зв’язку з місцевою іконописною традицією) є портретна галерея<sup>13</sup> родини Мокосіїв-Денисків з м. Кременця. Майже всі портрети з цієї давньої родової збірки православних кременецьких шляхтичів, які вже наприкінці XVII – на початку XVIII ст. стали католиками, вирішені з послідовним дотриманням сарматського



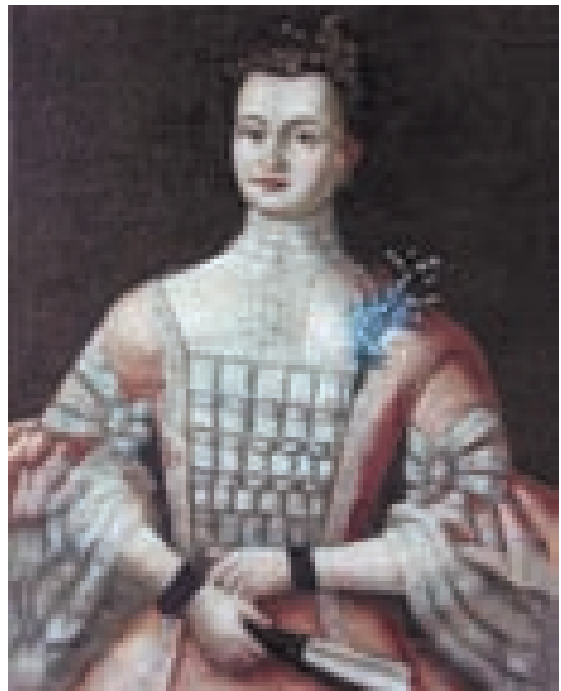
Невідомий художник. Портрет Ганни Кульчицької. 1760–1770-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

Невідомий художник. Портрет Семена Мокосія-Дениска. 1780-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ





Невідомий художник. Портрет Варвари Третер. 1760–1770-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



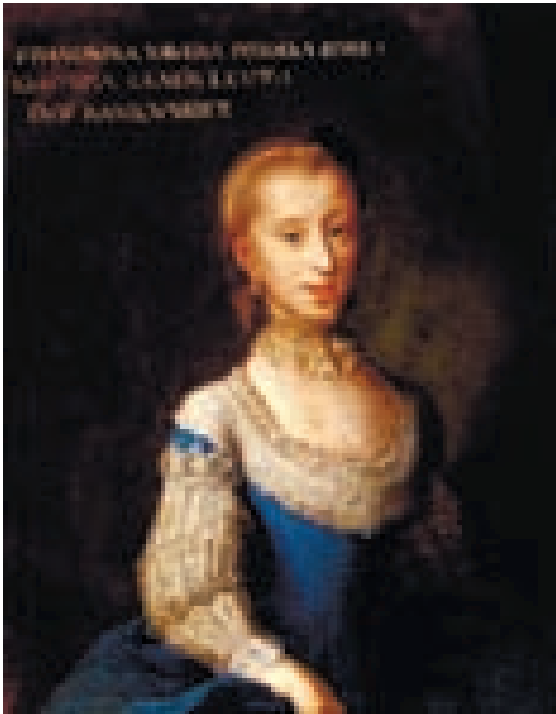
Невідомий художник. Портрет Бригіти Радзимінської. 1762. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ



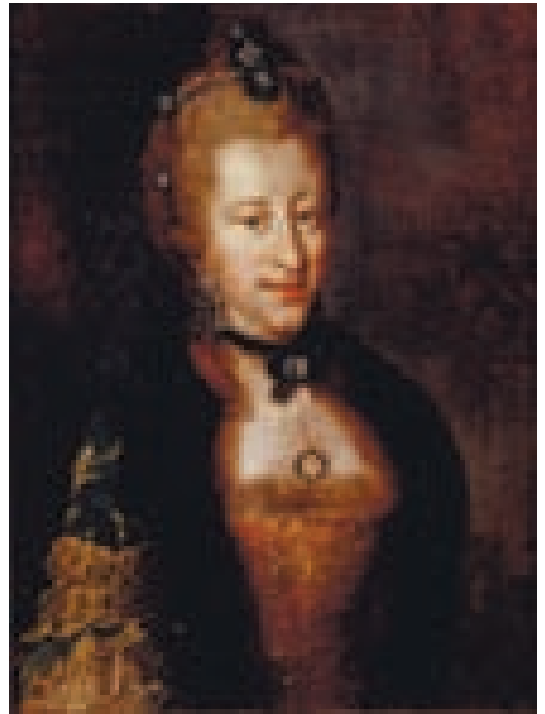
Ф. Павлікович. Портрет Вікторії Поцейової. Кінець 1760-х років. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



М. Баччареллі. Портрет Анни Гумецької. 1760–1770. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



Невідомий художник. Портрет Францишки Потоцької. 1760-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



Невідомий художник. Портрет Ф. Потоцької (у зрілому віці). 1780-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

принципу зображення. Переважна більшість збережених портретів, виконана за певним стереотипом, має чимало спільного в композиції (у всіх ліворуч постаті – герби, праворуч – написи на білих аркушах), колориті (поєднання ясно-червоного з вохристо-брунатними тонами) і навіть у вживанні певних фарб. Їх датують другою половиною XVIII ст., хоча при детальнішому вивченні переконаємося в тому, що серед них є й набагато давніші зображення, тобто такі, що належать до середини XVII ст.

Один із Денисків, Семен<sup>14</sup>, зображений на повний зріст в екзотичному вбранні, з колчаном, стрілами і луком. Своім виглядом він викликає асоціацію з будь-яким азіатом. Його опущене коротенькою борідкою обличчя з довгими загостреними вусами, з пронизливим поглядом з-під різко вигнутих брів ніби віддзеркалює якусь люту напругу. Воно трактоване графічно-лінійним увиразненням конструктивної чіткості пластичної форми.

Цей засіб ще наочніше виявляється в поясному зображенні Олександра Дениска. Форми його обличчя – ніс, надбрівні дуги, очні впадини – упевнено, з карбованою, але не жорсткою чіткістю, окреслені широкими пасмами-мазками, а округлість виявлена плавними переходами від світло-червоних освітлених ділянок до темно-коричневих у тіні. Так само лаконічно, але виразно, з відчуттям матеріальності, зображено одяг. Обличчя ж, за всієї фізіономічної виразності, має цілковитий вигляд маски, відчуття якої особливо посилює “незрячий” вираз застиглих на одній точці очей.

Стриманий колорит, побудований переважно на білястих сполученнях холодних кольорів світло-сірого та світло-блакитного відтінків з червонуватими, дещо приглушеними плямами на сірувато-зеленому тлі, обмежене використання декоративних елементів – усі ці особливості, що позначені певною аскетичністю, як і строга манера



Невідомий художник. Портрет Констанції Потоцької. 1770–1780-і роки. Полотно, олія. Львівський історичний музей



Невідомий художник. Портрет Ігнатія Садовського. 1760–1770. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

письма, зближають означені волинські портрети не так із сарматськими зображеннями, як із місцевою іконописною традицією.

До середини століття належать нечисленні, але типові за тенденціями площинності й неупередженою “прямолінійністю” образних характеристик жіночі портрети. Їхні моделі походили з різних соціальних верств, писалися вони різними художниками – від іконописців і дворових самоуків-живописців шляхти середньої руки до виучеників іноземців, або й самими іноземними та вітчизняними майстрами, які пройшли академічний вишкіл і які працювали при дворах найзаможніших магнатів. Проте коли порівняти портрети вельможної пані Анни Потоцької (1756), дружини вже згаданого київського воєводи Ф. С. Потоцького, котра саме цього року стала “воєводиною київською” і портрет попаді Ганни Кульчицької (1760–1770-і), то, незважаючи на пишноту і модність вбрання “воєводиної київської” і на традиційність строїв сільської попаді, художники, що виконували ці зображення, були близькими у стихійному реалізмі, у тому тверезому погляді на модель і в бажанні якомога правдивіше відтворити її образ на полотні, який панує в обох зображеннях.

По-своєму не схожа ні на великосвітських пань, ні на львівських патриціанок Г. Кульчицька – представниця середнього соціального прошарку Галичини, дружина священника Василя Кульчицького із с. Пійло, що неподалік Калуша. З ініціативи цього священника 1777 року було розписано побудовану його дідом церкву Введення Богородиці у храм, на хорах якої було зображено чепурних музик і співаків, що утворювали оригінальний, майстерно виконаний груповий портрет. З цієї церкви походить і портрет Г. Кульчицької.

Можливо, хтось із авторів розписів і зобразив пійлянську попаді, ктиторку цієї церкви, як засвідчує напис великими літерами польською мовою на тлі портрета. Г. Кульчицька, вигляд якої дає уявлення про тип галицької літньої жінки, не нагадує чепурних львівських городянок ні поставою, ні одягом, хоч і не бідним, але таким,



Невідомий художник. Портрет дівчинки у вінку із квітів. 1760–1770-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



Невідомий художник. Портрет дівчинки з кошиком фруктів. 1780–1790-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

який відповідав їй, певно, не мізерним статкам і смакам провінціалки, що мало відрізняють її з простолюду. Як учувається із грубуватих фізіономічних рис обличчя зі зміщеним набік ротом і скошеними зіницями холодних очей, навряд чи відзначалася попададя лагідною вдачею. У виразі обличчя, жестах рук, у позі постаті вгадується рішуча натура, передана без найменшої спроби прикрасити її. За способом вияву безпосередності характеристики зображення Г. Кульчицької можна поставити в один ряд із сарматськими портретами.

Але риси сарматизму виявляються в зображеннях значно більшого спектру, що, своєрідно переломлюючи барокові концепції і схеми, створюють самотутні “відгалуження” жанру, у яких стають помітнішими рокайлеві ознаки. Разом зі звичними площинно-декоративними поясними зображеннями, котрі, визначившись ще в першій половині XVIII ст. (“Портрет Петронелії Жевуської”, 1720-і, ЛНГМ), у середині століття трансформуються в певні різновиди парадного зображення (“Портрет Бригіти Радзівінської”, 1762, НМІУ), з підкресленою статикою поз, ваговитістю жестів і відчутною застиглістю виразу на гостро-характерних обличчях. Однаково ретельно в таких творах малюється антураж і сама постать, яка владно панує в композиції.

Як у наддніпрянському, так і в західноукраїнському портреті одночасно співіснують тенденції барокового декоративізму, що в поєднанні з переважанням площинності у відтворенні постатей дають національні варіанти напівпарадних портретів (портрети Варвари Третер, 1760–1770-і, ЛНГМ; Софії Чарторийської, 1770-і, ЛІМ), у яких із другої половини XVIII ст. дедалі частіше простежуються рокайлеві ноти. Вони відчутні в особливій вишуканості і грації аристократичних постатей, часто вписаних в овальні композиції, в яких ще зберігаються відголоски традиційних написів, що тепер виконують, крім інформативних, ще й суто декоративні функції, як це бачимо в підписному “Портреті Вікторії Поцейової” (1760-і, ЛНГМ) пензля гарного майстра Францишка

Павліковича, про котрого лише відомо, що він певний час працював у Чорткові для Потоцьких-Садовських. У зображенні молодої красуні в пудреній перуці й декольтованій пишній сукні напис, що півколом обрамлює зображення, утворює мерехтливий легенький овал-обрамлення. Це додає відчутної граціозності гордо випростаній тоненькій постаті портретованої. Рокайлеві тенденції відчутні і в роботах європейських метрів, що у другій половині століття дедалі частіше починають відвідувати магнатські маєтки. Таким є “Портрет Анни Гумецької” (1760–1770-і, ЛНГМ), можливо, написаний італійським портретистом Марчелло Баччареллі (1731–1818), який у середині століття писав батьків портретованої (відомі портрети Францишки Цетнер і Михайла Жевуського). Означені зображення мають чимало спільного із цим портретом.

Разом із традиційними тенденціями “сарматизму”, з відчутнішим потягом до експресії і ефектних форм бароко й до рокайлевої грайливості у портретному живопису середини і другої половини XVIII ст. розповсюджуються камерні зображення, у яких наголошуються вікові ознаки портретованих, поширюються серії зображень однієї й тієї самої моделі, виконані в різні роки її життя. Так, у колекції Львівської галереї мистецтв зберігаються близькі за манерою виконання, за ліризмом трактування образів два портрети Францишки Потоцької (1750-х і 1780-х), і два портрети Єви Потоцької (1760-х і 1790-х), у яких наголошується не тільки зміна зовнішнього вигляду з віком, але й робиться спроба простежити мінливість душевного стану моделей, зміну їхнього самопочування і ставлення до життя. З портретами Ф. Потоцької мають чимало спільних рис у виконанні зображення її дочки Констанції (1770–1780-і, ЛІМ) та “Портрет Ігнатія Садовського в дитинстві” (1760–1770-і, ЛНГМ), що належать, очевидно, пензлю одного, на жаль, невідомого майстра. Усі ці зображення характеризуються доволі розкутою світлотіньовою манерою виконання, вільним оперуванням тональним живописом, що будується на зіставленнях насичених червоно-синіх і вохристо-зеленкуватих кольорів.

Слід зауважити, що із середини XVIII ст. частіше трапляються зображення дітей (“Портрет дівчинки у вінку із квітів”, 1760–1770-і; “Портрет дівчинки з кошиком фруктів”, 1780–1890-і, обидва – ЛНГМ), де спостерігається більша вправність і свобода у відтворенні дитячої безпосередності, розкутість живописної майстерності, що дозволяє виявити “дитяче” в дитині. Зникає обов’язковий момент репрезентації, який надавав дитячим портретам попередніх етапів майже канонічної регламентованості застиглих поз.

## **ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ. ХУДОЖНЯ ОСВІТА І БАРОКОВІЙ ПОРТРЕТ ГЕТЬМАНЩИНИ**

Істотні зміни в культурному житті України, що починаються ще після 1648 року, сягають свого апогею у другій половині XVIII ст. Якщо майже до кінця першої половини XVII ст. культурне життя було підпорядковане єдиній політичній системі, що об’єднувала всі землі, підлеглі польській короні, то вже в другій половині XVII ст. воно розгалужується на різні сфери впливу таких факторів, як польська зверхність – з одного боку, та московська – з другого. Це обумовило територіальні особливості культурно-розвитку, розходження між якими з ходом історії дедалі поглиблювалося.

На західних землях, переважно на Галичині та Волині, де глибоко вкорінилася сполонізована шляхта, переважали польські впливи. Центром культурно-національного розвитку стає Гетьманщина – третина території України по Лівобережжю (з Києвом на Правобережжі), яка підпадає під протекторат Московщини.

Рушієм цього розвитку стає козацька старшина, яка, опинившись на верхах військової й адміністративної влади, прибирає до своїх рук економічно-правові важелі для власного збагачення. Поступово обмежуючи відновлені за Хмельниччини принципи козацького самоврядування, вона забезпечує собі панівне становище в суспіль-



стві. Перетворюючись на панівну верству, козацька старшина дедалі більше віддаляється від народних прошарків. Водночас згромаджені нею матеріальні ресурси щедро йшли на розбудову церковного життя, освіти, мистецтва. У цьому була зацікавлена й сама козацька старшина. Патронат над культурою мав додавати їй авторитету. Зрештою, “освіченість, – зазначає О. Єфименко, – злучена зі світським полиском, стала, – особливо від часів Мазепи, що багато клопотався над її поширенням, – для старшини могутнім знаряддям для відокремлення себе від усього народу. Влада, освіченість, або за браком її полиск певної культурності, нарешті матеріальна забезпеченість – все це давало козацькій старшині можливість вести “шляхетське життя”, що зі свого боку, було ніби наочним патентом на привілейованість”<sup>15</sup>.

Щедрі фундації гетьманів, полковників та сотників, повернення православним монастирям їхніх маєтностей забезпечувало їм можливість широко й різнобічно розгорнути культурно-освітницьку роботу в різних напрямках. Істотно до цієї проблеми долучився Іван Мазепа.

Один із найбагатших феодалів, який володів тисячами маєтків, І. Мазепа розгорнув будівництво цілої низки нових храмів. Як високоосвічена людина європейського рівня, він добре усвідомлював вагу шкільництва. За його підтримки реформована Київська духовна академія досягла вершин свого розквіту, ставши освітнім центром для всього слов'янського православного світу. Його стараннями було засновано чимало шкіл і друкарень по різних містах Гетьманщини. Він також спонукав старшину посилати своїх синів навчатися за кордон.

Отже, активнішими й результативнішими стають контакти між Сходом і Заходом, що неодмінно позначилося на процесах секуляризації культури, розвиток якої залишався під покровительством церкви. Так, зокрема, для українського граверства кінця XVII – першої половини XVIII ст. важливий наслідок мало закордонне навчання Олександра та Леонтія Тарасевичів, а згодом – і Григорія Левицького для формування в Києві своєрідної мистецької школи, що ґрунтувалася на оригінальному поєднанні давньої орнаментально-декоративної традиції й елементів академічного просторово-пластичного відтворення форми.

Як і в попередні часи, прерогатива в галузі художньої творчості належала монастирським іконописним майстерням, де працювали художники-іконописці та гравери, що мали відповідний духовний сан. Відомо, що з початку XVIII ст. в Києво-Печерській лаврі існувала спеціальна малярня, у якій працювали ченці-малярі та навчалися мистецькому ремеслу учні-“молодики”.

У цій малярні з'явилися перші зародки фахової освіти, в основі якої лежало засвоєння учнями елементарних навичок реалістичного відтворення пропорцій людської постаті, її анатомічної будови, положення в різних ракурсах і просторі, природного вмотивування руху та виявлення тримірності простору. Усе відпрацьовувалося на гравійованих зразках західноєвропейських та місцевих майстрів і вивірялося на гіпсових зліпках та безпосередній роботі з натури.

Головним завданням Лаврської малярні була підготовка висококваліфікованих майстрів на оновленій системі для потреб релігійного мистецтва, зокрема, живопису. Тому основна увага приділялася студіюванню зображень апостолів, пророків, усіляких алегоричних фігур у драперіях з вибагливими складками. Серед лаврських учнівських малюнків, що дійшли до сьогодні, є чимало зображень світського характеру, поміж них і копії із гравійованих та живописних портретів.

До малярні приходили навчатися і юнаки з довколишніх сіл та хуторів, частина з яких після закінчення виучки, вочевидь, поповнювала іконописний цех, який існував у XVIII ст. на київському Подолі і був підпорядкований міському магістрату.

Досить потужною була малярня при київському монастирі Св. Софії. Існували малярні і при монастирях Полтавщини, Чернігівщини та інших земель.

Малювання було одним із предметів, які студіювали вихованці Київської духовної академії. Там, за свідченням історичного джерела, “искусство рисовальное исстари было любимым упражнением учеников. Они украшали каймами и виньетами все подаваемые учителю тетради своих задач, аудиторские нотатки или ерраты, а также листы конклюдий для диспутов публичных, кои после начали уже печатать для умножения экземпляров”<sup>16</sup>. Метод навчання тут був аналогічний тому, що й у Лаврській малярні, а рівень такий, що учні могли виконувати складні алегоричні композиції з оголошенням (конклюдії) про урочисті диспути.

У другій половині XVIII ст. і в Харківському колегіумі малювання посідало відповідне місце в навчанні, а 1765 року там були організовані так звані “прибавочні” або “додаткові” класи, серед яких були спеціальні класи рисунка, живопису та скульптури – своєрідна художня школа, яку очолював виученик Петербурзької академії мистецтв Іван Саблуков, який після академії повернувся на Батьківщину.

Нерідко здобуті (бурсаками, студентами академії, колегіантами) навички з малювання в майбутньому ставали постійним захопленням. Крім того, вправи з малювання забезпечували зростання культурного рівня українського шляхетства XVIII ст., виховували його естетичні смаки й естетичні запити. З цього погляду покажемо є факт зі щоденника генерального хорунжого Миколи Ханенка, що він 1745 року найняв для своїх дітей учителя малювання, а відправляючи свого сина Василя на навчання за кордон, накреслив широку програму занять, у якій висловив бажання, щоб той навчився “и художества честного, например, пектуры, т. е. живописства”<sup>17</sup>.

Зрослий попит на художні твори виводить на орбіту мистецького життя Чернігів, Новгород-Сіверський, Стародуб, Переяслав, Полтаву та чимало інших міст – осередків художньої культури.

Як засвідчують описи другої половини XVIII ст., у малярській професії вже існував (і починав переважати) прошарок із міщан та селянства, смаки й уподобання яких невдовзі позначилися привнесенням елементів народного мистецтва з його схильністю до орнаментальної декоративності. Ця декоративність насиченим барвистим колоритом надавала мажорного звучання традиційним іконографічним персонажам, в інтерпретації яких дедалі потужніше почала відчуватися життєва повнокровність.

Тяжіння до культури Заходу і прагнення не втратити власної самобутності привели до своєрідного синтезу власного й запозиченого, у сплаві якого поновому постали давні істини. Цей сплав, що дістав назву “козацького бароко”, був органічним породженням і наслідком доби, позначеної процесами національного самоусвідомлення і прагнення самоутвердження себе у складних політичних і духовних взаєминах між православним та мусульманським Сходом та католицьким Заходом.

Політичні колізії, розбурхані Хмельниччиною, які тривали до майже повного зрощення української знаті, спонукали козацьку старшину утверджуватися не лише матеріально, але й духовно. Вирізняючись як кастова суспільна верства, вона, проте, у своєму побуті й дотриманні звичаїв не надто вирізнялася з-поміж посполитого люду. Зберігаючи пам’ять про минулі традиції і культивуючи їх у нових рафінованих формах, козацька старшина, мабуть, почувалася впевненіше в галузі культурної розбудови, ніж у політиці, де її позиції під тиском московського царського уряду дедалі розхитувалися.

Культурна діяльність, що провадилася спільно з верхівкою православного духівництва, залишала чи не єдиний шлях національного самовираження козацької старшини і її зв’язку з посполитим людом. На цьому ґрунті, як зазначав К. Широцький, “вищі й нижчі класи брали однакову участь у художніх справах”<sup>18</sup>. Саме в “низах”, навіть при найменших можливостях, з їхньою любов’ю до чепурного впорядкування побуту, з розвинутим естетичним смаком, заклався підмурок тієї вишуканості, що визначила одну з характерних рис “козацького бароко”, доведеного до рафінованої форми.

Спорудження й оздоблення величних будівель були справою честі кожної громади. За це ревно змагалися між собою і великі міста, і містечка, і села.

## Портрети козацької старшини та духовенства

Значний розмах храмового будівництва відповідним чином позначився на побутуванні портретного жанру. На відміну від шляхетських портретів, старшинські портрети здебільшого призначалися для церковного, ніж для домашнього інтер'єру. Перші покоління козацької старшини, родоначальниками яких були вихідці з простого козацтва, на протывагу польській шляхті, своїм побутом мало відрізнялися від поспільства. У їхніх скромних, порівняно з магнатськими палацами, оселях було замало місця для помпезних портретних галерей, не кажучи вже про зібрання великих колекцій мистецьких творів<sup>19</sup>.

Але найдавніші й найзаможніші старшинські родини вже на той час мали доволі численні портретні збірки. Так, значною була полуботківська збірка родинних зображень (туди входили портрети Полуботків, Іваненків, Миклашевських, Коробовських), що згодом перейшла до Капністів. Частина цієї збірки зберігається в Лебединському художньому музеї. Чималою була мистецька збірка, зокрема портретна, у Кирила Розумовського в Батурині (після його смерті була перевезена до Яготинського маєтку його онуки – Варвари Розумовської-Рєпніної), Кочубеїв на Полтавщині (у Диканьці), Маркевичів у Туровці, Стороженків у Ржавці та в багатьох інших.

Описи арештованого царським урядом Росії майна гетьмана Івана Самойловича, полковника Семена Палія, Павла Полуботка та інших, доволі докладно перераховуючи коштовні речі і прикраси, називають також твори мистецтва, переважна більшість яких – ікони і портрети.

Та у своїй більшості старшинські нащадки лише через декілька поколінь стали звертатися до власного генеалогічного коріння, щоб довести й наочно продемонструвати свою родовитість. Тож попервах портретні збірки найбільше зосереджувалися по церквах, храмах, монастирях та архієрейських резиденціях<sup>20</sup>. Так, резиденція київських митрополитів мала велику портретну збірку<sup>21</sup>, чимало портретів було в резиденції харківських єпископів. Мали свої портретні збірки і Лаврська малярня<sup>22</sup>, і малярня Софійського монастиря.

За своїм призначенням та характером старшинські зображення здебільшого залишаються ктиторсько-епітафійними, а за змістом і формою стають наближенішими до парадних портретів, призначених для громадських інтер'єрів. Увіковічуючи добродійну діяльність того чи іншого благодійника, вони водночас служили самоутвердженню козацької старшини. “Експоновані” на стінах храмів та церков, портрети за своєю стилістикою мали поєднуватися із внутрішнім оздобленням церкви чи храму, з вибагливим різьбленням іконостасів, іконами в пишних окладах та настінними розписами, візерунчастими килимами, що вкривали підлогу. Та й виконувалися вони переважно іконописцями, які, зображаючи святих, дедалі більше уподібнювали їх до реальних людей чи навіть брали вигляд конкретних осіб за прототиби цих зображень. Тому між стилістикою іконописних та портретних зображень у XVIII ст. істотної різниці не існує.

Українські художники-іконописці XVIII ст. вже так вправно володіли засобами рисунка і світлотіньового моделювання форми і вмінням передавати фактуру тканин та мислити просторовими категоріями, що проблема портретної схожості для них не становила труднощів. Не без впливу іконописців, що походили не з ченців, а з мирського середовища, витворився життєствердно-радісний і напрочуд барвистий стиль українського бароко, стихія якого міцно пов'язана з оптимістичним світосприйняттям, яким просякнута багата на пишну декоративність народна творчість українців.

Декоративність – одна з найприкметніших рис українського козацького бароко, яке не має аналогій у тогочасній Західній Європі. Слушну думку з цього приводу висловлює А. Макаров, стверджуючи, що “якби бароко не мало жодних інших заслуг перед українським мистецтвом, воно посіло б почесне місце в його історії лише тому, що саме йому судилося найповніше передати притаманний українському національному характерові потяг до святковості, поетичності, смак до яскравих барв рясного рослинного орнаменту і, що не одразу впадає в око, відтінок легкої задуми, ледь відчутного суму (...). Інакше кажучи, в українському відчутті прекрасного є ще й легке філософське забарвлення, що виявляється в розчуленості й сентиментальності”<sup>23</sup>.

Любов до барвистої декоративності, що вирізняє світвідчуття українців з-поміж інших слов'янських народів, мала відповідне духовне й політичне підґрунтя і органічно поєднувалася з утвердженням патріотичної ідеї.

У Гетьманщині, що перебувала під російським протекторатом, вдавалося збере-

**Невідомий художник. Портрет Данила Єфремовича. 1752. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**



гати навіть жорстко обмежувану час від часу автономію доти, поки старшина почувалася самовладною верствою на своїй території зі своїми урядними інституціями, територіально-адміністративним поділом. Укладом свого життя вона демонструвала прихильність до національних місцевих звичаїв, усвідомлюючи себе спадкоємицею старовинних, віками сформованих традицій.

Козацька старшина принципово нехтувала нововведеннями західноєвропейської моди одягатися, яку вже було заведено (спочатку примусово) в середовищі російського дворянства. Її представники на старовинний лад вбиралися в шовки й парчові жупани, обперезані довгими поясами, взувалися в сап'янці, носили міцну “ясну зброю” – шаблі з коштовним оздобленням.

У таких пишних барвисто-візерунчастих строях, що були одним із засобів самозвеличення, козацька верхівка постає на власних портретах. Такі портрети, розраховані на публіку, смаки котрої були позначені сильним впливом традиційних фольклорних уявлень, за своїм стилем іноді виглядають архаїчнішими за барокові ікони, на яких святі своїм виглядом і вбранням мало чим відрізняються від козацьких поводитирів та їхніх дружин. Стиль цих портретів, як і “рушниковий” чи “килимовий” стиль архітектурних оздоб, не був виявом естетичних потреб однієї соціально замкнутої верстви, а відповідав смакам та умонастроям широких демократичних прошарків українського суспільства.

Ще на початку XVIII ст., перейнявши схему зображення репрезентативного

магнатського портрета, старшинський портрет, інтерпретуючи її на свій лад, поступово виробляє класично-досконалу форму монументального зображення.

Така репрезентативна монументальність довершено виявлена в портреті Данила Єфремовича (1752), написаного для Успенського собору Києво-Печерської лаври, ктитором якої він був<sup>24</sup>. За інтерпретацією образу цей ктиторський за призначенням портрет є цілком світським твором, у якому декоративна вишуканість не вадить правдивості характеристики моделі.

Д. Єфремович за походженням не був знатного роду. Його батько – московський купець Єфрем Петров – переселився з Москви на Дон, де займався торгівлею, а примкнувши до козацтва, вийшов у старшини. Сам Єфремович, виявивши полководницький хист, пішов далі батьківським шляхом і став згодом на чолі Війська Донського та майже самовладно управляв довіреним йому краєм. Йому повністю довіряли в російській столиці, а за заслуги він отримав отаманство. У 1753 році Д. Єфремович у чині генерал-майора вийшов у відставку. За рік до того він здійснив чергове паломництво до Києво-Печерської лаври, щедро обдарувавши її, за що й був удостоєний портретного ктиторського зображення, яке виконали в іконописній майстерні лаври.

На портреті літній козацький отаман має моложавий вигляд. Статний, з тонкою, щільно обтягнутою кунтушем талією, він стоїть, по-молодечому розправивши плечі, не без грації відставивши праву ногу. Лівою рукою Єфремович легко підтримує важкий і довгий посох-палицю – знак отаманської влади і військовий символ, що немов указує на інформативний напис унизу зображення<sup>25</sup>.

Елегантність постаті, примхлива декоративність, утворена лінійно-графічною стилістикою композиції та орнаментальними оздобами відносять легкою грайливістю рококо. Завдяки зовнішній статичності постаць сповнена внутрішньою замкненою ритмікою, енергія якої плавно струмує й шириться в межах площини по силуетному контуру, обрисах вилогів кунтуша, звивистих ритмах крупного рослинного орнаменту на тканині жупана, заламах площинно трактованої завіси.

Художник залюбки милується й захоплюється “викрутасами” узорів, але при цьому не втрачає почуття сумірності їхнього розміру як у відношенні один до одного, так і в масштабах загальної композиції, завдяки чому узори не викликають відчуття одноманітності. Масивні форми різьби рокайлевого кірсла,

Невідомий художник. Портрет Данила Єфремовича. 1753. Полотно, олія. Музей історії донського козацтва в м. Новочеркаську (РФ)



що видніється за постаттю ліворуч, перегукуються з формою гербового картуша у верхньому правому куті. Ця діагональ відчутно динамізує зображення. Великі червоно-сині деталі рослинного орнаменту, що прикрашає палевий жупан, не забувають геометризованого узору з хвостоподібного листа на коричневому (із коричневим ху-тряним підбоєм та вилогами) кунтуші.

Декоративному узгодженню елементів композиції підпорядкований дещо немов розбілений, “гобеленовий” колорит, у якому у відповідних градаціях домінують сіривато-брунатні тони тла і підлоги та коричневе забарвлення кунтуша, приглушене вохристим орнаментом, що його вкриває.

В одній площині з постаттю сприймається темно-зелена завіса, яка врівноважує верхній лівий кут і своїм кольором перегукується із насичено-зеленою скатертю на столі, отороченою зеленкуватим-вохристим позументами. У цій стриманій гамі набирає звучності тонально зрівноважений із нею колір світлого палевого жупана з декоративним візерунком мереживом з темно-блакитних і червонястих квітів, що динамічно експресивним окресленням звивистих стебел і розлогого листа контрастують зі “статичними” деталями і привносять у зображення відчуття енергійної рухливості, посилюючи святкову урочистість композиції. Холоднуватий відтінок цих елементів разом із насиченою синьою орденською стрічкою на грудях портретованого відлунює шляхетною вишуканістю. Вкраплення червоного (у зображенні сап’янів, орденської стрічки на столі та гербового тла) породжує мажорну ноту урочистого звучання полотна.

Аплікаційно чіткий контур обрисів постаті, килимово укладений узор одягу немов потужно “втягають” постать на поверхню полотна і дають відчутти простір за нею. У цьому уявному просторі доволі органічно співіснують стіл із розп’яттям, де лежить отаманська булава та орден на червоній стрічці. Декоративність не поглинає повністю відчуття матеріальності предметів та одягу, не нівелює об’ємності енергійно випнутих грудей моделі. Навпаки, рафінована декоративність сприяє зосередженню уваги на правдиво зображеному обвітреному мужньому обличчі, на якому позначилася суворості стриманість козацького командира й адміністратора.

За всієї умовності та вишуканості зображення, Єфремович на портреті сприймається як людина, що звикла поводитися природно, без напускної аристократичної гордовитості.

У Музеї історії Донського козацтва в м. Новочеркаську (Росія) зберігається ще один портрет Д. Єфремовича, виконаний приблизно в той самий час (не пізніше 1753 року). Але в ньому вже немає такої стильової вишуканості, що є в першому за часом портреті, виконаному в Києво-Печерській лаврі. Новочеркаський портрет, що, на думку російських дослідників І. Гуржієвої та М. Соколенко, був написаний запрошеним київським лаврським майстром уже в Новочеркаську, є більш прозаїчно-оповідним і ближчим до традиційно-стереотипної схеми репрезентативного зображення. У ньому отаман теж змальований перед столом – він стоїть, поклавши одну руку на царські нагороди, а другою тримаючи пернач. Отаманський посох тут приткнутий у кутку. Зверху, у правому куті – вікно, крізь яке видно крилату крону дерева. Елементи орнаменту на одязі тут значно більші й нарочито посилені своєю яскравою виразністю, що спричиняє деяку строкату “гамірність” колірного звучання полотна.

Незважаючи на відмінність, обидва портрети Д. Єфремовича є породженням одного культурно-мистецького кола і споріднені спільними традиціями козацького краю. Утім, ці традиції на Дону виявилися тривалішими, ніж у гетьманській Україні, де старшина, зросійщуючись, дедалі активніше переймала від російського дворянства його звичаї і моди. Старшина ж дончаків не піддавалася так швидко новомодним віянням і продовжувала вбиратися у старожитні парчові строї і саме в них постає на портретах, які за традиційними зразками “килимового стилю” виконувалися ще наприкінці XVIII ст. І не останню роль у деякому анахронізмі цих зображень відіграли смаки замовників.

Такими вже анахронічними на свій час є портрети військових отаманів Івана Ловайського (1766) та Степана Єфремова (1790-і), бригадира Війська Донського Тимофія Грекова (1794), написані за усталеним репрезентативно-бароковим стандартом<sup>26</sup>, близьким до лаврського портрета Д. Єфремовича. Щоправда, іконописно-декоративний спосіб зображення взористого одягу в названих новочеркаських портретах дещо суперечливо поєднується із застосуванням світлотіні в моделюванні форм обличчя.

До лаврського портрета Д. Єфремовича, а ще більше до вищезгаданих портретів з Новочеркаська за часом створення і художніми засобами подібний портрет київського полковника Юхима Дарагана (1751–1760), що нині належить Чернігівському художньому музею<sup>27</sup>. Подібними є і змалювання вкритого крупними узорами пишного вбрання, і поєднання декоративного прийому трактування одягу зі світлотіньовим моделюванням обличчя, і чи не вперше застосовано зображення тіні, яка падає від фігури полковника. Ці прикмети спричиняли різнобій у датуванні твору. Вважалося, що портрет виконаний на початку XIX ст. і є копією більш раннього оригіналу<sup>28</sup>. Але ця явна подібність до портретів донських отаманів, характер поєднання протилежних пластичних і площинно-декоративних прийомів виказують у ньому оригінальний твір другої половини XVIII ст., належний до київської живописної школи того часу<sup>29</sup>.

Надзвичайно яскрава колірна гама портрета, побудована на зіставленнях і контрастах ясно-червоних (узористі жупан та кунтуш), жовтих (галуни на жупані, прикраса на капелюсі, рукоять шаблі) і оксамитно-брунатних тонів (оторочка кунтуша, бахрома скатерті на столі) із синьо-блакитними акцентами (рукавички в правій руці, візерунки барвистого пояса) робить ще помітнішою спокійну пластику молоджавого чорновусого обличчя, модельованого плавними переходами гармонійно узгоджених вохристо-рожевих тонів.

Свій полковницький чин Ю. Дараган, напевне, здобув не без допомоги Олексія чи Кирила Розумовських, із сестрою яких – Вірою – він був одружений. Належність до родини, що завдяки щасливому випадку вибилась у верховні придворні сфери російської знаті, мабуть, обумовила й деякі відхилення від загальноприйнятого стандарту в окремих деталях, котрі надають постаті ще молодого чоловіка підкресленої галантності.

Портрет Ю. Дарагана – узвичаєний тип репрезентативного зображення. Він відзначається тим, що змалюваний на ньому полковник у руці тримає не полковницький пернач, як належить за усталеною традицією, а франтуваті рукавички, що стали



Невідомий художник. Портрет Степана Єфремова. 1760-і роки. Полотно, олія. Музей історії донського козацтва в Новочеркаську (РФ)



Невідомий художник. Портрет Віри Розумовської-Дараган. 1750-і роки. Полотно, олія. Утрачений

особливо модними в епоху рококо, і які портретований застиглим жестом немов демонструє як знак аристократизму. Мабуть, ця деталь як “патент” на належність до шляхетської верстви значила для Ю. Дарагана не менше, якщо не більше, ніж полковницький пернач.

Шаблю полковник тримає так, що її ефес у вигляді стилізованої голови орла ніби навмисно виставлений напоказ. Певно, цією деталлю він дорожив як витонченою ювелірною коштовністю, яка також мала відповідний символічний зміст. Адже відомо, що зображення “царя птахів” – орла, що втілює поняття необмеженої влади й обороноздатності, здавна використовувалося як елемент геральдики на державних та родових гербах і емблемах. У християнстві образ цього птаха пов’язувався з чеснотами справедливості.

Очевидно, явне акцентування уваги на доволі непрактичній, але гарній формі ефеса парадної коштовної шаблі у вигляді орлиної голови мало певний сенс з погляду символічного значення подібного зображення, швидше за все – як уособлення влади й високого становища<sup>30</sup>.

Загалом портрет Ю. Дарагана зберігає характерні ознаки декоративного “килимового стилю” старшинського репрезентативного портрета. Його постать чітко вирізняється на густому темному тлі великою яскравою плямою червоного вбрання, вкритого барвистим, графічно чітко прорисованим золотим орнаментом, що, безперечно, виявляє авторство іконописця, але вже явно обізнаного із застосуванням світлотіні, якого він виявляє округлість об’єму голови і риси вродливого обличчя.

Напротивагу чітко виявленій об’ємності обличчя в портреті Ю. Дарагана, у поєднанні його дружини – Віри Розумовської-Дараган (1750-і, утрачений), виконаному майже одночасно з портретом чоловіка, превалюють суто декоративно-площинні прийоми “килимового стилю”. Свого часу П. Білецький вважав, що портрети Гамалії і Віри Дараган виконані в 1750-х роках одним і тим самим надзвичайно обдарованим іконописцем<sup>31</sup>. Проте після обґрунтованого датування портрета (і визначення імені портретованого) Григорія Гамалії 1680–1690-ми роками, здійсненого О. Оглоблиним<sup>32</sup>, стало очевидним, що ці твори розділяє відстань щонайменше в півстоліття. Однак традиційні прийоми і характер іконописного трактування зберігалися довго й існували ще й тоді, коли нові віяння академічного живопису почали помітно проникати і в сферу діяльності іконописців та цехових майстрів.

Портрет Віри Дараган, як і набагато раніше виконаний портрет Григорія Гамалії, є зразком рафінованості того декоративно-орнаменталізованого “килимового стилю”, що так неповторно вирізняє твори українських майстрів кінця XVII ст. і продовжує існувати впродовж майже всього XVIII ст. Вишукана точність у співвіднесенні узагальненого змалювання (до своєрідної пластичної формули зведених і змальованих рис гарного молодого обличчя з дугоподібними високими бровами над темними задумливими очима й малесенькими, міцно стиснутими вустами і ретельно, до найменших деталей переданого вбрання) створює враження радісної святковості й чистоти образу молодого героїні портрета, краса якої передалася і її дітям – Василю Дарагану та Софії Дараган-Хованській.



Якщо портрети батьків виконувалися за приписами традиційних барокових зображень, що узвичаїлися в середовищі місцевих майстрів, то портрети їхніх дітей, що, повироставши, улилися в коло столичного петербурзького дворянства, виконані майстрами-академістами. Але контраст полягає не тільки в манері виконання портретів, а й у глибоких змінах, що відбулися в середовищі української знаті, яка дедалі активніше долучалася до столичних взірців і звичаїв, таких відмінних від усталеного віками побуту їхніх батьків. Здобувши закордонну освіту, провівши службу в Петербурзі, діти козацької старшини, маючи чини й звання російського дворянства, різуче змінювалися ззовні, вели й життя, не схоже з життям предків. Усе: від костюма до звичок, від побуту й до поведження – розмежовувало представників різних поколінь козацької старшини. Такий контраст добре помітний, коли порівняти портрет Юхима Дарагана і його сина, а портрет його дружини з портретом їхньої доньки Софії.

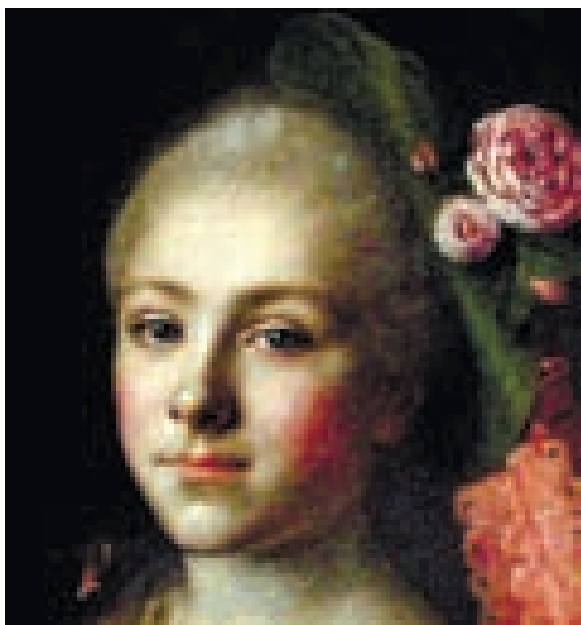
Полковницький син В. Дараган уже був людиною іншого часу та інших уподобань. З дитинства долучившись до столичного двору, від природи розумний і здібний, він, здобувши з допомогою рідного дядька Олексія Розумовського закордонну освіту й виховання, зробив гарну кар'єру, ще замолоду дослужившись до звання генерал-поручика.

Портрет Василя Дарагана<sup>33</sup> в десятирічному віці був виконаний (як і портрет його бабусі – славнозвісної Наталії Розумовської – матері гетьмана Кирила Розумовського) 1745 року німецьким портретистом Генріхом Хойзером<sup>34</sup> у Петербурзі, де вся родина і рідня Розумовських перебувала у зв'язку з отриманням Розумовськими графського титулу<sup>35</sup>. Як і портрет батька, портрет В. Дарагана є репрезентативним, модель у пишному парадному вбранні зображена біля столу, на якому лежить книга. Та на цьому подібність і закінчується. Як розкішне столичне вбрання, так і поза, жести, характер трактування постаті й обличчя портретованого різко відмінні. Легкість, з якою досвідчений у світлотіньовому моделюванні художник показує постать юного вродливого Дарагана у природному русі, майстерність у змальюванні дитячого і водночас такого осмисленого рожевого обличчя, з привітним поглядом блискучих чорних очей і ледь помітною усмішкою маленьких рожевих губ, виказує руку талановитого майстра, що працює в дусі західноєвропейського барокового портрета. Відтінене напудреною перукою ясне обличчя не губиться серед яскраво-червоних тонів модного камзола, шитого сріблом. Нейтральне тло не видається площинним, а сприймається тьмяним простором, у якому так природно почувається портретований – незважаючи на дитячий вік, перед нами типовий придворний тих часів, сповнений почуттям власної гідності і впевнений у собі.

Так само в дусі придворного напівпарадного академічного портрета виконане зображен-

**Невідомий художник. Портрет Юхима Дарагана. 1751–1760. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**





К. Головачевський (?). Портрет Софії Дараган-Хованської (фрагмент). Близько 1763 року. Полотно, олія. Чернігівський художній музей

Г. Хойзер (?). Портрет Наталії Розумовської. 1745–1746. Полотно, олія. Чернігівський художній музей



ня його сестри – Софії Дараган (1763), в одруженні Хованської<sup>36</sup>, який теж походить із галаганівського маєтку Покорщина. Портрет С. Дараган, певно, належить пензлю Кирила Головачевського, що засвідчує те, що художник, виходець із Чернігівщини, навіть уже здобувши визнання в Петербурзі<sup>37</sup>, не поривав зв'язків з батьківщиною, а також із земляками у столиці. Та найважливішим є те, що 1818 року він виконав підписний портрет Софії Дараган-Хованської<sup>38</sup> в літньому віці. Манера виконання обох портретів, незважаючи на те, що між зображеннями відстань у багато років, є подібною, як подібними залишилися і прийоми змалювання очей, моделювання чола, вуст, характерний потяг до рожевих тонів у контрасті їх з темним оточенням нейтрального тла. Цікаво, що навіть стрічка на очіпку в останньому зображенні 1818 року за тоном майже така сама, як рожева стрічка на сукні юної Софії в портреті 1763 року. Подібним за манерою є цей портрет і до інших творів К. Головачевського, зокрема до портретів юних брата і сестри М. Д. і С. Д. Матюшкіних (обидва 1763 року). Портрет Софії теж написаний 1763 року і приурочений до її майбутнього весілля з князем Хованським. Цей портрет, у якому напрочуд гармонійно злилися прониклива майстерність художника й чарівливість юності, запам'ятовується надовго. Дівчина, майже підліток, у білій сукні, прикрашеній темно-рожевою стрічкою й живими рожевими трояндами, з такою ж трояндою в напудреній зачісці, напівобернувшись, дивиться прямо на глядача. Полиск її темних мигдалистих очей, їхній невловимий, ніби мінливий, вираз, притягують, мов магніт. У силуеті тонкої фігурки, повороті гордо посаженої гарної голівки, виразі освітленого легкою усмішкою обличчя є якась пронизлива гострота почуттів і радість життя.

Здається, ніби образ чарівної героїні портрета приховує таємницю. Про неї відомо лише те, що 1764 року вона одружилася з князем Петром Васильовичем Хованським, а 1788 – внесена до родовідної книги чернігівського дворянства. Два її портрети – як дві епохи, два символи люд-

ського життя. Перший – це пробудження й розквіт, другий, на якому бачимо літню матрону, – це ніби тихе згасання й передчуття відходу в небуття (цей портрет був написаний К. Головачевським у рік смерті Софії).

Такими ж контрастними є зображення трьох поколінь Сулимів. Якщо поглянемо на портрет Івана Сулими (1721) і на портрет його сина Семена та невістки Параски (обидва 1753), то одразу відчуємо, що це люди різних поколінь, хоча в них ще й збережено багато чого від старовинних зображень. Портрет генерального хорунжого, учасника багатьох баталій і великих військових походів Івана Сулими (1720-і, НХМУ; разом із Мазепою 1695 року брав Кизикермен, відзначився в Полтавській битві 1709 року та Прутській баталії 1711-го, а 1728 року, відправлений із двадцятитисячним козацьким військом “на делание линий” на Ладозькому озері, помер) показує людину традиційного козацького складу. “Генеральний хорунжий и Переяславский полководец” (так написано на звороті полотна)

урочисто стоїть біля столу, притримуючи правою рукою булаву, що лежить на столі. Ліворуч – фамільний герб, праворуч – віконний отвір. Цілком можливо, що портрет був посмертним, особливо красномовною деталлю такого призначення є зазначений отвір, крізь який видно небесні хмари, як символ вічного життя. Спокійно-величний лад твору не порушується ні надто яскравими барвами, ні експресією лінійних обрисів, ні контрастами світла й тіні.

Зовсім по-іншому змальований його син, талановитий у військових і дипломатичних справах Семен Сулима. Портрет переяславського полковника С. Сулими (1753)<sup>39</sup> – це характерний зразок старшинського портрета середини XVIII ст. – наступного етапу в еволюції портретного жанру. Зображення подружжя Семена й Параски Сулимів є класичними прикладами козацького барокового портрета. У зображенні С. Сулими, порівняно з портретами попереднього часу, відчутніше простежується барокова динаміка, контрасти площинно-декоративної системи з прагненням вдатися до світлотіньового моделювання. Сам розворот фігури, підкреслено твердий жест руки з булавою, усміхнене жваве обличчя, контраст візерунчастого жупана й новомодного мундира із золотими позументами привносять у зображення той колірно-пластичний ефект, на якому побудовані й класичні західноєвропейські барокові зображення, а традиційність портрета з його гербом і нейтральним тлом, на якому ще яскравіше вирізняється постать зображеного, своєрідно забарвлюють образ, видаючи його національний колорит.

Ще органічнішими постають традиційні ознаки у пластичній системі портрета Параски Сулими (1753). Твір побудований на декоративно-барвистій візерунчастості вбрання і м'якій тональності в змалюванні характерного чорнобрового обличчя. Тракткування образу жінки-українки відзначається яскраво вираженим етнічним типом зовнішності<sup>40</sup>. Високі духовні якості особи портретованої художник втілює в гармонії її прагнення до природи (квітка в лівій руці), до знань, до щирої віри (молитовник у правиці), до краси.



Г. Хойзер (?). Портрет Василя Дараğана. 1745. Полотно, олія. Чернігівський художній музей



Невідомий художник. Портрет Семена Сулими. 1753. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ



Невідомий художник. Портрет Параски Сулими. 1753. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

Ретельно змальовані прикраси – перли на шиї, вишивка на білій блузі, дбайлива деталізація в змалюванні коштовного квітчастого празникового кунтуша, отороченого, як і високий кораблик на голові, чорним хутром – немов засвідчують це прагнення.

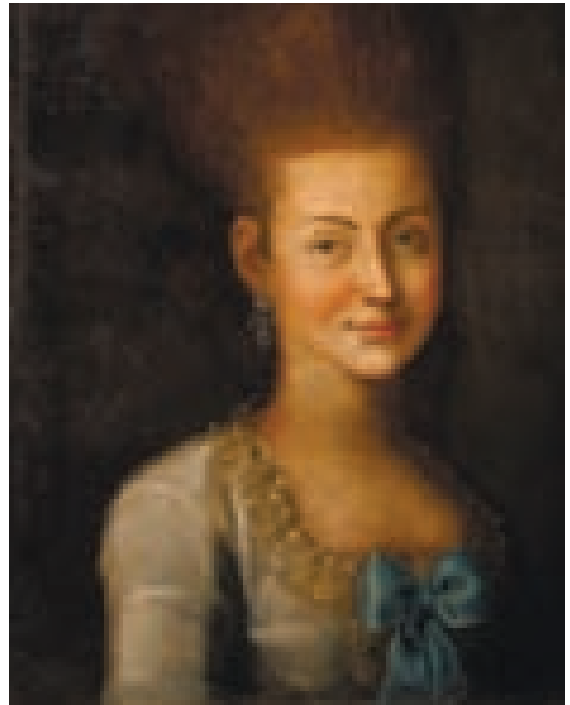
Їхній старший син Яким Сулима<sup>41</sup> здобув уже ґрунтовну столичну освіту і домігся високих чинів, брав участь у військових походах. Він постає на полотні (1799, НХМУ) вже далеким від традиційних уявлень і запитів своїх батьків, його “європейськість” потверджується як офіційністю його чиновницького мундира з високими нагородами, так і зовнішністю – модна зачіска (з начесаним на скроні сивим волоссям), гладко вибрите безвусе обличчя, з холоднуватою, ввічливо-звичною посмішкою аристократа. Обдарований від природи, знавець мов і перекладач, він мав хист і до поезії – писав вірші<sup>42</sup>. Вийшовши у відставку, жив як типовий освічений поміщик – займався господарством і цікавився літературою.

Зображення його вродливої дружини, передчасно померлої красуні Марії<sup>43</sup>, певно, виконане на честь їхнього одруження (1773) – типовий зразок камерного жіночого портрета кінця XVIII ст. У ньому образ моделі, позначений ліричною забарвленістю, трактується з позицій академічного професійного живопису, засвідчуючи проникнення в портретний жанр нових тенденцій, пов’язаних із віяннями сентименталізму.

Подібні контрасти спостерігаються і в родинних зображеннях Галаганів, початок яким покладено парними портретами (1740-і, ЧХМ) Гната Галагана<sup>44</sup> та його дружини Олени<sup>45</sup>. Їхній син Григорій Галаган<sup>46</sup> на портретах (1740-х та 1760-х років, обидва – ЧХМ) і зовнішньо, і характером віддалений від традиційного вигляду своїх батьків. Учасник багатьох військових походів, обіймаючи після батька прилуцьке полковництво, він був залучений і до придворного життя: у 1742 році був присутнім на коронації імператриці Єлизавети в Москві, а 1750 року – на “елекції” Кирила Розумовського в Глухові. У 1763 році передав полковництво сину Івану і відійшов від



Невідомий художник. Портрет Якіма Сулими. 1799–1801. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ



Невідомий художник. Портрет Марії Сулими. 1773–1783. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

уряду. Залишив автобіографічні спогади “Жизнь моя” (1771), що засвідчують його літературний хист.

Ще разючішими є контрасти зображень старших Галаганів із портретами їхнього онука Івана Григоровича Галагана та правнука – Григорія Івановича Галагана<sup>47</sup>. Портрети онука й правнука виконувалися дворовим кріпосним живописцем Галаганів Федором Землюковим, який копіюванням академічних зразків набув мистецького досвіду, тому в зображеннях своїх панів наслідував уже “столичну” манеру живопису.

Такими різними є портретні зображення Полуботків. Якщо портрет Леонтія Полуботка<sup>48</sup> лежить цілком у руслі традиційних поясних старшинських зображень, то портрет його сина, наказного гетьмана Павла Полуботка<sup>49</sup>, хоча й виконаний за схемою магнатських портретів, уже містить у собі ознаки іншого періоду осмислення мистецтвом людської особистості, демонструє інші прийоми характеристики моделі. Портрети дружин (першої – Юхимії Василівни Полуботок, 1680-і, НМІУ; другої – Ганни Романівни Полуботок, 1700-і, ХХМ), як і синів П. Полуботка – Андрія та Якова (обидва – 1720–1740-і, ЛХМ), що походять із полуботківської Михайлівки на Лебединщині, успадкованої Капністами, виконані ще в традиційних засадах старшинського погрудного зображення, що певною мірою наслідує гетьманські портрети (обидва малюються погрудно). Вусаті, чорноброві здоровані показані у взористих жупанах і деліях, підбитих хутром, їхні спокійно-врівноважені за трактуванням образи позначені певною типізацією. Але портрети його внучок – Прасковії Андріївни Коробовської (1780-і, ЛХМ) і Софії Андріївни Миклашевської (1786, ЛХМ), а особливо його правнука – М. О. Коробовського (1790-і, ЛХМ) є вже прикладами типово дворянських провінційних портретів кінця XVIII ст.

У другій половині XVIII століття спостерігається значне поширення портретних образів, створених народними майстрами. Переважно камерні за формою, вони лежать у руслі народного малярства, водночас виявляючи тісні зв'язки з професійними



Невідомий художник. Портрет Григорія Гнатовича Галагана. Початок 1760-х років. Полотно, олія. Чернігівський художній музей



Ф. Землюков (?). Портрет Ірини Антонівни Галаган. Близько 1796 року. Полотно, олія. Чернігівський художній музей

зображеннями. Умовно їх можна визначити як “народний портрет”, але це досить умовне визначення, мабуть, найприйнятніше для визначення того напрямку, який розвивається паралельно з академічним і відрізняється від останнього насамперед характером пластичної інтерпретації форми.

Народна течія в давньому мистецтві портрета, портрет у народному малярстві щільно співіснують. Близькість цехових майстрів до народної стихії згладжувала “межу” між творами професійного майстра й самоука, художника-академіста й виученика іконописця. З другої половини століття помічається, а з кінця його посилюється диференціація (і досить чітка) в системі навчання, яка дедалі різкіше розмежовує розвиток цих паралельно існуючих напрямів, але не припиняє взаємодії народного мистецтва і професійної творчості. Активнішими стають тенденції наслідування тих чи інших академічних зразків у народному струмені і водночас (під впливом естетики Просвітництва, а згодом і сентименталізму, особливо естетики романтизму) народний типаж, народні образи посідають помітне місце в портреті професійному.

Але в цьому разі важливо, що таке розмежування ще помітніше виявляє нові риси в стилістиці й типології традиційних народних зображень. Серед творів народної течії вирізняються фольклорні образи, серії поширених тоді так званих гайдамацьких зображень, окремі і доволі численні гетьманські портрети та зображення міщан і селян, виконані митцями-самоуками.

Національно-визвольна боротьба і тісно взаємопов’язаний із нею розвиток самосвідомості народу, як ніколи раніше, виявляються в широкому зверненні мистецтва до героїчних народних образів, історичного минулого, його культури. Традиційні образи народного фольклору органічно входять до образної системи, яка згодом утвердиться і в мистецтві романтизму. І саме в таких традиційних зображеннях

особливо наочними стають стилістичні й типологічні видозміни.

Відгомін повсюдного інтересу до минулого країни, прагнення знайти в історичних і легендарних образах мотиви й риси, близькі прогресивним ідеям часу, є побутування з другої половини століття народної картини “Козак Мамай” і “Козак-бандурист” (розглядається у відповідних розділах). У численних зображеннях трапляються то жанрово-побутові акценти (козак на тлі “гайдамацьких” сцен, предметів військово-похідного спорядження, в оточенні жінок, за прозаїчним заняттям – нищенням нужи тощо), то героїчні, коли образ козака-бандуриста ототожнюється з іменами народних героїв – запорожця Мамаю, Нечая, Максима Залізняка, Семена Палія. Але найприкметнішою зміною в композиціях народної картини є посиленна увага до змалювання емоційного стану героя.

Безумовно, образи, у яких відобразилися події національно-визвольного руху, слід пов'язувати насамперед із тим середовищем, де найактивніше побутував фольклор, тобто із селянством і, мабуть, із тим прошарком, що походив із козацьких родів, які ще ревно дотримувалися старозавітних звичок і побуту.

В історичних піснях і народній картині оспівані героїчні образи гайдамаків – народних месників. У живопису найбільшої популярності набули образи Максима Залізняка та Івана Гонти. Перші згадки про живописні портрети народних героїв з'явилися на початку ХХ ст., коли в подільському селі Балин було знайдено пасіку з розписаними вуликами<sup>50</sup>. Серед зображень були портрети М. Залізняка та І. Гонти. На жаль, вони не збереглися, проте з опису цих народних мальовил видно, що вони були першоосною майже для всіх пізніше створених зображень. Залізняк був, як зазначає К. Широцький, з “довгими вусами”, а Гонта – верхи на коні, зі списом у руці. Як народні пісні та перекази, що оспівували героїзм і мужність народних ватажків Коліївщини, репліки давніх зображень, повторені наприкінці ХVІІІ і на початку ХІХ ст., позначені узагальненою характеристикою образів.



Невідомий художник. Портрет Івана Григоровича Галагана. Копія Ф. Землюкова. 1790-і роки. Полотно, олія. Чернігівський художній музей

Ф. Землюков. Портрет Григорія Івановича Галагана. 1796. Полотно, олія. Чернігівський художній музей



На “Портреті І. Гонти” (1769, ЛІМ) бачимо його у профіль і погрудно, зі списом у руці. На ньому біла сорочка з червоним шнурком, поверх неї кожух. У зображенні акцентовано мужність і силу. При цьому варто зауважити, що всі тогочасні й пізніші репліки є варіантами одного іконографічного типу. У них збережено типаж і співвіднесеність характерних рис обличчя, надано йому рішучого та енергійного виразу. Цікаво, що і в ХІХ ст. були найпоширенішими саме варіанти названого погрудного портрета І. Гонти, хоча відомі інші його зображення. Одним із них був “Портрет Івана Гонти” (1768), що нині зберігається в Національному музеї Варшави, де він змальовується з ножем у руках як розбійник. “Варшавський” портрет Гонти, напевно, належить, пензлю польського художника, оскільки така відразлива характеристика є нетиповою для українських майстрів.

Відомий і дещо інший іконографічний тип портрета цього народного героя, де він малюється погрудно, з гарним мужнім обличчям, в енергійному тричвертному повороті. Саме таким є портрет І. Гонти, який разом із портретом його дружини до 1847 року був наявний у збудованій ним церкві с. Розсошки (с. Володарка на Київщині). Отже, на цьому ктиторському зображенні він був показаний гордовитим вродливим шляхтичем, таким, яким, за свідченням сучасників, Гонти і був “козаком видним і красивим, визначався постійним успіхом в усіх своїх справах”.

На “Портреті Максима Залізняка” (1760-і, СХМ) показано гайдамацького провдиря в чернечому одязі, але з козацьким оселедцем, вусами, козацькою сережкою

у вусі. В одній руці він тримає ніж, на якому напис: “Ось вамъ”, а у другій – чернечі чотки. Ліворуч, поряд з головою, напис: “Чигиринського уезда Мотронинского монастыря послушник Максим Залезняк”. Трохи нижче, праворуч, три рядки нотного запису зі словами особливо популярної в часи Хмельниччини народної пісні “Ой не буде ліпше, ой не буде краще, як у нас на Україні”. У цьому творі народний майстер домігся справді романтичного звучання образу – драматизованого, забарвленого цілком у дусі часу.

З кінця ХVІІІ ст. походить портрет іншого славного ватажка гайдамаків – Бондаренка (НМЛ), виконаний, очевидно, на основі прижиттєвих зображень. Він стоїть біля коня з довгим списом у руці. Унизу – напис польською про те, що портретований – гайдамацький отаман “з команди Гонти” – був спійманий під Чорнобилем і повішений поляками<sup>51</sup>.

Значний інтерес становлять численні портрети “рядових” гайдамаків, що не зберегли імен портретованих. Одним із найтиповіших серед них є “Портрет гайдамаки” (1760-і, НМЛ), на якому змальовано вусатого козака середніх літ з розумним і шляхетним обличчям. Своєю живописністю з-поміж

**Невідомий художник. Портрет Павла Полуботка. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**







Невідомий художник. Портрет Михайла Коробовського (правнука Павла Полуботка). 1790-і роки. Полотно, олія. Лебединський художній музей



Невідомий художник. Портрет Софії Полуботок-Миклашевської (онуки Павла Полуботка). 1786. Полотно, олія. Лебединський художній музей

подібних зображень вирізняється “Портрет житомирського осавула Хоми” (1768–1769, НМЛ), де змальовано задумливого козака зі страдницьким обличчям, й оселедцем на голій голові й довгими вусами, в ошатному блакитно-брунатному вбранні. Він так само, як і Гонта, з довгим списом у правій руці, але певного звучання творові надає дещо розпачливий жест лівої руки, що стає зрозумілим під час прочитання напису, розміщеного внизу, де йдеться про те, що зі спійманого ляхами осавула ляхи “стали кожу драти”<sup>52</sup>. Це не перебільшення. Відомо, що страта гайдаків була воістину нелюдською за жорстокістю: їх саджали на палі, рубали руки й ноги, ще з живих здирали шкіру. Як жахливою була гайдамацька “уманська різня”, так само жахливою була й розправа над гайдаками. Документально підтвержені й факти надзвичайної мужності, з якою прийняв страшну смерть Гонта, до останнього подиху не втративши самовладання. Довірившись москвитам, яких вони вважали своїми союзниками, Гонта й Залізняк на запрошення генерала Кречетникова прибули до російського табору, де їх схопили, закували в кайдани, привселюдно

Невідомий художник. Портрет Андрія Полуботка. 1720–1740-і роки. Полотно, олія. Лебединський художній музей





Невідомий художник. Портрет Максима Залізняка. 1760-і роки. Полотно, олія. Сумський художній музей

тяжко побили нагаями (навіть дружину Гонти й чотирьох його неповнолітніх дочок теж було покарано нагаями) і видали полякам<sup>53</sup>.

Традиційність барокових декоративно-площинних зображень найдовше зберігається в маєстатичних портретах духовних ієрархів. Монументально-декоративні прийоми вирішення композицій тут напрочуд органічні. Пишно гаптоване, виготовлене з коштовних тканин літургійне вбрання, у якому ієрархи поставали на портретах, давало не менше, якщо не більше, можливостей для декоративно-монументальних інтерпретацій, ніж взористі старшинські строї. У зображеннях духовних ієрархів виразно позначилася майстерність їхніх авторів як у прийомах іконописання, так і в портретуванні.

На перший погляд, портрети духовних ієрархів дещо одноманітні своєю декоративністю, часом навіть і переваженою. Але, відвівши погляд від багатого й щедро прикрашеного, іноді й прямо “розцяцькованого” антуражу на обличчя портретованих, неважко помітити індивідуально трактовані риси.

Іван Нечуй-Левицький дотепно сха-  
рактизував враження від цих обличчя на портретах духівництва, які він бачив

в актовому залі Київської духовної академії. Письменник згадує, що тут був зображений чорнявий, дещо аскетичний на вигляд митрополит Петро Могила, який відзначався класичними грецькими рисами обличчя. Широколиций Г. Кониський, що дивився з веселою усмішкою, “на додачу до свого некрасивого виду мав ще й велику бородавку на носі. А сите обличчя Феофана Прокоповича виглядало так, начебто він він щойно випив і смачно закусив. З-поміж усіх цих портретних персонажів вирізнявся митрополит Ростовський Дмитро Туптало, зображений як святий”<sup>54</sup>.

І. Нечуй-Левицький не даремно зауважив особливість зображення митрополита Дмитра (Димитрія) Туптало-Ростовського<sup>55</sup>. Для уподібнення Д. Ростовського святому був цілком реальний факт його причислення до лику святих<sup>56</sup>. Його зображення, що стали особливо численними після канонізації Д. Ростовського 1757 року, вирізняються не лише тим, що навколо голови портретованого сіяє золотий німб (або золоті літери, що утворюють такий німб), а й тим, що воно немов розпочинає низку пишно декорованих, здебільшого площинно вирішених зображень у своєрідно пристосованому до таких портретів “килимовому стилі”.

Якщо для першої половини століття знаковим зображенням, яке втілювало поширені тенденції до декоративно-монументальної інтерпретації живописного образу був портрет І. Кроковського, то для висвітлюваного періоду такими зображеннями стали портрети Д. Ростовського.

Д. Туптало-Ростовський був удостоєний честі бути причисленим до сонму святих за свою невтомну й плідотворну діяльність на духовній ниві.



Невідомий художник. Портрет Івана Гонти. Друга половина XVIII ст. Копія XIX ст. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ



Невідомий художник. Портрет Івана Гонти. Друга половина XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей України. Київ

Він – один із тих високоосвічених і талановитих українських ієрархів, котрі були покликані з України в Росію, щоб очолити там духовні та освітні установи. Спочатку він був призначений митрополитом Сибірським, але до місця митрополичої резиденції не доїхав, захворів. Його кволий організм не міг витримувати суворого клімату, і він з дороги повернувся до Москви, а звідти був направлений у Ростов, де й посів своє митрополитство.

За роки управління ввіреною йому запустілою ієрархією, процвітало невігластво місцевого духовництва, марновірство, де були сильні позиції старовірів, де голодне селянство потерпало від немилосердних утисків своїх панів, він домігся вражаючих успіхів. Для дітей із різних верств населення відкривав школи, у яких за київським зразком діти навчалися грамоти. Він захищав знедолених і напоумлював їхніх гнобителів. Тим самим прислужився зміцненню реформованого Петром I російського церковного устрою й очищенню православної віри від “наносної каламуті”.

Д. Туптало-Ростовський був широковідомим і глибоко шанованим як автор мудрих книг, написання яких вважалося подвижницькою богоугодною справою, недоступною для пересічної людини. Возведення митрополита до лику святих, яке відбулося менш ніж через півстоліття після його смерті, зумовило виконання низки його портретів.

Одним із найраніших із них є той, що нині зберігається у збірці Києво-Печерської лаври, написаний саме в рік уведення Д. Туптала-Ростовського до сонму святих. Його нову іпостась засвідчує німб, що тонким кругом із легеньким сянням навколо нього огинає голову, увінчану високою золотою, коштовно оздобленою митрополичою митрою. Строге обличчя митрополита, на якому не помітно ознак міцного здоров'я, має вигляд виснаженої людини. Не приховують аскетичної худорби його тіла і громізд-



Невідомий художник. Портрет житомирського осавула Хоми. 1768–1769. Полотно, олія. Національний музей у Львові

кі шати митрополичого одіяння. Водночас прикмети хирлявого фізичного тіла ніби “стушовує” пишна декоративність, утворена рясним орнаментальним оздобленням парчового сакоса, омофора й барвистого килима, що покриває стіл, біля якого стоїть портретований. Своєю яскравою палітрою колориту декоративність, де поєднуються чисті барви червоного, синього, золотистого, білого та деінде чорного кольорів, привносить певний елемент контрасту до “схимницького” обличчя Д. Туптала-Ростовського.

Проте таке суперечливе поєднання аскетизму й пишності не було випадковим. Воно обумовлювалося обстановкою монастирських помешкань. Павло Халєбський, який разом зі своїм батьком – антиохійським патріархом Макарієм – відвідав багато країн, зокрема православних, був подивований пишним оздобленням келій Києво-Печерської лаври. Він зазначав, що вони “розмальовані і розписані фарбами й оздоблені всілякими картинами і прегарними зображеннями... Забезпечені печами та вогнищами з красиво розписаними кахлями... Кожна

келія прикрашена всілякого роду оздобленням, красива, вишукана, охайна, так що звеся душа того, хто входить до неї і прибавляє життя своїм мешканцям”<sup>57</sup>.

У портреті Д. Туптала-Ростовського є прикметні риси, що двома змістовними акцентами вирізняють його з-поміж інших зображень “килимового стилю”. Перша риса: на столі стоять фоліанти написаних митрополитом книг. Вони на такому видному місці, що між ними дещо губиться традиційне скульптурне розп’яття. Одна з книг лежить розгорнутою, і на її сторінках прочитується текст, що виражає думку митрополита і вченого з проблем моралі. Друга риса – нетрадиційне для ктиторського зображення трактування вікна у правому (у деяких його зображеннях – у лівому) верхньому куті композиції. Крізь нього, наче у вечірньому зимовому присмерку, видніються якісь церковні споруди. Ця деталь викликала різні здогади і тлумачення дослідників. П. Білецький вважав, що вона натякає на перебування митрополита в холодному й непривітному краї Росії<sup>58</sup>. П. Жолтовський побачив у цьому пейзажі відтворення келій Батуринського монастиря, де Д. Туптало починав писати свої твори<sup>59</sup>.

Як твір українського барокового стилю, портрет Д. Туптала-Ростовського має своє символічне підґрунтя. Книги – вмістилище вченої думки, краєвид за вікном – образ суворої природи, що узгоджується зі страдницьким виразом обличчя портретованого, сяйво навколо німба можна витлумачити як улюблену церковними проповідниками асоціацію зі світлом, що пробивається крізь нічну пітьму.

Відомі також інші портрети Д. Туптала-Ростовського. У них є чимало спільного в композиції і деталях: майже в усіх є герб, оточений літерами, напроти герба змалювано віконний отвір, у якому видніється краєвид зі спорудами, скрізь пишно вбраний митрополит стоїть біля столу з книгами. Один із таких портретів, що походить із київського Військово-Микільського собору, належить нині Національному художньо-

му музею України, а інший, який, мабуть, за відомою тоді схемою, виконаний у Ярославлі чи Ростові місцевим художником – зберігається в Третяковській галереї. Імовірно, обидва вони походять від спільного, якщо й не від щойно згаданого, оригіналу, то від подібного йому, який теж був виконаний в іконописній майстерні Софійського монастиря або Києво-Печерської лаври. Обидва портрети мало різняться за композицією та антуражем, серед якого чільне місце відводиться зображенню книг, написаних митрополитом. Зображення характерні і помірним використанням орнаментальних оздоб. На обох – ідентичний краєвид за вікном, на якому зображено дерева, храм і огорожу (мабуть, монастирську) навколо нього. Так само майже в усіх портретах є герб<sup>60</sup> і докладні написи<sup>61</sup>, але розміщені вони щоразу по-іншому: то внизу полотна, то в картуші або просто на тлі зображення, найчастіше – навпроти герба.

Але є між тими портретами істотна відмінність: композиція того, що у Третяковській галереї, подана в дзеркальному відображенні. Це підтверджує думку про те, що зразком для портрета служив, можливо, мідьорит Григорія Левицького, на якому вигравійоване за живописним оригіналом зображення митрополита на відбитку вишло дзеркальним<sup>62</sup>.

На двох портретах Д. Туптала-Ростовського, що нині належать Національному художньому музею України в Києві, оригінально зображено німб. Він виконаний у вигляді дрібного напису золотими літерами, обігнутого навколо голови. У написі читається: “Святитель Христовъ Димитрий Митрополит Ростовський”. На одному із цих портретів (на тому, де права рука святителя зображена у благословляючому жесті) вельми ефектно спадає й зібгана завіса, що видніється серед тьмянистого тла. Автор портрета надає волю фантазії і зображуючи картуш, на якому розміщено гербовий щит із короною. Рослинний орнамент, з якого він складається, уподібнюється до букета з пучків листя і квітів чи ягід, підвішеного червоною стрічкою на кілку біля вікна.

У побутуванні сакральних репрезентативних зображень спостерігається не тільки дві лінії існування аскетично-монохромних і декоративно-барвистих зображень, але й поступовий відхід від просторових вирішень композиції, що стає особливо помітним наприкінці століття. Чи не останнім прикладом використання реальних пейзажних мотивів у портретній композиції (при загальному монументально-декоративному ладі) є посмертний “Портрет архієпископа Чернігівського Іродіона Жураковського” (1750–1760-і), що нині зберігається в Києво-Печерській лаврі. Як звичайно, портретований у відповідному одянні представлений біля столу з розп’яттям і книгами. Ліворуч угорі в отворі арки видніється краєвид з деревами і річкою, що привносить у зображення певний настрій, водночас за бароковими традиціями символізуючи його. Зелені дерева – як знак стремління людини до неба, а ріка – як безупинний плін життя, що ніколи не повертається. Діагонально розміщені деталі композиції – стіл із книгами і краєвид (ця діагональність акцентується й нахилом посоху), статичність величної постаті архієпископа, його суворе сивобороде обличчя вияскравлюють загальний урочисто-стриманий лад зображення, побудований на темно-синіх, біло-червоних і вохристо-зелених поєднаннях.



**Невідомий художник. Портрет Георгія Кониського. 1795 (?) Полотно, олія. Національний музей історії і культури Республіки Білорусь. Мінськ**



Невідомий художник. Портрет Дмитра Туптала-Ростовського. Друга половина XVIII ст. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

клас. С. Миславський активно займався справами реставрації київських церков і храмів. Розпочавши церковну кар'єру 1762 року, ставши архимандритом Києво-Братського монастиря, він згодом був викликаний до Петербурга, де отримав посвячення на єпископа Білгородського, з 1771 – Крутицького, а з 1776 – Ростовського. У 1783 році став митрополитом Київським, а з 1786 – архимандритом Києво-Печерської лаври. Писав книги (“Короткий історичний опис Києво-Печерської лаври”), заклав друкарню при Київській духовній академії. Водночас набув сумної слави своєю жорсткою русифікаторською політикою, заборонив театральні вистави в стінах академії, активно сприяв забороні української книжної мови, перетворенню академії на заклад суто для духовенства.

Яскравий за барвами, але доволі реалістичний за трактуванням образу людини розумної і холодної за вдачею, портрет С. Миславського ніби завершує традицію пишних барокових сакральних зображень. У цьому зображенні зібрано всі звичні атрибути й деталі репрезентативних портретів ієрархів. Герб із короною, стіл із книгами і розп'яттям, завіса із золотою бахромою, вибаглива за опукло-вигнутими обрисами колона – усе передається ретельно і дещо надмірно вимальовується. Але воно немов гасне в порівнянні “з докумен-

На кінець століття декоративно-монументально вирішені зображення, що дедалі більше тяжіють до надмірної деталізації орнаментики, стають переважуючими, а стримано-монохромні ростові портрети – дедалі рідкіснішими.

Такими репрезентативними за характером представлення моделі, пишними за орнаментальними оздобленнями одянь зображених є портрети київських митрополитів Тимофія Щербацького (1760-і) та Гавриїла Кременецького (1770-і). Кульмінацією цього самобутнього “килимового стилю” в сакральному зображенні став посмертний портрет<sup>63</sup> київського митрополита Самуїла Миславського (1796), написаний ігуменом Арсенієм<sup>64</sup>.

Годі й уявити собі щось більш не схоже на епітафійно-посмертне зображення, ніж портрет С. Миславського. Усе буяння фарб і яскравих гаптувань його вбрання, весь колоритний лад сприймаються переможним утвердженням життя.

Обдарований від природи й розумний однокурсник Г. Сковороди по Києво-Могилянській академії, де вони, як зазначає В. Шевчук, “змагалися у розумі й талантах” (але життєві шляхи їхні стали контрастно-протилежними), С. Миславський незабаром став її викладачем, а з 1757 – префектом і завзятим русифікатором. Він оновив програму викладання, увівши історію, географію та математику, при ньому було відкрито й рисувальний

тальним” відтворенням гаптованого літургійного вбрання митрополита, де кожна квітка, кожний завиток виписуються вкрай старанно й навіть “матеріально” – на червоних квітах з’являються полиски і тіні. Падає тінь і на бліде суворе чорноброве обличчя, яке, на перший погляд, губиться серед усього буйноцвіття антуражу, серед соковитих поєднань великих червоних плям важкої скатерті на столі та оббивки фотелю внизу ліворуч. Прикметно, що портретист доречно виявляє відданість Миславського царській політиці: його митрополичий посох огорнутий білим платом із вигаптуваними на ньому двоглавими царськими орлами.

Серед київських портретів осіб духовного стану своїми особливостями яскраво вирізняється портрет ченця з аристократичної князівської родини Дмитра Долгорукова, 1769 року написаний ієромонахом Самуїлом.

Про те, що змусило цю людину з вищої верстви суспільства ще замолоду зректися принад велико-світського життя й замкнутися за монастирськими мурами, розповів у своїх мемуарах небіж Д. Долгорукова – Іван Михайлович Долгоруков<sup>65</sup>.

Дмитро Іванович Долгоруков<sup>66</sup> був сином знатних батьків – дочки фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметєва – Наталії Борисівни та князя Івана Олексійовича Долгорукова – фаворита малолітнього російського імператора Петра II. П’ятнадцятирічна графиня Наталія закохалась у веселого красеня князя Івана Долгорукова, і вони заручилися. Невдовзі помер неповнолітній імператор Петро II, і на престол зійшла цариця Анна Іоаннівна, за інтриги проти якої І. Долгоруков 1730 року був одразу ж, через три дні після вінчання з Наталією, відправлений на заслання. Слідом за ним у заслання була відправлена й Наталія.

Зрештою, сталося так, що несподівано 1738 року І. Долгорукова було знову, уже на засланні, заарештовано і страчено. Через кілька днів після смерті чоловіка Наталія народила другого (після Михайла) сина – Дмитра. Про страшну долю, нелюдську смерть свого чоловіка, якого після жахливих катувань стратили колесуванням, вона дізналася лише за рік. Залишившись молодою вдовою, Наталія сама виростила своїх дітей і віддала їх на військову службу. Проте Дмитро прослужив недовго. Через особисту трагедію, яка й стала причиною хвороби, він рано, у ранзі поручика, вийшов у відставку.

Причиною хвороби була нестямна закоханість у панночку незнатного роду, проти одруження з якою була рішуче налаштована родина Дмитра. Це ранило його палаючу жагою кохання душу, від чого потьмарився й розум молодого князя. Його не-



Ігумен Арсеній. Портрет Самуїла Миславського. 1796. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

біж І. Долгоруков так писав про це: “Войдя в возраст, князь почувствовал страсти, предметом коих сделалась одна бедная и незнатная барышня. Родственники вооружились против союза с ней. Князь Дмитрий долго боролся с чувством сильной любви, но сердце превозмогло рассудок, и он лишился ума. Ему было двадцать лет, и в таком жалком положении не оставалось иного средства помочь ему, как удалить от света. Под присмотром матери своей начал он жить в Киеве”, де проходив “монашеский искуc”, тобто випробування як чернець. Для поправлення здоров’я і душевного спокою молодий князь згодом їде до Пустинно-Миколаївського монастиря. Але, як пише далі І. Долгоруков, “жизнь пустынная успокоила, но не исправила расстроенного воображения”<sup>67</sup>.

У 1769 році, на тридцять першому році життя, князь Дмитро Долгоруков, що на той час мешкав у Києво-Печерській лаврі, помер. Тут, біля Успенського собору, він був і похований, а для Успенського собору Лаври ієромонахом Самуїлом було написано його епітафійний портрет, який тривалий час зберігався серед інших епітафійно-криторських зображень (нині – у Національному художньому музеї України). Цей портрет виконано за принципом шляхетського парадного портрета з імпазантною поstattю моделі, з традиційною для репрезентативних зображень колоною, ефектною завісою з пишною золотою оторочкою і китицями, з родовим гербом на цоколі колони. Є тут і звичні атрибути епітафійного портрета: розп’яття на столі, ікона святого Миколая, покровителя Пустинно-Миколаївського монастиря. За стилем виконання зображення позбавлене орнаментальних оздоб.

Від портретів “килимового” (або інакше кажучи “візерункового”) стилю названий портрет відрізняється просторовим розташуванням предметів в інтер’єрі келії, віддаленість яких один від одного найбільше виявляється ілюзією світла, що падає на них, різко посилюючи косі тіні на першому плані. Крім того, просторовість підкреслюється перспективними лініями столу, цоколю колони, отвором вікна у стіні на задньому, відчутно заглибленому у простір, плані. Причому інтер’єр, одна частина якого закрита важкою завісою і “заставлена” колоною, а інша, затемнена у глибині, має ще цілком умовний вигляд, далекий від реального вигляду чернечої келії.

Ілюзія глибини простору тут доведена художником лише настільки, що зображення у своїй основі зберігає площинність. В одній площині, що лежить на поверхні полотна, розміщені такі різнопланові з погляду лінійної перспективи складові та елементи, як силует постаті Долгорукова в чорній рясі, що приховує її об’ємність, картуш з гербовим щитом, припасованим на цоколі колони, ікона та розгорнута книга на столі.

Але це не викликає суперечливості в поєднанні двох принципів зображення – планіметричного та стереометричного. Така побудова за емблематичною системою виправдана з погляду інформаційної важливості акцентованих деталей, які за законами зображення предметів у світлоповітряному просторі втратили б свою виразність. А тому ікона, що видніється на задньому плані на стіні, ретельно виписана і розвернута прямо, усупереч правилам лінійної перспективи. На неї “вказує” верхня перекладина хрестовини розп’яття. Та й розворотом постаті моделі, обрисами завіси вона “відгороджується” в окрему ділянку композиції.

Отже, ікона, згідно з наданим їй тут символічним значенням, є не просто образом шанованого покровителя Пустинно-Миколаївського монастиря, а виступає в ролі своєрідного уособлення, втілення земної обителі, близької до небесної. Тому тут ця ікона висить не в “красному кутку”, як належить, а біля самого вікна, в отворі якого видніється небесна лазур, у яку, за символічним витлумаченням, прагне вознестися людська душа. У творі кожна деталь антуражу наділена символічним змістом згідно зі схоластичною наукою, а через те як би вправно не була відтворена матеріальність предметів, вони мають передусім позачасове, а не реально-побутове значення. Тож якщо зважити на мову українських схоластів, яка рясніє символічними образами в їхніх теологічних



та літературних творах, то можна “розшифрувати” інакомовну суть предметів на портреті Дмитра Долгорукова, ту інакомовність, що була легко зрозумілою для освічених сучасників як портретованого, так і для художника, що добре знався на цьому.

У творах Д. Туптала-Ростовського, наприклад, часто називаються стовпи Давидові і стовпи Соломонові в церкві із золотими сітями. Стовп, обеліск, колона здавна в різних релігійних віруваннях означали символ світової осі, єднання землі і неба. Вираз “Соломонова церква” теж має свій символічний підтекст<sup>68</sup>.

Храм Соломонів, будівництво якого розпочалося 956 року до н. е., за єврейською символікою був ідеалізованим втіленням образу Землі. За християнським осмисленням часів Середньовіччя будівництво цього храму втілювало ідеал духовного будівництва, а Соломонові зібрання любовних пісень сприймалися як єднання Христа в любові зі своєю церквою, або як об’єднання душі з Божественною першоосною.

Отже, у контексті символічної мови епітафійного змісту впливають відповідні аналогії композиції твору з уявним Соломоновим храмом, де кожна деталь наділена символічним значенням. У цьому разі колона і гербовий щит на її цоколі викликає аналогію зі щитом на стовпі Давидовому. Про щити на “Давидовім стовпі”, як на найдостойнішому монументі, ідеться в одній із надгробних проповідей Д. Туптала-Ростовського. Справді, чому майстер розмістив герб саме на цоколі колони, а не в іншому, зручнішому для його самодостатньої акцентуації, місці композиції? Мабуть, з метою зробити чіткішою асоціацію, уподібнивши “стовп Долгорукова” до “стовпа Давидова”. Примхливі сплетення золотих шнурків, на яких звисають китиці завіси, також викликають асоціацію із золотими сітями, що знов-таки згадуються в Д. Туптала-Ростовського. Але ж за християнською символікою сіті образно означали “ловлю” людських душ апостолами.

Символіка портрета Д. Долгорукова і ненав’язлива, і неоднозначна. Вона розрахована на глядача, обізнаного на тонкощах теологічно-схоластичної образності. Завіса, яка відділяє передній план келії від заднього і наче приховує щось загадково-містичне, що таїться за нею, може бути сприйнята, як завіса у старозавітному храмі, яка відокремлює святилище від мирського загалу. Її червоний колір теж знаходить свої асоціації в символіці християнського мистецтва. Він виражав жертвність Христової крові і крові християнських мучеників. Червоний колір строїв, у які зодягалися

**Ієромонах Самуїл. Портрет Дмитра Долгорукова. 1769. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**



(і зодягаються) кардинали, мав означати їхню жертвну готовність до смерті заради церкви. Він застосовується в церковному вбранні, призначеному для богослужіння у дні страсного тижня та на свято Св. Духа. У зображеннях Всевишнього і воскреслого Христа цей колір набирає значення всеосяжної любові<sup>69</sup>.

Кольором любові та життя червоне усталилося в народних повір'ях. Ігумен Пустинно-Миколаївського монастиря з кінця 1683 року (там, де майже через дев'яносто років Д. Долгоруков проходив випробування як чернець), відомий полеміст, автор байок і проповідей, з яких останні були видані у двох великих томах, Антоній Радивилівський писав, що червоне "радість у серці збуджує, страх відганяє і сміливість вчиняє"<sup>70</sup>. Ближче до тлумачення образно-символічної концепції портрета Д. Долгорукова підходять слова Стефана Яворського, сказані ним на похороні Чернігівського архієпископа Феодосія Углицького про те, що як надвечір почервоніле небо віщує знак настання гарної погоди земної, так і небесної, вічно сяючої для того, хто упокоївся<sup>71</sup>.

Тож червоний колір завіси, лазурове небо у вікні і є емоційно-символічними виразами гарної небесної погоди, якої, упокоївшись, удостоївся Д. Долгоруков за благочестиве життя в чернецтві. Майстер Самуїл підтверджує це рядками із Псалтиря, старанно написаними на сторінках розгорнутої книги: "Блаженны непорочныя в пути, ходящие в законе Господнем. Блаженны хранящие откровения Его. Они не делают беззакония, ходят путями Его. Ты заповедал повеления Твои хранишь твердо". Ці, не випадково вибрані, початкові слова 118 псалма можуть дати ключ до проникнення в символіко-асоціативні пласти твору, у якому крізь оболонку земних форм проглядає сутність Божественної духовності.

З цього погляду своє змістове місце в символіко-алегоричній структурі твору посідає чорний колір чернечої сутани Д. Долгорукова. Тут він і колір жалоби, і спокути. У контрасті з яскраво-червоним він створює емоційний лад драматичного забарвлення, в якому двояко поєднуються елементи спокою і сум'яття.

Чорна сутана приховує пластичну об'ємність постаті ченця-аскета, що перебуває у стані меланхолійного забуття, і водночас увиразнює тендітну струнку статуру випещеного аристократа, який елегантним жестом рук із тонкими довгими пальцями гортає сторінки книги й нервово перебирає кісточки чоток. Особливе враження справляє вираз його зовні емоційно-незворушеного блілого обличчя з хворобливим рум'янцем на щоках.

Вродливе, сповнене якоїсь загадкової таїни обличчя молодого князя-ченця запам'ятовується надовго. Здається, що, вдивляючись у щось невидиме нам, портретований, тамуючи почуття, намагається вирішити якусь болючу проблему, сягнути душевного спокою. Як влучно зауважив П. Білецький, "за інтригуючою складністю виразу – обличчя Долгорукова безпрецедентне серед епітафійних портретів. Це по-бароковому химерний, загадковий образ... Знаючи біографію нещасного князя, можна подумати, що художник, поставивши перед собою мету передати вираз обличчя душевнохворої людини, його скуту позу, домігся надзвичайного успіху"<sup>72</sup>.

Імовірно, художник малював обличчя з небіжчика на смертному одрі. Тому й нерухомий погляд напівзаплющених очей наче звернений кудись у таємничу невідомість. Схоже, ніби тілом чернець перебуває у своїй келії, а душею – у потойбічному світі. Зовні самозаглиблений Долгоруков має спокійний і рівноважений вигляд. Водночас виникає відчуття, що енергійно зібгані складки важкої червоної завіси, лінії пружно вигнутої ніжки рокайлевого столу "перебрали" на себе напругу його внутрішньо погамованого душевного сум'яття. У такий спосіб художник втілює актуалізовану мистецтвом ідею суперечливості людської натури, породженої протиставленням розуму й пристрасті.

За образною концепцією автор портрета певним чином солідаризувався зі своїм давнім попередником, поетом і вченим-філософом початку XVII ст. Кирилом

Транквіліоном-Ставровецьким, котрий стверджував: “Чудное злучення – дух і плоть, смерть і живот”<sup>73</sup>. Справді, на цій концептуальній основі, що складається з переплетіння в одному контексті кількох символіко-асоціативних пластів, художник підходить до виявлення психічної складності людської природи. Його герой перебуває у світі між землею твердо тілесності і небесно-прозорою духовною сферою. В атмосферу відстороненого від мирського світу смиренного князя-ченця так чи інакше вривається відлуння пристрасті кохання, а обстановка келії засвідчує аристократичну звичку до вишуканої розкоші.

Подібну складну концепцію портретного образу могла виробити особистість вишуканого і поглибленого мислення, людина, обізнана на тонкощах християнської символіки. Так само і втілити цю концепцію було під силу лише досвідченому майстрові. Ці обидві властивості поєдналися в особі автора портрета – в особі ієромонаха Самуїла<sup>74</sup>.

На його авторство вказує розміщений унизу ліворуч, під гербом та епітафійним текстом<sup>75</sup> на цоколі колони напис: “Писал сей портреть ієромонах Самуиль, Кр(ес)то(воздвиг)енского Полтавского монастыря постриженец. Бысть В (Киево-Софийско)м кафедралном Монастыре Малярскимъ Начальникомъ. Писанъ 1769 году Сентября М(еся)ца”.

Мабуть, Полтава відіграла таку важливу роль у мистецькому розвитку Самуїла, що його слава дійшла до Києва. Цілком можливо, що малярської справи він міг навчатися в популярного в першій половині XVIII ст. майстра Василя Реклінського, який виконував роботи для Полтавського Хрестовоздвиженського монастиря. Завдяки Самуїлові Полтавський монастир зміг утримувати власну малярню.

У 1762 році Самуїла, тоді вже досвідченого й відомого поза Полтавою майстра, за розпорядженням митрополита Арсенія Могилянського було викликано до Києва і настановлено “начальником” малярні Софійського монастиря. Для полтавців переїзд такого майстра, як Самуїл, означав відчутну втрату. Без нього, як ремствували монастирські управителі, їхня малярня спустіла й залишилася без нагляду<sup>76</sup>.

У Києві Самуїлу було доручено керівництво малярнею Софійського кафедрального монастиря, яка намагалася витримувати конкуренцію із лаврськими майстрами. Тут він був підлеглим еклесіарха Софійського собору Сави Тихоновича, з яким налагодив добрі стосунки, що не переривалися й після того, коли еклесіарх за непоштивне поводження з кліром був переведений до Москви. Звідти С. Тихонович надсилав Самуїлові замовлення на виконання ікон для московської знаті. Через С. Тихоновича, який був у добрих стосунках з Долгоруковими<sup>77</sup>, Самуїл зблизився з цією родиною.

Існують стилістично подібні портрети членів родини Долгорукових-Шереметєвих, які наводять на думку, що автором їх був Самуїл.

Очевидно, Самуїл створив копію портрета рідного брата Наталії Борисівни – Сергія Борисовича Шереметєва (1740–1742), бо звичне датування 1760-ми рока-



**Ієромонах Самуїл. Портрет Дмитра Долгорукова (фрагмент)**



**Невідомий художник. Портрет Сергія Шереметєва. 1740–1742. Копія (ієромонах Самуїл?) 1760-х років. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**

ми<sup>78</sup> не прийнятне уже хоча б з огляду на вік портретованого<sup>79</sup>. У ці роки (1762–1767) могли виконуватися копії родинних портретів батька й сина Шереметєвих.

За прикладом своєї сестри, яка на прохання С. Тихоновича дала кошти на відбудову Десятинної церкви, С. Шереметєв згодився побудувати нову церкву в Трьохсвятительському скиту, що належав Софійському монастиреві. Будівництвом розпоряджався С. Тихонович, який мав не тільки прихильність Наталії Долгорукової, але й високе довір'я її брата – Сергія Шереметєва. Нагляд за виконанням живописних робіт для іконостаса новозбудованої церкви вів Самуїл. Йому й могли доручити виконання копії, як ктиторського зображення<sup>80</sup> С. Шереметєва<sup>81</sup>. Свого часу портрет, що як ктиторський спочатку зберігався в Успенському соборі Києво-Печерської лаври (бо ще 1749 року на кошти С. Шереметєва були виготовлені нові, на заміну зроблених його батьком, царські врата для іконостаса собору), згодом потрапив до митрополичого будинку в Софійському монастирі.

Портрет побудований за формулою світського поясного зображення без жодних аксесуарів. Як і написаний на кілька років пізніше портрет Д. Долгорукова, портрет С. Шереметєва відзначається вмінням виконавця виразити аристократичну природу моделі. Вона підтверджується не лише елегантним мундиром, розшитим галунами, але й витонченими манерами поведіння, що відчувуються в дещо театральному жесті руки, граціозно обіпертої об талію, жвавому, ледь усміхненому й поблажливому погляді на глядача. При певних огріхах у відтворенні анатомічної структури тіла тут не відчувається незграбності у виконанні. Навпаки, ці огріхи “затушовуються” вишуканістю плавних ліній, що підкреслюють тендітну статуру зображеного молодого вродливого графа.

З портретом Д. Долгорукова зображення С. Шереметєва схоже манерою моделювання пластики обличчя з пружно окресленими формами носа, рота, благородством колориту, що будується на поєднанні чорного, червоного, краплень золотого тонів. Як і портрет Д. Долгорукова, що за своєю інтерпретацією “випадає” з ряду доволі стереотипних за композиційними вирішеннями зображень духовних ієрархів, так і портрет С. Шереметєва “випадає” з ряду старшинських портретів. У ньому запановує дух дворянського портрета, який ще зберігає риси російської парсуни. Він є одним із провісників тих нових віянь, що переважатимуть в українському портретному мистецтві кінця XVIII ст.

Причини стилістичних відмінностей манери Самуїла від традиційної декоративно-орнаментальної, мабуть, варто шукати в умовах життя і творчості художника. Судячи з портретних творів, на підставі яких можна ідентифікувати авторство Самуїла, чи зараховувати твори до його кола, вони виявляються передусім пов'язаними із зображеннями членів родини Шереметєвих-Долгорукових. Найтісніше його кон-

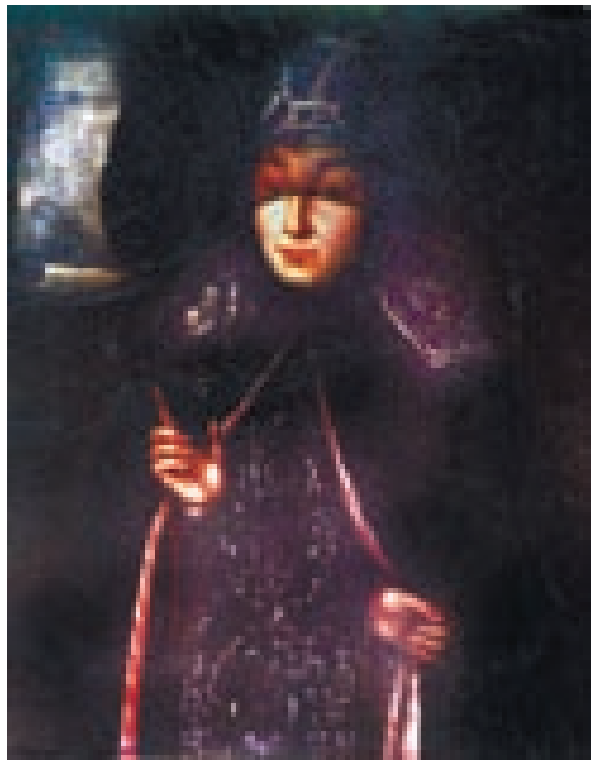
тактування з цією родиною припадають на період з 1767 року, коли він за настирливі домагання щодо поліпшення умов утримання своїх підлеглих у малярні був як начальник малярні звільнений і відправлений до Максаківського монастиря. Тоді, напевне, Наталія Долгорукова зі своїм братом і вдалася до послуг уподобаного майстра, що вмів удовольнити їхні мистецькі запити.

Проте їхнє спілкування, на жаль, тривало недовго. У січні 1767 року не стало ще молодого С. Шереметева, а 1771 року, похоронивши незадовго перед цим свого безталанного сина, померла й Наталія Долгорукова. Після відходу з життєвого кола найближчих замовників і покровителів Самуїла, втрачаються й подальші сліди його творчості, вершина якої сягнула в портреті Д. Долгорукова.

Виходячи зі стилістики його творів, можна припустити, що контактування з родиною російських аристократів наклало певний відбиток на стилістику твору. У ній поєдналися символіко-алегорична основа релігійного світогляду з вишуканістю манери, що відповідала аристократичним запитам замовників, під впливом яких формувалися нові мистецькі віяння, поширені у дворянському середовищі Росії. Тож виконуючи замовлення Шереметєвих-Долгорукових, Самуїл почувався порівняно вільно у своїх пошуках. Як людина духовного сану, він дотримувався емоційної врівноваженості, уникаючи надмірностей декоративної пишності. До цього він був призвичаєний як самими умовами виконання роботи, так і вимогами замовників. С. Тихонович, уже будучи у Москві, у своєму листі до одного з ченців Софійського монастиря, переказував: “Закажите отцу Самуилу нашему (...) самым лучшим письмом постаринному, чтоб не было ни на руках, ни на шии жемчугов и манжетов, как некоторые из немецкого манеру пишут, но в пристойном хорошем платье великомученицы Варвары два образа на липовых досках”<sup>82</sup>.

Так “по-старинному” в “пристойном платье” схимниці зображена Наталія (у чернецтві – Нектарія) Долгорукова на портретах, кількаразово повторених з одного оригіналу, що, можливо, був виконаний 1767 року на знак її чернецтва, бо саме цього року вона стала черницею, а невдовзі й схимницею<sup>83</sup>. Проте тепер важко сказати, з якого приводу цей портрет був створений: чи в ознаменування її постригу в черниці Флорівського монастиря, чи для посмертного увіковічення пам’яті. Принаймні зрозуміло одне – Нектарія як зразок християнського смирення удостоїлася свого зображення, яке розійшлося в кількох варіантах і копіях<sup>84</sup>. По смерті вона була похована біля Успенського собору Києво-Печерської лаври поруч зі своїм сином.

Один із таких портретів (найвірогідніше, що це і є оригінал 1767 року, виконаний, безсумнівно, у Києві) зберігається в Чернігівському художньому музеї<sup>85</sup>. За мистецьким рівнем він дещо поступається портрету сина Наталії-Нектарії. У портреті дивують дві речі. Перша – очі Нектарії, покриті чорною прозорою вуалеткою. Відомо, що вуалей православні черниці не носили. Наявність цього предмета туалету світської дами на-



**Ієромонах Самуїл (?). Портрет схимомонахині Нектарії – Наталії Долгорукової. Після 1767 року. Полотно, олія. Чернігівський художній музей**

вряд чи є примхою аристократки, що прагне приховати своє обличчя. Радше, чорна вуалетка тут може бути ознакою трауру – її довічної жалоби по небіжчикові-синові. Значення зазначеної деталі можна пов'язати і в іншому контексті: пальцем лівої руки вона вказує на сувій із написом у верхньому лівому куті композиції, де написані її слова про себе, як про небіжчицю. Це – друга дивина портрета. Вражає й не за віком моложаве свіже обличчя жінки, якій на час постригу (1758) було сорок чотири роки, а на час написання її портрета в образі схимниці – п'ятдесят три.

Невідомо, чи писав Самуїл (а можливість його авторства майже безсумнівна, такими характерними є прийоми змалювання вуст, кладка тіней, зіставлення чорного з невеличкими вкрапленнями білого й червоного кольорів) цей портрет за життя Наталії-Нектарії, чи після її смерті, можливо, користуючись одним із гравійованих її прижиттєвих портретів<sup>86</sup> для зображення обличчя. Звідси може бути і надто молоде обличчя, й очевидна неузгодженість між тим, як написана напівпостать і руки, в одній із яких – чотки, а друга вказує на сувій із написом. Руки приховані під чернечою мантиєю і видно лише самі кисті. Жести їх зафіксовані так чітко й однозначно, як на іконах жести святих.

В особливості виконання яскраво виявився досвід Самуїла – вправного іконописця. Порівняно із сучасними цьому портретові репрезентативними зображеннями, у ньому немає нічого ефектного. Мало того, він певною мірою аскетичний. Аскетизм його визначається строгістю вбрання Нектарії-схимниці, нейтральним тлом і стриманим колоритом, побудованим на поєднанні сірувато-чорного, чорного і білого, з невеличкими плямами жовтувато-рожевого тону.

**Ієромонах Самуїл (?). Ікона “Дерево життя”. Близько 1767 року. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**



Якби портрет Нектарії (як і портрет її сина Дмитра) був колись виставлений в Успенському соборі Києво-Печерської лаври поряд із традиційними репрезентативними епітафійними портретами, то відрізнявся б від них своєю скромною монохромністю. Так само образ княгині-схимниці, жінки драматичної долі, різуче відрізняється від образів святих великомучениць, безжурно-мрійливих красунь на іконах XVIII ст. (взяти хоча б парні зображення “Великомучениці Анастасія та Іулінія” і “Великомучениці Варвара і Катерина”, 1740-і, Конотоп, а нині – Національний художній музей України), у зовнішності яких більше аристократизму та життєвої сили, ніж у потомственої княгині. Тут майстер Самуїл виявився слухнянішим перед ієромонахом Самуїлом.

З перипетіями родинної історії Долгорукових відповідно пов'язана ікона “Дерево життя”

(1767, Національний художній музей України), близька за манерою виконання до названих творів Самуїла.

Така схожість особливо близько вгадується у способі зображення обличчя розп'ятого Христа. Його постать займає центральне місце в композиції, і розп'ятий він на стовбурі дерева у вигляді виноградної лози, що, хрестоподібно розгалужуючись своїми вітами, виростає з великої, наповненої водою чаші водограю. Цей головний символіко-алегоричний елемент композиції втілює провідну ідею жертвовної спокути Христа і таїнства Євхаристії (Причастя), поширений образ якої в українському іконопису символізував мотив виноградної лози та виноградних грон у тих чи інших варіаціях, пов'язаних з образом Христа<sup>87</sup>.

В образному контексті ікони зображення дерева тлумачиться написами на бандеролях двояко: як дерево життя, що виростає з фонтана<sup>88</sup>, який символізує життєдайну силу, і як дерево пізнання добра і зла. З райського дерева пізнання, що за християнською іконографією є символом богоугодного життя, було змайстровано хрест Ісуса.

Ідея жертвовності, духовного очищення і відродження багатократно виражена у творі образами-символами, зображення яких щедро наповнюють композицію. Тут і павич<sup>89</sup>, і лебідь зі змією у дзьобі<sup>90</sup>, і сова<sup>91</sup>, і орел<sup>92</sup>, і пелікан зі своїми пташенятами<sup>93</sup>.

Сенс їхньої символіки стає зрозумілим стосовно іншого тематичного пласта, пов'язаного, вочевидь, з вотивним призначенням ікони, на що вказує зображена внизу праворуч постать сумної черниці з жезлом і чотками в руках. Рисами обличчя вона схожа на портретні зображення Наталії Долгорукової. П. Білецький припускав, що ікона була виконана з приводу постригу Долгорукової в київському монастирі, заснованому на честь святих мучеників Флора і Лавра, що віддавна називається Флорівським<sup>94</sup>. Адресність ікони підтверджується зображенням ченця з пучком квітів у руках, який у клубах хмарини витає над муром саду. Квіти в його руці вказують на те, що це і є та постать, котра уособлює святого мученика, ім'я якого (Флор) перекладається як "квітучий", що й дало назву жіночому монастиреві.

Постать Св. Флора конкретизує і місце постригу княгині Долгорукової, у той час як навколишність має суто умовний характер. Вона асоціюється з абстрактним поняттям огороженого саду, що на мові символів Середньовіччя уособлює уявлення про ідилічний сад утраченого раю.

У контексті твору сад, де розцвітають троянди й лілеї (атрибути Діви Марії), де фонтанує життєдайне джерело і проростає дерево життя, є разом з тим символом нового життя Наталії-Нектарії, яка, присвятивши себе служінню Богові, ближче прилучилася до спасіння душі свого сина. Тим-то серед багатьох написів так виразно виділено три слова: "Віра", "Надія", "Любов". Ці слова вкомпоновані в жовту площину кола, обведеного широкою червоною смугою, навколо якої кільцем, як над серцевиною квітки, масивним вінком укладено ніжно-білі пелюстки. Означені деталі, схожі на біло-червоно-жовті (або жовто-червоно-білі) квіти на гнучких гілках дерева, розміщені так, що увиразнюють відчуття невидимої хрестовини розп'яття і мають свій символічний зміст<sup>95</sup>.



Ієромонах Самуїл (?). Ікона "Дерево життя". Фрагмент (портрет схимомонахині Нектарії – Наталії Долгорукової)



Невідомий художник. Портрет митрополита Афанасія Шептицького. 1740–1750-і роки. Полотно, олія. Львівський музей народної архітектури та побуту

Саме спрямування у цей бік доводить, що символічне вираження людинолюбності Спасителя адресується конкретній особі, що й підтверджується написами на бандеролях, які оповивають стріли: “Уязвимъ еси, сердце мое се Тебе, возлюбленный мой”. Відомо, що з давніх часів серце було символом земної й небесної любові<sup>97</sup>. Аспект символіки серця певним чином можна пов’язати з Долгоруковим, але основний його зміст щільно пов’язаний з ідеєю спокути. Серце, зранене стрілою, передусім втілює людинолюбність Сина Божого, який прийняв муки на хресті заради спасіння людства. Направленість стріл на постать ченця-Долгорукова (а в тому, що зображений саме він, переконає схожість вигляду ченця з виглядом його на пізнішому за часом вищезгаданому портреті) можна зрозуміти не лише як покровительство над ним Спасителя через дари й таїнство причастя, але і як майбутні випробування в чернечому затворництві.

Чекають нелегкі випробування і на його матір – черницю Нектарію, яка, взявши у праву руку “жезл правости”, а лівою перебираючи чотки – символ молитви, прямує до вічно життєдайного водограю-джерела, з якого й виростає дерево життя.

В аналізах вотивних, епітафійних та донаторських ікон попередніх часів зазначалася поступова конкретизація образів реальних людей, зображених на них. Згодом вони стали повноцінними портретами замовників чи офірувачів. Так і в іконі, виконаній майстром Самуїлом, у символічному плані співіснують образи святих і образи реальних земних людей. Але, мабуть, ніде не досягалося такого повного злиття символічного і реального, злиття зображальної пластики і її насиченості поліфонічним змістом, як у цій іконі з образами людей, життя яких було сповнене стражданнями й надією на спасіння своїх змучених душ. Ікона “Дерево життя” – красномовний приклад символізації вотивних іконописних зображень та психологізації їхніх образів, ускладнення композиційних та пластичних рішень.

Символіка ікони “Дерево життя” надзвичайно розгалужена й різнобічно виражається в предметно-фігуративних образах, числових вираженнях, інакомовних значеннях кольору тощо. Але в загальному змісті цієї символіки простежуються (як і в портреті Дмитра Долгорукова) дві лінії – небесна і земна, – об’єднані наскрізною темою жертвності.

У теологічному тлумаченні символи Сина Божого втілюють жертвність Спасителя і жертвність Божої Матері у вселенському значенні, а в земному вони співвідносяться з жертвністю мирської матері заради свого сина. Тож чи не його конкретно, Д. Долгорукова, нещасного сина Наталії-Нектарії, мав на увазі художник, зобразивши в лівому нижньому кутку композиції ченця перед аналоєм з дарами причастя – диском, чашею і хлібом?

Він стоїть навколішки з молитовно піднятими руками. Погляд його спрямований догори, на рану Христа. Навколо рани пурхає білий голубок<sup>96</sup>. З рани стремлять три довгі стріли, що пронизують велике серце у формі чирви. Своїм вістрям стріли спрямовані до ченця.



Згадані твори майстра Самуїла засвідчують талант потужний, багатогранний, здатний творити живописні образи, сповнені глибокого психологізму. Однак про нього самого, крім того, що він спочатку був ченцем та іконописцем у Полтаві, а згодом у Києві, більше майже нічого невідомо. Останній його підписний твір 1769 року – “Портрет Дмитра Долгорукова” – є і останнім свідченням його життя. Після цього його ім'я не трапляється ні в архівних документах, ні на портретних чи іконописних творах. Так і залишилося невідомим, як починався і чим закінчився життєвий і творчий шлях цієї непересічної людини і талановитого художника.

Як зображення православного духівництва, так і портрети представників західно-українського, зокрема галицького, духівництва, відомі в Україні з давніх часів<sup>98</sup>, також виконувалися за зразком магнатського і шляхетського портретів. На них зображено переважно високопоставлених католицьких чи уніатських “князів церкви”, які, згідно з принципом ватиканського універсалізму вели адміністративну і політичну діяльність. Зарозумілі, хитрі й витончені в інтригах політикани, що змінили шляхетські строї на сутани, на портретах нерідко мало чим відрізняються від світських чиновників та можновладців. Якщо православні ієрархи майже до кінця XVIII ст. зображувалися на повний зріст, стоячи перед столом із розп'яттям і переважно в позі предстоюння, а їхнє пишно гаптоване вбрання лише підкреслювало монументально-урочистий характер творів, то католицьке духовенство зазвичай показувалося у звичайному оточенні, сидячи біля столу, і навіть їхнє вбрання трактувалося більш-менш прозаїчно.

Пересиченість життєвим достатком, що позначилася на опасистій постаті, як і свавільна натура, ясно виражена в рисах ожирілого обличчя, не залишили й сліду набожної смиренності на вигляді Іпатія Потія, одного з ініціаторів унії, зображеного на портреті, що зберігається в Холмському архієрейському домі.

Звичайним світським чиновником постає єпископ Петро Білянський<sup>99</sup> на портреті (1770–1780) пензля відомого майстра Луки Долинського<sup>100</sup> з Національного музею у Львові. У зображенні наявні виразні ознаки світського парадного портрета. Єпископ сидить, обіпершись рукою об стіл. Монументально подана постать у поколінному зрізі, важка завіса та герб і напис на тлі – елементи і засоби, успадковані від світського парадного портрета, а сутана й накинутий поверх неї єпископський мантий та митра на задньому плані – усього лише деталі для означення духовного сану моделі.

П. Білянський за час перебування на єпископській кафедрі, а це час, коли українські греко-католицькі ієрархи “офіційно виступили (1790) з вимогою утворення окремої Галицької митрополії, домігся того, що українська мова була визнана рівноправною мовою навчання у Львівському університеті та у Великій теологічній семінарії<sup>101</sup>. Але художник, оточуючи портретованого пишною червоною завісою, уміщую-

**Невідомий художник. Портрет священника Кирила Тарх-Тарловського (“Дикого попа”). 1784. Копія П. Окулова. 1873. Полотно, олія. Дніпропетровський історичний музей**



чи під гербом латинський напис, з ретельністю вимальовуючи пишну єпископську сутану, водночас підкреслює звичайність почувань моделі. Байдужий, проте без погордливості, вираз обличчя портретованого, розслаблена, по-буденному звична поза позбавляють композицію представницьких нот. А напудрені буклі, що відтіняють зосереджений погляд Білянського, увиразнюють його високе чоло і чорні брови, надають зображенню вже суто світського забарвлення.

Отже, клерикальний портрет зазнає змін, що виходять за рамки репрезентативно-парадного зображення. У нього привносяться елементи з приватного життя моделі, що лежить поза вимогами офіційного представництва.

Подібні зміни обумовлювалися реальним становищем високих духовних ієрархів, наділених в австрійській імперії, під владу якої вони перейшли, функціями високопоставлених чиновників. У портреті Афанасія Шептицького<sup>102</sup>, що походить із церкви Воздвиження Чесного Хреста в с. Воцаниці (Львівська обл.), а згодом зі львівського кафедрального собору і виконаний, зважаючи на вік портретованого, у 1730–1740-х роках, єпископський одяг виявляється для художника малозначною деталлю. Основну увагу він зосереджує на холодному, вольовому обличчі, що зображене на рівному нейтральному тлі і вирізняється на ньому пластичною відчутністю об'ємів і форм. Голова твердо поставлена на корпус тіла і ледь повернута вбік так, що раковина правого вуха надміру розвертається наперед, від чого створюється враження ніби портретованій прислухатися до невидимого співбесідника, до якого звернений його погляд.

Принагідно слід зауважити, що портрет А. Шептицького наближений до портрета, гравійованого відомим львівським гравером і друкарем Іваном Филиповичем (1740–1750-і), обрамленого бароковим картушем з гербом і написом унизу, теж у картуші.

З інших зображень А. Шептицького варто згадати його ростовий портрет (1740-і) із замку Радзивілів в Олиці на Волині, уперше опублікований О. Сидором<sup>103</sup>. На ньому митрополит теж змальований на нейтральному тлі і без усілякого антуражу, від чого його постать з непокритою сивою головою і ріденкою сивою борідкою набуває рис певної імпозантності, а вільні жести рук видаються особливо значущими. Простотою композиції та уважним трактуванням поясного зображення митрополита в сизувато-синій пелерині поверх білуватого одягання позначений портрет А. Шептицького (1740–1750) з Введенської церкви с. Вовків на Львівщині, опублікований В. Александровичем<sup>104</sup>. Анатомічно-вправно відтворена постать, жести рук, що ніби замикають укомпоноване в овал зображення, ретельне моделювання обличчя з високим чолом і клиноподібною білою бородою засвідчують руку досвідченого портретиста, здатного створювати переконливо-правдивий образ, не послуговуючись додатковими елементами оточення.

Порівняно з простотою портретів А. Шептицького, зображення його небіжа Льва Шептицького<sup>105</sup>, виконані дещо пізніше, позначені вже певною схематизацією усталеної композиції і більшою увагою до змалювання колоритного сановного вбрання. Одним із таких є портрет Л. Шептицького, який походить зі львівської митрополичої греко-католицької консисторії і виконаний, очевидно, впродовж 1750–1760-х років, оскільки він зображений без орденів, які одержав 1767 року (орден Святого Станіслава) і 1775-го (орден Білого Орла). Іншим, ще репрезентативнішим за характером, є портрет Л. Шептицького, що теж походить зі львівської митрополичої греко-католицької консисторії, але виконаний, найімовірніше, незадовго до смерті, бо в написі на портреті вказана і дата смерті митрополита. Цей портрет, очевидно, теж належить пензлю Л. Долинського, бо і колоритом, і манерою письма (а особливо трактуванням рис обличчя, увагою до пудрених буклів зачіски) нагадує його портрет згаданого вище єпископа П. Білянського і ще більше “наближається” до представницького духу світських магнатських портретів.

Портрети духовенства, виконані Л. Долинським, можуть бути прикладом зближення сакрального і світського портрета, бо з часом художник майже відмовляється від репрезентативних форм, зосереджуючись на передачі внутрішнього стану пор-

третованого. Лише чорне сановне одіяння і хрест на золотому ланцюжку та тьмянисто-золота митра, що ледь видніється за постаттю, засвідчують духовний сан зображеного в поясному портреті архіпресвітера Михайла Примовича (1770–1780), що був генеральним вікарієм Київської греко-католицької митрополії<sup>106</sup>, докладав чималих зусиль на поліпшення духовної освіти в Україні, зокрема, пожертвував великі кошти для облаштування греко-католицької Духовної семінарії в Житомирі.

За належністю моделі до духовного сану портрет Кирила Тарах-Тарловського, священника Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря, виконаний 1784 року (дійшов у копії ХІХ ст.), є ніби зразком зображення перехідного типу, яке поєднує в собі як репрезентативні, так і донаторські функції портрета. Як донаторське зображення, портрет цікавий розвитком мотиву вікна, у якому видніється фундаційний портретованим об'єкт.

Священик стоїть біля столика рокайлевого стилю, на якому розп'яття і книга – усе, як і належить за традиційною схемою. Позаду постаті, ліворуч – вікно з відчиненою великою кватиркою, крізь яку видно церкву Св. Миколая, споруджену в Самарському Пустинно-Миколаївському монастирі на кошти Тарловського. Видно, що церква ще не добудована і стоїть у риштуваннях, а біля неї метушаться робітники. Рідкісний, цілком побутовий елемент, введений в урочисто-монументальну композицію, привносить в неї відчуття повсякденної реальності, конкретизує момент зображення як звичайну життєву обставину.

Так само реалістичним є і представлення моделі. Запам'ятовується досить правдиве за гостротою характеристики та ретельним моделюванням пластичних форм виразне обличчя священника.

Тарловський був людиною незвичайною. Свою кар'єру він розпочав священником на Запорізькій Січі, де його прозвали “диким попом”. Під час подорожі по Україні його запримітила імператриця Єлизавета, покликала до Петербурга і поставила священником “Лейб компанії”. Повернувшись після смерті імператриці в Україну, Тарловський став багатим землевласником. Прибутки дали йому можливість матеріально підтримувати монастир, у якому він провів останні дні і після смерті був похований. Його заслугу перед монастирем було відзначено написом на іншому, значно слабшому за рівнем виконання, портреті. Напис із невибагливою римою засвідчував, що це “Тарловського портрет священника Кирилла, щедрота коєго сей храм соорудила”.

## **ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ**

### **Портретна традиція і Д. Левицький та В. Боровиковський. Роль вихованців Петербурзької академії в розвитку портрета**

Із середини, а тим паче з кінця ХVІІІ ст. різко змінюються як ідеї, так і соціальні умови, у яких відбувався розвиток української художньої культури, структурні особливості якої були зумовлені процесами соціально-класової диференціації, що й спричинили остаточне розмежування між культурою панівних верств та народних мас. Це особливо яскраво виявилось в живописному портреті.

Зі скасуванням Запорізької Січі, обмеженням козацьких вольностей наприкінці ХVІІІ ст. інтенсивно відбувається формування нових соціальних прошарків. Становище України як провінції Російської імперії дедалі більше стверджується. Козацька старшина, переважна більшість якої влилася в імперське дворянство, під потужною дією інтеграційних процесів та централізаторської політики царизму поступово дедалі менше переймається долею та розвитком національної культури. Вона відчутніше втягується у творення культури імперської, значення в якій української інтелекту-

альної та творчої еліти важко переоцінити, бо майже в усіх сферах культурного життя Російської держави українці відігравали надзвичайно важливу роль. У процесі втілення самодержавної політики національного гніту кола, що перебували на вищих ієрархічних щаблях, виявляли чи не найбільшу поступливість стосовно асиміляції і денационалізації.

Майже до кінця XVIII ст. в українському портретному живопису відчуваються міцні зв'язки з народною культурою. Часто як замовник, так і майстер убачають необхідність підкреслити національну своєрідність, як одне з найважливіших достоїнств моделі.

Демонструючи свої цноти, портретовані постають у старозавітному вбранні, у такому, яке носили їхні предки, тим самим немов пишаючись своєю належністю до місцевого аристократичного кола. Смаки майстра, що вийшов із народного середовища і всотав культуривовані в ньому уявлення про красу і художню довершеність, не суперечили запитам і потребам знатного замовника. Навпаки, вони навіть певною мірою тішили його, бо виявляли у такий спосіб кровну спорідненість.

Інша річ – їхні нащадки, з яких формувався новий дворянсько-поміщицький стан. Не торкаючись художніх властивостей творів, зауважимо лише зовнішність портретованих, які належали до вищих верств суспільства. За манерами, виглядом, навіть за певною претензійністю в них легко розпізнаються люди нового класу, нового покоління, на відміну від тих, котрі портретувалися кілька десятиліть тому. Поводженням, зовнішністю, звичками й нахилами, способом мислення вони набагато віддалились, якщо не відокремилися від своїх пращурів. За нових умов, коли були втрачені й залишки автономії країни, навіть найнижчий офіційний чин, передбачений петровською “табелю о рангах”, давав більше влади і вигод, ніж вище старшинство в козацькому середовищі, що було однією з передумов “розчинення” козацької старшини у стані російського дворянства.

З відходом у минуле доби барокового мистецтва традиція живописного портрета, який сконцентрував у собі дві фундаментальні риси художнього процесу – гуманістичну спрямованість і народну естетику, не переривається. Одночасно з продовженням поступово затухаючих барокових тенденцій помітніше посилюються ознаки класицизму, які, проте, в українському портреті були не надто потужними, на відміну від імперської, строго регламентованої столичної портретистики. Визначаючи досягнення митців, зокрема портретистів того часу, неможливо на загальному тлі епохи не помітити обмеженості їхньої творчості, обумовленої відсутністю власної академічної школи.

Тенденції декоративізму, площинності гальмували подальший розвиток нових живописних засобів, що ґрунтувалися на використанні світлотіньового моделювання пластичної форми. Вони були вже певним анахронізмом на тлі досвіду європейської портретистики, та й досвід порівняно “молодої” російської академічної школи, що виникла в середині XVIII ст. і вже на той час мала певні досягнення в засвоєнні об'ємно-просторових прийомів композиції, дозволяв ширше використовувати можливість реалістичного відтворювання природи. Водночас традиційні прийоми українського репрезентативного портрета теж були вже анахронічними у світлі тих вимог, що ставилися новим часом.

Для повнішого виявлення індивідуальних рис, властивостей вдачі і психологічних характеристик замало було наївної прямолінійності ремісника або цехового виученика. Щоб реалістична неупереджена тверезість сприйняття життя, властива цьому середовищу, безпосередніше реалізовувалася в портретному мистецтві, потрібна була досконаліша, ніж цехова, професійна школа. Адже навіть найобдарованіший український майстер XVIII ст. залишався в межах художньо-естетичної системи, в основі якої вже були закладені обмеження, що стримували розвиток у галузі художньої форми.

У художній системі українського мистецтва XVIII ст. визначальними були дві тенденції: зростання уваги до індивідуальної визначеності образу і водночас поси-

лення декоративного начала. Посилення декоративізму відчутно гальмувало розвиток форми і засоби її пластичного втілення. Це й визначало суперечливість цієї художньої системи, яка на кінець XVIII ст. вже вичерпувала свої можливості. І яким би високим не був рівень майстерності українських митців, що навчалися на зразках вітчизняного чи західноєвропейського мистецтва, відсутність академічної освіти не могла не накласти свого негативного відбитку на поступ мистецтва й української художньої культури взагалі. Саме через відсутність належних умов для розвитку в себе на батьківщині багато хто з талановитої молоді був змушений покинути рідний край. Ще більше знекровлювала українську культуру цілеспрямована політика російського абсолютизму, спрямована на зосередження, на “концентрацію” талантів в імперській столиці, коли обдаровану молодь забирали до Петербурга.

Якщо ще в другій половині XVIII ст. художнє середовище залишається майже однорідним, то вже наприкінці цього століття, а особливо на початку XIX ст. воно відчутно диференціюється і не так за соціальною, як переважно за професійною ознакою. Утворюються різні групи й категорії художників. Ремісничо-цехова організація художнього процесу відходить у минуле, настають часи, коли переваги академічної виучки стають не тільки більш наочними, а й необхідними, а постать художника з академічним вишколом робиться головною в мистецькому процесі, у формуванні й поширенні нових естетичних поглядів і запитів.

Однак в українському художньому середовищі така постать на той час залишається рідкісною, здебільшого це іноземні заїжджі майстри, а вихованці зарубіжних академій чи російської Петербурзької академії мистецтв, яка згодом відіграє значну роль у поживленні мистецького процесу, почнуть з'являтися в Україні з настанням нового, XIX ст., коли закладитимуться університети, відкриються кадетські корпуси, гімназії та ліцеї, де художники-академісти обіймуть викладацькі посади.

У такій ситуації зовсім не випадковий той факт, що з другої половини XVIII ст., коли відкривається Петербурзька академія мистецтв і в столиці зосереджуються значні мистецькі сили вітчизняних і європейських майстрів, швидко зростає попит на працю митця, численні вихідці з України опиняються саме там. І в тому, що Дмитро Левицький, а згодом і Володимир Боровиковський, опинившись у Петербурзі, де досягають висот художньої майстерності, є певна закономірність, бо там вони потрапляють у значно сприятливіші умови для вдосконалення майстерності і стають широко затребуваними. А привезений із собою життєвий і творчий багаж був вагомим підґрунтям і суттєвою базою у розв'язанні питань, які постали перед ними в столичному Петербурзі.

Упроваджувана в практику академічна система освіти, що базувалася на засвоєнні об'ємно-просторових форм, надавала необхідні можливості для відображення предметно-матеріальної відчутності навколишнього світу, сприяла розкриттю стану певної миті, допомагала виявленню внутрішніх почувань моделі. Д. Левицький, приїхавши 1757 року до столиці і навчаючись у Олексія Антропова (1758–1762), уже мав доволі солідну підготовку, пройшовши виучку у свого батька-гравера – Григорія Левицького, у якого за плечима була європейська школа і великий творчий досвід. Завдяки надзвичайній обдарованості і ґрунтовній виучці, Д. Левицький швидко вдосконалюється в обраній галузі – у портреті, бо й за природною схильністю, і за підготовкою був портретистом. Популярність і слава вправного портретиста прийшли незабаром, що забезпечило йому замовників досить високого суспільного становища. Один із перших біографів художника Василь Горленко писав, що “...удивительна эта зрелость, с которой он выступил в первом своем решительном и ответственном шаге. Она была, конечно, плодом как сильного таланта, быстро усвоившего все указания школы и опыта, так и упорного труда”<sup>107</sup>.

Сучасник Д. Левицького, перший історик (і практик) академічного мистецтва Якоб Штелін, за висловленням Д. Ровинського, “добросовестный немец”, що “отдал всего себя



Д. Левицький. Портрет священника Петра Левицького, брата художника. 1812. Полотно, олія. Державна Третьяковська галерея. Москва

Начиная с этого времени его необычайно выросшее благодаря таланту и прилежанию искусство приобрело у всех знатоков особое уважение. Он удостоился чести, что Ее императорское величество пожелали иметь написанный им свой портрет (1768) и потому несколько раз позировали ему. В портрете императрицы в алом русском платье изображенной стоя во весь рост, ему удалось добиться не только большего сходства, чем во всех предыдущих, но и показать свою особую силу в экспрессии и светотени, как и в драпировке (цей портрет Катерини II нині зберігається в Павловському палаці-музеї поблизу Санкт-Петербурга в Росії. – В. Р.). Через это он приобрел такую репутацию, что едва мог справиться с требуемой от него работой, и в 1772–73 годах он требовал и получал уже 1000 рублей за портрет Ее императорского величества в рост<sup>108</sup>. Особливо наголошує Штелін на вмінні Левицького домогатися “большого сходства”, а також на “особой силе в экспрессии и светотени как и в драпировке”.

Життєвий шлях Д. Левицького – художника європейського рівня – завершується 1822 року, проте за духом свого мистецтва він залишається художником 1770–1780-х років. У Петербурзі він став неперевершеним майстром великої портретної форми і тонким інтерпретатором камерних зображень, сповнених переконливою життєвістю й гостротою характеристик, у чому вчувається його спорідненість з українською школою портретистики, хоча він органічно всотав і розвинув досягнення європейської і російської портретної школи.

Детальніше творчість Д. Левицького (і В. Боровиковського) розглядається в наступному (четвертому) томі “Історії українського мистецтва”<sup>109</sup>. Наразі ж згадаємо основні засади його творчого методу, який генетично пов’язаний з українською національною традицією, глибока вкоріненість у яку і дозволила Левицькому швидко досягти висот європейської портретистики.

на служение новому своему отечеству”, схвально писав про молодого Левицького у своїх славнозвісних “Записках про красні мистецтва в Росії”. Свідомство Я. Штеліна надзвичайно цінне стосовно визнання таланту і того швидкого зростання майстерності Левицького, що забезпечило йому популярність у найвищих петербурзьких колах. Відомо, що навіть сама цариця удостоїла його своїм позуванням, що було явищем надзвичайно рідкісним.

Повідомляючи про перше публічне представлення творів Д. Левицького, Я. Штелін зауважує, що Левицький “пишет в хорошем вкусе портреты с мягким, хорошо понятым колоритом. На публичной выставке 1770 года в Академии на его портреты г-на тайного советника Теплова, директора Академии Кокоринова и другие (це були портрети А. Строганова, М. Сезьомова, Б. Умського і Х. Біргера. – В. Р.) смотрели с хорошо заслуженным одобрением (за портрет Олександра Кокорінова Левицький був одногосно обраний академіком Академії мистецтв. – В. Р.).

Спорідненість з українською традицією вчувається вже в тому, що ніхто з петербурзьких сучасників Д. Левицького не володів так вправно великою портретною формою, як він. Він вільно почувався в зображенні ростових великоформатних портретів, але, крім того, подавав моделі в русі, у дії, органічному єднанні з оточенням. З російських майстрів до ростових портретів вдавався Іван Вишняков, проте його моделі надто статичні, і характер їхнього змалювання ще тісно пов'язаний з парсуною. Можна побачити зображення на повний зріст у Ф. Рокотова, С. Щукіна, але вони здебільшого наслідують взірці іноземців. Є великі парадні зображення в доробку Олексія Антропова. Однак якщо згадати українське коріння О. Антропова і плідність його перебування в Києві в 1750-х роках (під час роботи над опорядженням Андріївської церкви), коли український репрезентативний бароковий портрет сягає високого злету, то не дивними видадуться не тільки спорідненість антроповських образних концепцій з тверезою неупередженістю українських портретних зображень, але і його схильність до зіставлень яскравих і майже локальних кольорів, таких характерних для української барокової портретистики.

Жоден із тогочасних російських майстрів не сягав такої майстерності в передачі руху і внутрішньої жвавості моделей, як Д. Левицький. Уже одна галерея його “смольнянок” є явищем унікальним в історії російського портрета, і навіть в офіційних парадних строго регламентованих царських зображеннях (портрети Катерини II – законодавиці, 1780-і) Левицький зумів створити свій неповторний тип, “тип Левицького”, не наслідуючи надзвичайно модних тоді у придворних колах іноземців Л. Токке, С. Тореллі, В. Еріксена, А. Лагрена чи О. Росліна.

Д. Левицький однаково вільно почувався і в парадному, і в камерному портреті. У його майстерних, віртуозних за виконанням творах абсолютно природно досягається той стан, коли поєднується відчуття тривалості й скороминущості – якість, до якої українські живописці підійшли впритул, але до кінця її так і не опанували. В їхніх творах ще не вистачає остаточної узгодженості статичної й динамічної форми. Таку складну суперечливість судилося розв'язати Д. Левицькому, але вже за інших обставин, за активного засвоєння вітчизняного та європейського живописного портретного досвіду. До того ж зовнішня барокова патетика чи веломовність (“Портрет П. А. Демидова”, 1773), що привносили в живопис Д. Левицького святкову мажорність, аж ніяк не перешкождали його інтересу до психологічних характеристик людини (“Портрет М. І. Новикова”, 1797), хоча інколи він був змушений вимогами замовлення показувати портретованих з імпазантною пишнотою. Однак коли художник не зв'язаний офіційними рамками, то повніше й ширше виявляється його реалістичний погляд на модель (“Портрет Я. Сіверса”, 1779; “Портрет священика Петра Левицького, брата художника”, 1812). Інтимні портрети Левицького правдиві й щирі, відкривають поетичну чарівність, духовну привабливість людської натури (“Портрет М. О. Дьякової”, 1778; “Урсула Мнішек”, 1782; “Портрет М. О. Львова”, 1789).

В епоху Катерини II, коли творчість Д. Левицького досягає розквіту, у середовищі вищого світу спостерігається особливий потяг до витонченості й шикі. Російський абсолютизм в апогеї свого розвитку, у чомусь запізнило повторюючи пройдений західними державами етап, саме в портретах залишає найяскравіше відображення, немов в автопортретах. І цей “автопортрет” у багатьох випадках виконувався Д. Левицьким.

Рука Д. Левицького мала ту легкість і граційність, що так шанувалася у вищих петербурзьких колах. Він умів, потрапляючи смакам замовника, залишатися безкомпромісним в індивідуальних характеристиках. Та, певно, насамперед міцне відчуття рідного ґрунту не дозволяло йому розчинитися в потоці космополітизму, пов'язаному з впливом в Росію іноземщини.

Навряд чи цей зв'язок міг зберегти свою міцність упродовж такого довготривалого життя художника в Петербурзі без постійного спілкування із середовищем зем-

ляків (Капністи, Завадовські, Полторацькі, Розумовські), зі спорідненим за духом російським оточенням (дружба з М. Львовим, М. Новиковим, спілкування з членами гуртка Львова – Г. Державіним, І. Хемніцером, О. Храповицьким) і без постійних контактів з Україною.

Ще на початку катерининських часів український прошарок у Петербурзі був досить численним. Крім суто об'єктивних причин провінціалізації України, значною мірою цьому сприяло захоплення українським “колеритом” імператриці Єлизавети, яка збрала в столиці значну кількість обдарованих юнаків, зокрема, й для придворної капели, що славилася українськими співаками. Саме сюди ще підлітками взяли Антона Лосенка, Кирила Головачевського та Івана Саблукова, яких згодом (у 1753 році) за іменним указом Єлизавети віддали “в науку” до живописця І. Аргунова<sup>110</sup>, а незабаром і в Академію мистецтв. Цілком можливо, що певну роль у зближенні, навчанні, а потім і в співробітництві Д. Левицького з О. Антроповим відіграло також українське походження<sup>111</sup> останнього.

Я. Штелін, автор згаданих вище записок про російське мистецтво XVIII ст., називає його “українець Антропов”, розглядаючи як “отрадное исключение из общин правил иностранных влияний”<sup>112</sup>. Розповідаючи про російських живописців, він пише: “Антропов – украинец, учился здесь (у Петербурзі. – В. Р.) у различных мастеров<sup>113</sup>, но больше всего обязан своему собственному таланту. В феврале 1761 года (уже через кілька років після повернення з Києва. – В. Р.) он представил камергеру Шувалову<sup>114</sup> три портрета, которые могли бы сделать ему честь и за пределами России. Первый – украинский гетман в своем национальном костюме; другой – петербургский архиепископ Сильвестр в архиерейском облачении; третий – свой собственный за занятием живописью”<sup>115</sup>.

Показово, що всі троє зображених є українцями, і в портретах їхніх помітні впливи української портретної традиції. “Украинский гетман в своем национальном костюме” – це “Портрет отамана Ф. Краснощокова” (1761), “петербургский архиепископ” – це “Портрет архієпископа Сильвестра Кулябки” (1760), колишнього професора, славнозвісного викладача риторики в Київській академії, автора “П'яти книг про риторичне мистецтво” (1734), поміж учнів якого Г. Кониський. С. Кулябка, як і багато хто з його земляків, став “петербурзьким” не із власної волі. І третій – це автопортрет Антропова, про який Штелін пише, що він виконаний зі скрупульозністю, яка нагадує манеру “знаменитого Деннера” (що уславився граничною натуральністю і точністю в передачі найменших деталей облич, де змальовував навіть найтонші прожилки і волосинки). Для нас найважливішим є його (Штеліна) вже втретє повторене зауваження про те, що “Антропов – украинец, хорошо лепит в портретах и держит копиюстов и учеников, а также мастерскую у себя в Петербурге”<sup>116</sup>.

Портрети О. Антропова вирізняються тверезістю характеристик і дещо архаїчною манерою письма, яскравою барвистістю колориту, що зближує їх з українською традицією. Аналогії його творів із українським живописом відзначає автор фундаментальної монографії про Д. Левицького Н. Гершензон-Чегодаєва<sup>117</sup>. Для цього є підстави. Безкомпромісний об'єктивізм і монументалізуюча статика його портретних творів виявляють міцну спорідненість із традиційним українським живописним портретом. Стабільні впродовж усього життя прийоми, що роблять О. Антропова “консервативнішим” і архаїчнішим, ніж його вчителі А. Матвеев, М. Захаров, П. Ротарі і Л. Каравак, є своєрідним підтвердженням свідомого прагнення ближче триматися певних традицій. Риси статичності однаково притаманні як українському репрезентативному портретові, так і російській парсуні. Тому архаїзм О. Антропова міг бути і цілком свідомим, обумовленим смаками Єлизавети, яка мала великий сентимент до всього українського, та її оточення. Очевидно, у період роботи в Києві над розписами Андріївської церкви О. Антропова надзвичайно захопила фольклорна барвистість українського барокового мистецтва, а можливо, у тверезості відтворення моделей, у неповторній конкретності



зображення їхнього вигляду він відчув, за висловленням О. Сидорова, дещо “чарівливо-провінційне”<sup>118</sup>, що виявляло органічну спорідненість української й російської (яка багато в чому завдячувала першій) портретних традицій.

Якщо столичні портретисти наполегливіше долали подібно обмежувальну рису і в зображеннях вельможних замовників швидше сягали того модного лоску й неодмінного нальоту світськості, аристократичної витонченості, то провінційні майстри ще стійко трималися узвичаєних схем і прийомів, та й замовники їхні не так легко поривали зі своїми патріархальними вподобаннями. Портретні галереї Галаганів, Полуботків, Сулимів, Родзянок та інших давніх українських родів – красномовний приклад того, як із часом діти та онуки поступово віддаляються від своїх “мужикуватих” предків. Здобувши європейську освіту, одягаючись за європейською модою, з дитинства звикаючи до великосвітських манер, вони виявляють більше вишуканості й витонченості, ніж їхні пращури. Виконані часто доморощеними майстрами, їхні зображення за типами й композиційними прийомами вже виказують прагнення до наслідування зразків пензля столичних живописців.

Цілком вірогідно, що при нагоді заможні провінційні замовники вдавалися і до послуг столичних майстрів. Таке припущення можна зробити й щодо Д. Левицького, слава про майстерність якого поширилася також на батьківщину художника – в Україну, з котрою його протягом усього життя пов’язували родинні зв’язки й особисті знайомства з іменитими вихідцями з рідних країв.

Нащадок брата художника Прокопія історик О. Левицький згадує, що в “пам’яті батька ... збереглась з дитячих років згадка, що в домі його діда були у великій кількості якісь картини, писані Д(митром) Гр(игоровичем), і які залишалися ним на пам’ять братові в кожній його відвідині останнього; на жаль, картини ці безслідно загинули під час пожежі, коли все обійстя мого прадіда згоріло дотла”<sup>119</sup>.

Серед безлічі портретів, створених Д. Левицьким (здається, що всі більш-менш відомі люди того “безумного і мудрого” століття врятовані від забуття його воістину чарівним пензлем) є чимало зображень його земляків-українців, які стали поважними петербурзькими вельможами (П. Завадовський, І. Безбородько) або уславилися на творчому поприщі (М. Полторацький).

Якщо врахувати те, що з юнацьких років Д. Левицький був знайомий з К. Розумовським, замовлення якого виконував його батько – Григорій Левицький, то можна припустити, що недатований портрет гетьмана, який нині зберігається в Третьяковській галереї, міг бути написаний Левицьким і під час чергового перебування в Україні.

Частина портретів втрачена (як портрет дружини поета Василя Капніста – Олександри Капніст, уродженої Дьякової, про який він згадує в листі до дружини<sup>120</sup>, про існування інших засвідчують документальні джерела. Та, мабуть, уже й цього достатньо,



Невідомий художник. Портрет княгині Наталії Рєпніної, уродженої Куракіної. 1770–1780. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ



Д. Левицький. Портрет невідомої з трояндою. 1788. Полотно, олія. З колекції О. Копеловича. За Л. Маркіною

виконана невідомим майстром (нині – у Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі), а друга, підписна<sup>125</sup>, належить пензлю Якова Єкимовича (очевидно, учня Д. Левицького) і знаходився в Національному художньому музеї України в Києві. У Молодовому знаходився і виконаний Левицьким портрет сина Теплова – харківського, а потім київського губернатора – Олексія Теплова (1769). Цей портрет також згорів 1917 року.

У каталозі Таврійської виставки 1905 року І. Грабар указував на два портрети Іллі Безбородька пензля Д. Левицького<sup>126</sup>, а в складеному 1922 року переліку творів художника той самий Грабар згадував і портрет М. В. Рєпніна, виконаний Левицьким, що походив з яготинської збірки Рєпніних. Ф. Ерст, уважно вивчаючи перевезену до Києва 1918 року яготинську колекцію Рєпніних і зазначаючи наявність у ній портрета М. В. Рєпніна пензля Д. Левицького<sup>127</sup>, переписав і напис на звороті дубльованого полотна (“Князь Николай Васильевич Рєпнинъ фельдмаршалъ 1734–1801, списанный с него в январе 1792 г. Левицкимъ”), який і засвідчував авторство Д. Левицького<sup>128</sup>. Авторство Д. Левицького підтверджується характером живопису і композиції, типових для погрудно-поясних портретних творів митця 1780–1790-х років. Портретований зображений у тричвертному повороті, його обличчя енергійно, але м'яко модельоване, ретельно передана фактурність одягу й орденських відзнак. Нейтральне тло затемнене ліворуч і висвітлене праворуч. Подібні риси є і в “Портреті М. Рєпніна” (кінець XVIII ст., НХМУ) невідомого автора.

У яготинській збірці зберігався ще один, поколінний, портрет М. В. Рєпніна, де його зображено в дещо молодшому віці, ніж на портреті, згаданому вище. Князь був

щоб скласти уявлення про зв'язки художника з Україною. Крім Капністів і Розумовських, серед кола його замовників не одна українська родина, яка в тодішньому суспільстві посідала високе становище.

Нині існують дві копії втраченого (під час громадянської війни) портрета російського царедворця, відомого екатерининського вельможі Григорія Теплова, цього, за словами М. Ломоносова “коварника”, який так підло зрадив гетьмана К. Розумовського, при якому він був “особымъ и особымъ образомъ воспитанного советника при гетманской особе”, і якого він називав “милостивымъ и любезнымъ другом”<sup>121</sup>, чому немало дивувалися й придворні Катерини II<sup>122</sup>; доклав чимало зусиль щодо закріпачення України. Чого варта була лише його сумнозвісна “Записка о неурядкахъ въ Малороссіи!” (При гетьманському правлінні, – зауважує В. Шевчук, – сидів понурий демон Григорій Теплов, який дивився на реформи вовчим оком)<sup>123</sup>.

Обидві копії виконані з оригіналу, що зберігався в маєтку Теплових Молодове (Орловської губ.) і загинув під час пожежі 1917 року<sup>124</sup>. Одна з копій

змальований у кріслі на тлі колони із завісою і темного краєвиду за нею. Він був у буро-ліловому камзолі, у перуці з буклями, руки опущені на коліна. На звороті полотна – напис: “Князь Николай Васильевич Репнинъ фельдмаршалъ, р. 1734 умер 1801”<sup>129</sup>. Авторство твору невідоме, але його можна уточнити на підставі зробленого з портрета повторення, на звороті якого була наклейка Таврійської виставки, де зазначено: “2-й экземпляр работы Левицкого”. Отже, не виключена можливість існування двох варіантів (погрудного і поколінного) портрета М. Рєпніна, виконаних Д. Левицьким. Очевидно, той самий автор, що зобразив фельдмаршала у кріслі, малював і “Портрет княгини Н. О. Рєпніної, уродженої Куракіної” (1770–1780), його дружини (НХМУ). Ці твори, близькі за композицією, виконувалися, мабуть, як парні.

Про портретування Д. Левицьким статс-секретаря і сенатора, міністра народної освіти Петра Завадовського дізнаємося з листування графа із С. Воронцовим<sup>130</sup>. Портрет, вірогідно, був виконаний з нагоди нагородження П. Завадовського 1785 року орденом св. Володимира і, напевно, входив до галереї портретів для Кавалерської думи ордена св. Володимира, які Левицький писав упродовж 1786–1787 років. Доля цього портрета невідома. Крім скупих згадок, архівні джерела не дають більше нічого детальнішого, що дозволяло б судити про характер зображення.

Навіть за досить ретельної вивченості портретної спадщини Д. Левицького пошуки слідів і впливів його творчості в Україні відкривають нові перспективи подальших досліджень, що засвідчує нещодавно віднайдений “Портрет невідомої з трояндою” (1788), виконаний Д. Левицьким у розквіті творчих сил. Спроби виявити хоча б більш-менш чіткіші межі спілкувань художника приводять до висновку, що головні досягнення культури стають не лише набутком столичних кіл, а дедалі глибше проникають у віддалені куточки імперії, тому що володіння портретами витонченого смаку багато в чому мало престижний характер.

Д. Левицький відчутно впливав на впровадження нових художніх ідей через своїх учнів або через вихованців Академії мистецтв, котрі були з ним у безпосередніх стосунках і після навчання працювали у провінції. Поміж них Леонтій Миропольський<sup>131</sup>, своєрідний майстер камерного портрета (“Жіночий портрет”, 1780–1790, ХХМ), який брав участь у написанні ікон для трьох іконостасів Казанського собору в Санкт-Петербурзі<sup>132</sup>, харків’яни Лаврентій Калиновський і Семен Маяцький, що після виучки в Левицького викладали рисунок і живопис у “новоприбавочных классах” при Харківському колегіумі, заснованих так само земляком Д. Левицького, уже згаданим Іваном Саблуковим.

Талановитий майстер портрета І. Саблуков<sup>133</sup> був одночасно і одним із перших відомих діячів мистецької освіти в Україні. Уже зазначалося, що він разом зі своїми ровесниками Антоном Лосенком та Кирилом Головачевським 1743 року був взятий із України до придворної капели, а 1753 року їх усіх трьох, як “спавших с голоса”, за іменним указом Єлизавети було віддано “в науку” до Івана Аргунова. У 1759 році їхній учитель, задоволений старанністю та успіхами учнів, писав, що “те певчие как рисовать и красками писать, в копировании с портретных и исторических картин, так и с натуры писать могут. Крайнее прилежание имели и содержали себя в поступках честно”<sup>134</sup>.

Доля цих обдарованих людей склалася по-різному, але в одному вони були схожі – у беззастережній відданості улюбленому мистецтву. Разом провчившись в Аргунова, вони почали навчання і в Академії, а вже в 1765 році стали одними з перших академіків із “портретних” і залишилися викладати в Академії, отримуючи в рік по 178 рублів (відомо, що француз Луї Лагрене тоді мав 2250 рублів на рік). Але А. Лосенко і І. Саблуков рано померли, підірвавши своє здоров’я в холодному й вогкому Петербурзі: Лосенко – у 38 років, а Саблуков – у 42 роки (від сухот). К. Головачевський надовго пережив своїх друзів – він закінчив свій земний шлях у 88 років, до останку працюючи в Академії мистецтв. З них А. Лосенко після Петербурзької академії продовжив навчатися мистецтву в Парижі (1760–1765), а після цього – у Римі (1765–



Л. Миропольський. Жіночий портрет. 1780–1790-і роки. Полотно, олія. Харківський художній музей

замовників. З цього приводу Я. Штелін писав, що К. Головачевський “имеет смешанную манеру Токке и Ротари, в которой он написал различные портреты очень похоже и в лучшем вкусе, как, например, генерал-полицмейстера барона Корфа. В 1768 году в Академии художеств были выставлены несколько очень хорошо написанных им портретов, а именно, директора русского театра г-на камер-юнкера Бибикова и слуги русской комедии (тобто актора. – В. Р.) Шумского, представленных так, как будто первый читает вслух актеру отрывок из Сенеки”<sup>135</sup>.

З портретних творів І. Саблукова – “академіка портретного живопису” – до нашого часу дійшли лише деякі, але й із них видно уважного спостерігача людської природи. Він портретував своїх колег (портрет професора Юр’єва, 1765) і земляків. У “Портреті Любові Микитівни Кушелевої, уродженої Безбородько” (1770-і, Державний художній музей м. Нижній Новгород, Росія) упевнений живопис, побудований на гармонійних поєднаннях блакитних (сукня) і насичених рожевих (стрічки і банти) тонів, точний рисунок характерного темнобрового обличчя, модельованого ніжними перетіканнями рожево-тілесних барв, видають руку вправного й досвідченого майстра, що тяжіє до неупереджено-об’єктивного відтворення природи.

Кар’єра Саблукова-портретиста продовжувалася недовго: через тяжку хворобу на сухоти він змушений був покинути Петербург і повернутися до Харкова, де 1768 року заснував вищезгадані “новоприбавочні класи” при Харківському колеґіумі – важливому центрі мистецької освіти. Спираючись на академічні традиції, І. Саблуков став засновником першої в Україні і взагалі першої в усій Російській імперії художньої школи у провінції, побудованої на академічних засадах. Це була, так би мовити, “академія

1769). Його творчий розвиток був надзвичайно стрімким, а роботи вражали своєю довершеною майстерністю. Повернувшись до Петербурга, він багато працював. З 1772 року А. Лосенко – перший директор Петербурзької академії мистецтв. Він став талановитим майстром історичної картини й основоположником російського історичного живопису, а його винятково майстерні рисунки тривалий час були взірцями для академічних студій. А. Лосенко писав і портрети, позначені класицистичною врівноваженістю композиції і глибоким проникненням в образ творчої особистості (“Портрет актора Ф. Волкова”, 1763; портрети О. Сумарокова та І. Шувалова, обидва – 1760).

Портретам пензля К. Головачевського теж притаманна розкута манера виконання й посилена увага до внутрішніх душевних порухів моделі (“Портрет С. Дараган-Хованської”, 1763; “Портрет невідомої”, 1818), до поетизації образу дитинства (портрет дітей М. Д. та С. Д. Матюшкіних, 1763). Його перші майстерні твори, що не поступалися портретним зображенням іноземних живописців, не пройшли повз увагу, і він незабаром мав доволі широке коло

в мініатюрі” – структура класів і наступність навчання зображальної грамоти мали багато спільного з академічною системою. Серед цих класів був клас малювання, живопису та архітектури. “Новоприбавочні класи” ввійшли до складу Харківського колегіуму<sup>136</sup>.

Серед учнів І. Саблукова – Петро Ярославський, у майбутньому учень В. Баженова і відомий харківський архітектор, брати Михайло і Лаврентій Калиновські, з яких Михайло став архітектором, а Лаврентій – живописцем, Семен Маяцький і Василь Неминущий, згодом помічник і продовжувач справи вчителя. Він викладав не тільки в рисувальному, а й у живописному класі. З 1774 року В. Неминущому допомагає Андрій Лук'янов, син “воїнського обивателя” з Лебедина, який виявляв неабиякі здібності до мистецтва. Певно, за рекомендацією І. Саблукова харківський губернатор Щербінін 1773 року бере із собою Л. Калиновського і С. Маяцького до Петербурга, де їх віддають “в науку” до Д. Левицького. Губернатор хотів, щоб один із них “навчався портретному, а інший – історичному живопису”. Творчість і педагогічна діяльність Л. Калиновського та С. Маяцького відіграли важливу роль у художньому процесі рубежу століть.

З'ясувалося, що С. Маяцький у своїй творчій практиці доволі активно звертався до портрета. У знайденому серед документів Головного народного училища переліку його живописних праць, призначених для продажу, із двадцяти семи творів – одинадцять портретів<sup>137</sup>. Прикметно, що серед портретів переважають зображення членів царської фамілії, очевидно, це були копії з творів Левицького. На таку думку наводить наявність серед них портрета Катерини II “в русском алом бархатном одеянии” (саме в роки навчання Маяцького Левицький виконував портрет імператриці, за словами Я. Штеліна “в алом русском платъе”). На жаль, місцезнаходження творів митця невідоме і важко уявити їхній характер, проте сам факт активного виступу С. Маяцького в портреті і те, що йому було дозволено малювати царських осіб, уже опосередковано засвідчує їхню художню якість. Впливи на нього І. Саблукова і Д. Левицького визначили його спеціалізацію. Серед зазначених у переліку портретів Маяцького згадується “Портрет великого князя Олександра Павловича”, і це дозволяє припустити, що Маяцький працював творчо до кінця 1790-х років<sup>138</sup>. З'ясувалося, що Д. Левицький був більше задоволений успіхами і характером Калиновського, а Маяцького в 1775 році відіслав до Харкова<sup>139</sup>.

Л. Калиновський мріяв після Д. Левицького продовжити навчання в Г. Козлова. У 1777 році він уже був у Харкові, а невдовзі через Амстердам і Париж, поїхав до Італії. У 1781 році він поїхав до Риму. У 1783 році Л. Калиновський повернувся на батьківщину і до 1789 року викладав в “новоприбавочних класах”. Очевидно, він також звертався до портрета, але підписних творів його пензля поки що не знайдено. З його біографії і документальних свідчень дізнаємося, що він був талановитіший і обдарованіший, ніж С. Маяцький. Сам Л. Калиновський зазначав, що, перебуваючи в Римі, він був



**І. Саблуков. Портрет Любові Кушелевої, уродженої Безбородько. 1770-і роки. Полотно, олія. Державний художній музей м. Нижнього Новгорода (РФ)**

представлений президентові Російської академії наук Катерині Дашковій. “Она, – як зазначає Л. Калиновський, – меня употребила в дело по моему художеству”. Також рекомендувала його деяким багатим італійцям, що відкрило йому доступ “снимать копии с более редких картин”. Визнання таланту митця К. Дашковою, однією з найосвіченіших жінок того часу, теж засвідчує його неабияку обдарованість. Саме вона зробила йому якесь замовлення (можливо, це був її портрет), вирізнивши художника з-поміж Ф. Матвеева, М. Березіна, М. Кисельникова, що тоді також перебували в Римі. Л. Калиновський “подносил свою работу” великому князю, майбутньому імператору Павлу, який 1782 року відвідував Рим, і від якого він “удостоился денежного награждения”<sup>140</sup>.

Наприкінці XVIII ст., коли було закрито “новоприбавочні класи” при Харківському колегіумі (1796), а Лаврська іконописна майстерня, хоча в ній працювали численні місцеві майстри і перебував з 1760 року італійський майстер Веніамін Фредеріче, уже не задовольняла нових естетичних запитів, нестача, а точніше – відсутність мистецьких навчальних закладів, стала особливо гостро відчутною. Переважна більшість

митців, позбавлених можливості одержати високу фахову підготовку, змушена була проходити вишкіл у малярських цехах, іти в науку до іконописців або “набивати руку” на копіюванні.

Саме з цим середовищем пов’язані портретні твори, у яких прикметним є наслідування давніх традицій репрезентативного козацького портрета і водночас відчувається потяг до динамічнішого представлення моделі. Помітних змін зазнає навіть такий усталений тип портрета, як епітафійний. Епітафійна ікона “Ангел з Михайлом Кваснецьким” (1801) із церкви Святої Параскеви в м. Буську на Львівщині визначається цілком світським характером вирішення образів – і маленький померлий хлопчик, і юний ангел, що супроводжує його до Христа, малюються в русі: вбрані у світлі шати, вони йдуть до підніжжя високої гори, на якій серед хмар видніються Христос з великим хрестом і небесна церква. Реальним є і краєвид, серед якого вони прямують. Повчально-напугливий жест ангела, і боязко-несміливі рухи хлопчика органічно взаємопов’язані в композиції. Ритміка жестів і нахилів голів, повторення обрисів постатей утворюють узгоджений пластичний еквівалент емоційному стану зображених.

Красномовним прикладом живучості репрезентативних традицій можуть бути великі за розмірами ктиторські портрети братів-козаків Якова та Івана Шиянів, написані 1784 року невідомим майстром для Покровської церкви в Нікополі на Катеринославщині (нині –

**Невідомий художник. Ікона “Ангел з Михайлом Кваснецьким”. 1801. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**

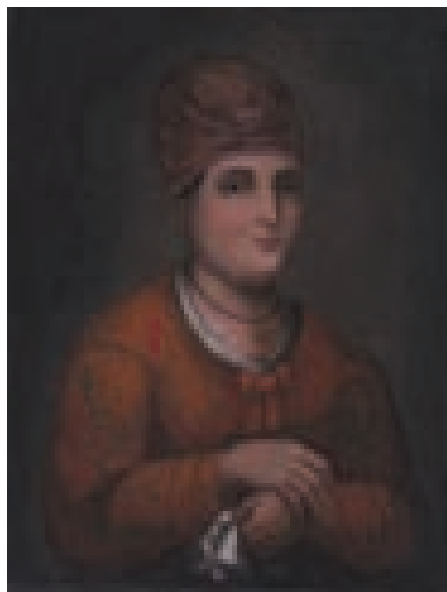


Дніпропетровська обл.). У цій церкві щедрі ктитори спорудили в 1782 році іконостас, чим заслужили право на вміщення їхніх портретів (найвірогідніше, обабіч спорудженого на їхні кошти іконостаса) у цій церкві, що й зазначено на полотнах в аналогічних написах, розміщених унизу композицій: “Сей партреть снято с ктитора Якова (в іншому – Івана) Шияна и поставлень здесь притом месте где труда его всему со(о)бществу на іконостасе видни, 1784 года генваря 9 дня”<sup>141</sup>. Зберігаючи кращі досягнення козацьких зображень, будуючи композиції на поєднанні соковитих зелено-червоних тонів, виказуючи неабиякий живописний хист, майстер прагне до психологічного забарвлення образів, напрочуд вільно і впевнено змальовуючи характерні козацькі обличчя, які здаються викарбуваними зі старого благородного металу, бо так позначилися на них нелегко прожиті роки. Природними видаються постаті, зображені у звичних позах (рука на поясі) і з шаблею при боці, але вже відчувається, що така усталена схема сковує живописця, немов штучно обмежує його темперамент і бажання показати людину в усій її неповторній даності, у певному душевному стані.

У такій манері, але з іншою мірою таланту писав свої перші портрети в Україні Володимир Боровиковський, який пройшов ґрунтовну виучку у свого батька Лукіяна Боровика та його братів, чий надзвичайно майстерні барвисті й великі ростові ікони (“Свята Катерина”, 1730-і рр.; “Благовіщення”, 1730–1750-і рр.) прикрашали церкви його рідного Миргорода та інших міст, містечок і великих сіл Полтавщини. Цілком конкретизовані образи святих, позначені етнічною характерністю, засвідчують потяг до портретного вирішення, а пластична вмотивованість жестів і поз, яскраво виражений емоційний стан зображених, анатомічно правильна побудова постатей виказують добру обізнаність із новими явищами в мистецтві живопису.

Помітні зрушення у традиційних формах і образних наповненнях показують, що головні досягнення художньої культури стають не лише здобутками столичних кіл, а дедалі глибше проникають у віддалені куточки. Це виразно простежується на композиційних змінах і поглибленій увазі до душевного стану моделей у погрудній і поясній формах портрета, існування якого в Україні налічує не одну сотню років. Особливо помітними видаються подібні зміни, коли порівняти одночасно виконані твори. У “Портреті Ганни Крем’янської” (1770–1780-і), овдовілої попаді, дружини протопопа останньої Покровської церкви в Новій Січі на річці Підпільній на Катеринославщині, ще простежується переважання лінійно-силуетної подачі, деяка внутрішня скутість моделі напроти вагу природності почувань зображеної молодой жінки в “Портреті невідомой” (кінець XVIII ст.) з Полтавського художнього музею. В останньому творі (при збереженні деталізованого змалювання вбрання) акцент переноситься на стан внутрішньої задуми, невимушеність почувань моделі під уважним поглядом художника. А вже портрети невідомой з локонами і перлами на шії (1780–1790-і, НХМУ) і молодой пані в капелюшку зображують натхненно-ліричних героїнь, настрої і прагнення яких пов’язані з новою добою сентименталістських устремлень.

Подібні зміни наявні і в чоловічих портретах, моделі яких належать до різних соціальних верств. У “Портреті Йосипа Вільчопольського” (1790-і, НХМУ) площинно-декоративна манера ще превалує і немов сковує вираз душевного стану гар-



**Невідомий художник. Портрет Ганни Крем’янської. 1770–1780-і роки. Полотно, олія. Дніпропетровський художній музей**

ного молодого козака, як і в “Портреті козака з медаллю” (1770–1780-і, НХМУ), дотепельно вимальовані візерунки вбрання відчутно акомпанують настрою зображеного. А в “Портреті дідича Михайловського” (кінець XVIII ст., НМІУ), приводом до написання якого став незвичайний випадок одруження старого в 103 роки, змальованого в шлюбному строї<sup>142</sup>, як і в “Портреті Петра Балабухи” (1790-і, ХХМ), увага зосереджується на обличчі, на відтворенні душевного стану людини з великим життєвим досвідом. Людина постає в гармонійному зв’язку з оточенням, з усвідомленням важливості пройденого життєвого шляху.

**Невідомий художник. Портрет Якова Шияна. 1784. Полотно, олія. Одеський історико-краєзнавчий музей**



Новий струм інтенсивного забарвлення портретного образу яскраво вирізняє чоловічі зображення останніх десятиліть століття. “Портрет Антона Головатого” (1792, НХМУ) виконаний відомим акварелістом і водночас майстром батального живопису (керівником батального класу Академії) Михайлом Івановим<sup>143</sup>. У зображенні такої неординарної людини, геройського козацького ватажка, одного з організаторів Чорноморського козацького війська, поетично обдарованої натури<sup>144</sup> мотив репрезентації гармонійно поєднується з поетизацією зображення, прагненням зіставити настрій людини і стан навколишньої природи. Море і гори, що видніються вдалечині, своєрідно “документують” образ людини, тісно пов’язаної з Чорноморськими просторами, показаними як середовище органічного існування.

Мотив представлення (“Портрет Івана Миколайовича Ханенка”, 1760–1770-і, НМІУ) дещо гротесково звучить у виконанні провінційного майстра, що оволодів засобами світлотіні, звертається до модного в рокайлевих зображення овалного формату, але ще не досвідчений у прийомах пластичного узгодження пози моделі і співвіднесення її з основним лейтмотивом портрета, покликаною у славити військову доблесть і оптимістичну вдачу моделі.

Мабуть, володіння портретами витонченого смаку, як і набуття світських манер, нових звичаїв, у побуті мало престижний характер. Чи не цією турботою позначено портрети подружжя Якіма і Марії Сулимиїв? Якщо портрети Сулимиївстарших (Семена і Параски) ще лежать у руслі традиційних козацьких барокових зображень, то наступне покоління є вже людьми відчутно нової доби. Дивлячись на Параску Василівну Сулиму, зобра-



жену на портреті 1753 року, легко, за висловленням П. Білецького, уявити, як вона поважно і статечно йде до церкви Сулимівки<sup>145</sup> в барвистому народному вбранні, а вигляд її невістки Марії дає всі підстави побачити в ній світську даму, яка природно почуватися в аристократичних салонах.

Манера виконання зображення Марії Павліни Сулими<sup>146</sup> засвідчує те, що його автор добре розумівся на тонкощах світського портрета й досконало знав вимоги до нього, щоб так вільно й невимушено досягти необхідного блиску. Цілком можливо, що автором міг бути хтось зі столичних майстрів. У цьому немає нічого дивного, якщо зважити, що її чоловік – нащадок давнього старшинського роду Яким Сулима<sup>147</sup> – займав досить видне суспільне становище і як високий державний чиновник мав дбати про належну респектабельність свого дому й забезпечувати її. Мабуть, це й обумовлює сухувато-офіційну репрезентативність, з якою він постає з портрета 1799–1801 років.

Портрет його дружини Марії Павлівни написаний вправніше й раніше (зауважмо, що чоловік був на 16 років старший за неї), найімовірніше, у рік шлюбу (1773) чи в наступні роки, принаймні не пізніше ніж наприкінці 1770-х або на початку 1780-х років. Оскільки, як стало відомо, красуня Марія померла в тридцятирічному віці, рівно через десять років після одруження. У всякому разі вбрана вона за модою 1770-х років – у декольтовану сукню з чотирьокутним вирізом, оздоблену мереживною оборкою з блакитним бантом. Вік зображеної і пишна пудрена перука, прикрашена діамантовою зіркою й півмісяцем із трояндою, вказують на час виконання твору.

Провінційні майстри опановували нові засоби пластичної виразності і завоювали нові іконографічні схеми на зразках столичного походження чи на творах художників-академістів. Проте, як зауважує О. Лебедев, “в провінції ми стикаємося з інакшим типом мистецтва, ніж у столиці”. Це повною мірою стосується тепер і України, що на кінець XVIII ст. адміністративними реформами, дискримінаційними заходами царського уряду поступово перетворилася на провінцію Російської імперії.

Репрезентативні парадні (на повний зріст, поясні та погрудні) композиції

**Невідомий художник. Портрет Івана Шияна. 1784. Полотно, олія. Одеський історико-красназничий музей**





Невідомий художник. Портрет жінки в капелюшку. 1780 – початок 1790-х років. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

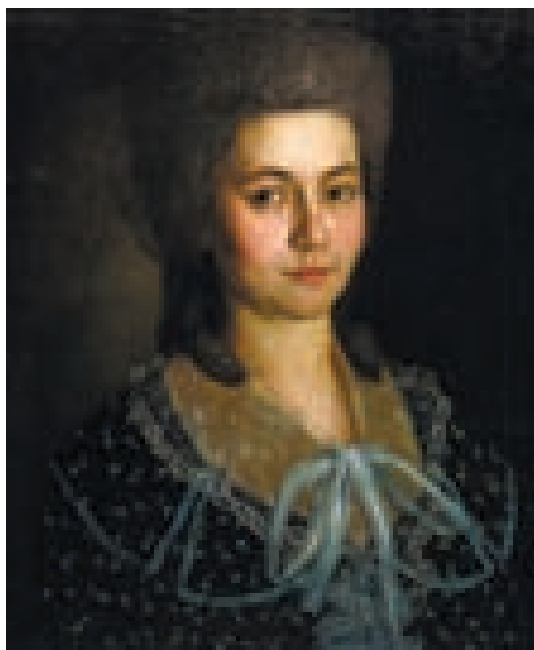
Невідомий художник. Портрет дідича Михайловського. Кінець 1790-х років. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ



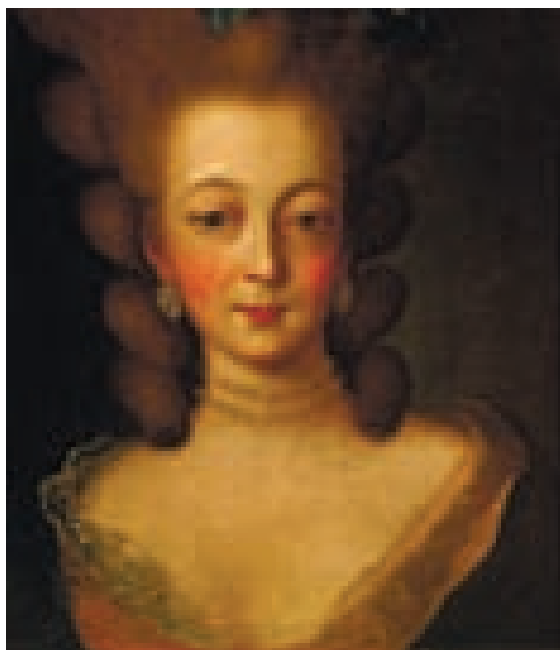
і камерний портрет – основні іконографічні типи, властиві як українському, так і російському мистецтву XVIII ст., які розвивали і вдосконалювали у своїй творчості Д. Левицький і В. Боровиковський. Легкість і вишуканість творчої манери, уміння зображувати постать у такому стані, за яким вгадується ледь уловимий її рух, надзвичайно імпонували тим уявленням про норми поведіння, про той етикет, що приписувався людині “благородного стану”. Прегарний антураж у вигляді архітектурних деталей, пишних драперій, затишних куточків природи став органічною частиною картинної, зокрема, портретної композиції, де так природно співіснують постаті моделей з їхнім оточенням.

Інша річ, майстер провінційний, який не був утаємничений в академічні премудрості або не бачив справжнього блиску світського життя. Невідомий (можливо, кріпосний) художник, котрий змалював Софію Полетику (кінець XVIII ст., місцезнаходження невідоме), доклав чимало зусиль, щоб переконливіше передати матеріальну відчутність шовкової модної сукні з легким мереживом, коштовних прикрас і старанно викладеної високої модної зачіски. На обличчі приємна мрійлива посмішка, ретельно змодельовані форми, що створює враження їхньої об’ємності. Автор цього портрета вправніше володів своїм ремеслом, ніж ті, хто малював портрети нових поколінь Галаганів (“Портрет Григорія Івановича Галагана”, 1793), своєю наївністю виявляючи помітні риси самоука. Однак ці твори об’єднувало те, що вони написані вже за новою іконографічною схемою, яку представляли зразки столичних художників-професіоналів. Як у портреті Софії Полетики, так і в портреті Григорія Івановича Галагана виявляється досить свідоме їх сприйняття.

За погрудним (поясним або поколінним) зрізом композиції, уважним змалюванням вбрання, а тим паче за прагненням відтворити певний душевний стан моделей уже вгадується наслідування портретів Д. Левицького чи інших столичних майстрів (монограміст “ІК”. “Портрет дами з віялом”, 1764, НМЛ; “Портрет Людвика Верещинського”, бл. 1758, ЛНГМ). Незважаючи на те, що подібні провінційні портрети ще далеко не такі досконалі за виконанням й витонченістю, з якою про-



Невідомий художник (Явтушенко?). Портрет невідомої. Кінець XVIII ст. Полотно, олія. Полтавський художній музей



Невідомий художник. Портрет невідомої. 1780–1790-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ

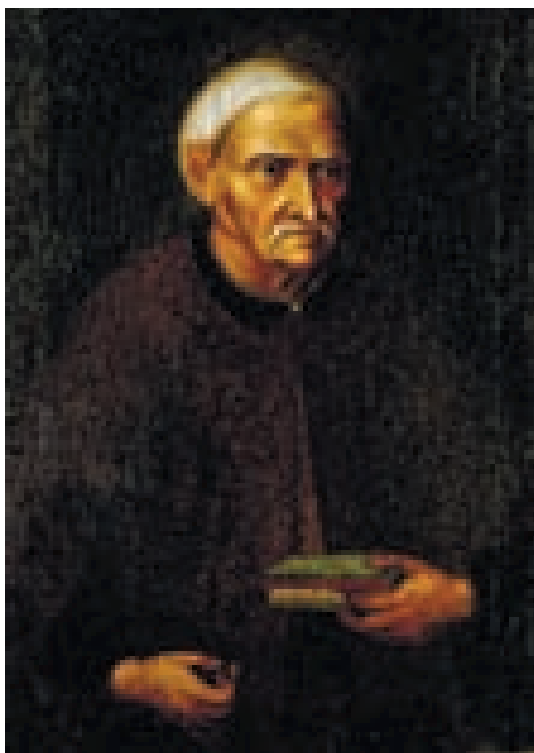
фесійний художник уміє завуалювати вади зовнішності чи продемонструвати суто живописну легкість, вони при цьому найпоспідовніше зберігають властивості національного портретного живопису XVIII ст., що становлять одну з характерних рис – точність відтворення фізіономічних особливостей натури. Ця риса, яка чітко проступає в названих портретах, доводить, що провінційний майстер, хоча й відчуває у своїх моделях стану дистанцію, проте не здатний (або й не прагне) приховати далекість портретованих від світської вишуканості.

Напевно, однакове тверезе сприйняття й буде однією з головних особливостей, що зближує столичні та провінційні портрети, створені за новим іконографічним типом, неважаючи на те, що в останніх відчувається й парсунна скутість, і неупереджено-об'єктивна наївність сприйняття (А. Моклаковський “Портрет Опанаса Ковпака”, 1775, ОІКМ та портрети Івана Невінчаного (1770–1780-і, ДнХМ); Осадчого Харка (після 1765, ХХМ).

Не без помітного столичного впливу розвивався інший іконографічний тип –

Невідомий художник. Портрет Йосипа Вільчопольського. 1790-і роки. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ





Невідомий художник. Портрет Петра Балабухи. 1790-і роки. Полотно, олія. Харківський художній музей

Монограміст "ІК". Портрет дами з віялом. 1764. Полотно, олія. Національний музей у Львові



погрудний парадний портрет. Наприкінці XVIII ст. починає усталюватися розсилання виконаних за строгими канонами в столиці і спеціально призначених офіційних портретів царської фамілії, найвищих урядовців і чиновників по найвіддаленіших куточках для демонстрування в державних установах. На відміну від місцевої української традиції, широко представленої типом репрезентативного портрета на повний зріст, який ще зберігає, хоча б у зовнішньому вигляді портретованих, сліди демократизму, парадний портрет, що тяжіє вже до класицистичних канонів, набуває суто офіційної строгості. Ця строгість підкреслює певну дистанцію, котра відділяє зображуваного, що чинно постає при всіх своїх регаліях, у парадному вбранні, немов виконуючи ту роль, яка була йому відведена в суспільстві відповідно до його чину або становища. Такий тип мав досить широке побутування, тому що потреба в ньому зумовлювалася як офіційними вимогами, так і прагненням до престижності.

Система світлотіньового моделювання форм і об'ємів дозволяла більш наочно передати гордовиту поставу, стриманість дещо зверхнього погляду, крім того, з належною матеріальною відчутністю відтворити одержані за службу ордени й відзнаки, що прикрашали мундир, яким замовник дорожив не менше, ніж цими нагородами.

Погрудне зображення якраз і надавало можливість зосередити увагу на цих, вельми значимих для гонористості й офіційної презентабельності деталях. Воно вимагало й підвищеної уваги до відтворення рис обличчя, яке за такою композицією немов наближалось до глядача.

Тип композиції і навіть розміри портрета також визначалися його функцією. У цьому разі погрудна композиція була достатньо зручним стандартом. Портрет мав насамперед правдиво й тонко втілити вигляд людини, щоб переконливо представити її сучасникам або зберегти її в пам'яті нащадків, чим і пояснюється надто уважне ставлення до зображення рис обличчя. Ось чому навіть у парадних офіційних портретах, що були своєрідним уособленням суспільної ролі людини, спостерігаємо потяг до точного й "живого" відображення фізіономічних особливостей вигляду людини. Набувши фамільної функції, портрет набув і ширшого попиту,

а отже, неодмінної при цьому стандартизації, що полегшувала роботу недосвідченому в модних тонкощах провінційному майстрові. Саме цим можна пояснити збереженість традиційних форм, які здавна прижилися і тривалий час побутували на місцевому ґрунті.

Місцеві майстри навіть у парадних портретах віддавали перевагу погрудним композиціям напроति вагу зображенням на повний зріст. Побоювання великих форматів, складність композиції і просторових розв'язань сковували малодосвідченого в академічних премудростях художника. Погрудні композиції наприкінці XVIII ст. набули значного поширення. Проте в місцевих умовах це пояснюється, мабуть, не лише простотою й доступністю виконання, пильнішою увагою до індивідуальних особливостей людини, а й підвищеним попитом саме на такі формати.

Поряд із зазначеним іконографічним типом в українському портреті тривалий час міцно трималася композиційна схема репрезентативного портрета на повний зріст (це й згадані вище ктиторські портрети Шиянів, портрети київського вищого духовенства й надзвичайно характерний ремінісценціями сарматського магнатського зображення “Портрет Станіслава Садовського”, початок 1780-х, ЛНГМ). Під впливом нових віянь композиційна схема набувала різноманітних смислових відтінків, нових просторових і живописних мотивувань, прийомів моделювання форми, проте в основі завжди зберігала мотив предстоючності. Цей мотив обігрується навіть у творах європейських митців, виконаних на замовлення української знаті, прикладом чого може бути парадний ростовий “Портрет Кирила Григоровича Розумовського” (1766) пензля італійського живописця Помпео Батоні, написаний у Римі. Портрет до кінця XVIII ст. зберігався в Петербурзькому палаці К. Розумовського і, певно, став взірцем не тільки для власних живописців Розумовських, але й для таких майстрів, як Д. Левицький. Його портрет П. Демидова (1773) багато в чому “перегукується” з названим твором.

У ряді творів цього іконографічного типу в перехідний період найбільшу консервативність зберігають портрети духовенства, хоча і в них помітно посилюється елемент побутовізму (парні портрети протоієрея Софійського собору Д. Сигиревича та



Невідомий художник. Портрет Івана Миколайовича Ханенка. 1760–1770-і роки. Полотно, олія. Національний музей історії України. Київ

Невідомий художник. Портрет Людвика Верещинського. Близько 1758 року. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв





**А. Моклаковський. Портрет Опанаса Ковпака. 1775. Полотно, олія. Одеський історико-краснознавчий музей**

його дружини І. Сигиревич, початок ХІХ ст., НМІУ). Загалом портрети різних типів, виконані місцевими та й заїжджими митцями в кінці ХVІІІ ст. демонструють строкату картину співіснування традиційних і новітніх прийомів.

Тому й не дивно, що в столичних містах – Петербурзі і Москві, не кажучи вже про європейські центри, спостерігається достатньо послідовна зміна стильових напрямів, а в провінції відбувається примхливе їх змішування й взаємопереплетення. Декоративно-площинні традиції не стають на заваді застосуванню академічної системи, риси бароко співіснують із класицизмом або й сентименталізмом.

Усі ці ознаки добре унаочнені у згаданому “Портреті Якіма Семеновича Сулими” (1799–1801, НХМУ). Людина високоосвічена й обдарована, Я. Сулима зробив блискучу кар’єру – від викладача Петербурзького кадетського корпусу до генерального судді України. У 1799 році був “произведен” в таємні радники і нагороджений орденом св. Анни І-го ступеня, з яким його зображено на портреті, певно, виконаним із цієї нагоди. У час написання озна-

ченого портрета неперевершені портрети Д. Левицького вже належали минулій епосі, сходила зірка В. Боровиковського, який тяжів тоді до класицизму.

У моделюванні об’ємів, відтворених із ретельною сухуватістю, у лінійності чітких контурів і особливо графічно-окреслених форм обличчя, побудованих з педантичною чіткістю і точністю пластичної проробленості, відчувається вже щось від нових віянь. Проте загалом портрет ще є іконографічним типом офіційної парадної композиції. У копіткій старанності, з якою змальовані фізіономічні особливості його виразного, не надто вродливого обличчя, без будь-яких спроб облагородити його, відображається властивість традиційного репрезентативного старшинського портрета.

У належності зображення Я. Сулими до місцевої портретної традиції переконує й те, що, незважаючи на об’ємне трактування, обличчя написане ще одним тоном, який нагадує колір карнаці з пробілами в освітлених місцях. Графічно чітко, лінійно окреслені вуста, очі, ніс, як звичайно буває на іконах. Можна припустити, що автор твору був досить міцно пов’язаний із середовищем іконописців або цехових майстрів. Відомо, що іконописні й цехові малярні активно функціонували в Україні не тільки до кінця ХVІІІ, а майже до другої половини ХІХ ст., тому подібна консервативність, обумовлена практикою майстра і його прихильністю до узвичаєної портретної традиції, є зрозумілою. Під впливом цієї традиції інколи опиняються й художники з професійною академічною виучкою, що також засвідчує певну стандартизацію нових типів зображень. До неї зверталися навіть окремі інонаціональні майстри, що працювали в Україні.

Серед них уродженець Волині, польський маляр Костянтин Александрович<sup>148</sup>, пензлю якого належить низка портретних зображень. Художник працював при магнатських дворах Браницьких, Радзивілів, Чацьких. Писав портрети, виконував копії давніх фамільних зображень. У 1777 році у Порицьку він створив для Тадеуша Чацького галерею “славних людей”, куди входили портрети К. Хоткевича, М. Козаківського, Л. Опалінського, королеви Людвіки Марії Гонзаги, Цецілії Ренати.

Типовим для авторської манери художника є підписний “Портрет Адама Казимира Чарторийського” (1783, НХМУ)<sup>149</sup>. Твір належить до типу погрудного офіційного портрета. За ретельною виписаністю рис обличчя, за характеристикою образу проглядає притаманний для XVIII ст. інтерес до індивідуальних особливостей моделі і прагнення передати їх із документальною точністю. Зображений, відомий як обдарований літератор, автор численних драм, комедій, як людина романтичних поглядів, постає в буденній іпостасі. Чи то за браком мистецької витонченості, чи то нарочито, щоб більше зосередити увагу на обличчі, Александрович малює завелику голову. За пропорційними співвідношеннями щодо невеличкого формату і доволі високого зрізу погруддя вона неначе “вилазить” з рами, тим самим одразу впадає в очі й виглядом масивних і немов застиглих форм масивного обличчя, відчутно “загороджує” орден і виблискуючу на темно-червоному мундирі синю орденську стрічку.

Отже, акцент на фізіономічних особливостях якоюсь мірою приховує імпазантність фігури, пом'якшує її офіційність. Певну роль у цьому відіграє відсутність золотого шитва на мундирі, стримана вохристо-оливково-червоняста гама, серед якої м'яко виділяється біла перука, що виразно підкреслює спокійний, упевнений погляд голубих очей, глибокі зморшки на чолі і складку вуст, у куточках яких немов застигла гіркота життєвих розчарувань.

Так само погрудним є “Портрет невідомого з орденами св. Станіслава і Білого Орла” (1782, НХМУ), опублікований Г. Беліковою<sup>150</sup>. Його також написано К. Александровичем зі знанням живописних тонкощів, з об'ємним моделюванням форми, проте й тут художник далекий від прагнення похизуватися віртуозністю, притаманною в той час столичним майстрам. У портреті значно детальніше відтворено аксесуари – мерехтливо-сріблясті аксельбанти, орденські стрічки, мереживне жабо. Вони стають певним супроводом до неспішно-уважного відтворення молодого вродливо-холоднувато обличчя з високим чолом і темними очима, гарно відтіненого пудреною перукою з буклями.

З названими творами К. Александровича багато спільного має варіант “Портрета Кароля Станіслава Радзивіла” (кінець XVIII ст., НХМУ). Аналогічні зображення родовитого литовського магната, що став героєм багатьох літературних творів, відомого свого часу як “пан Коханко”, наявні у збірках

**Невідомий художник. Портрет Станіслава Садовського. Початок 1780-х років. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



“Одеського замку”, Національного музею історії культури Республіки Білорусь та Національного музею у Кракові.

Уродженцю Волині К. Александровичу були зрозумілими й близькими неупередженість ставлення до моделі, увага до предметного оточення, що склалися в середовищі місцевих майстрів. У польському й литовському портретному живопису було чимало спільного з українською традицією, яка мала там помітний вплив в часи становлення портрета як жанру. За наявністю творів, виконаних К. Александровичем в Україні можна зробити висновок, що виконання погрудних парадних портретів не було випадковим епізодом у творчому спілкуванні художника з місцевим середовищем.

Але якщо професійні художники піддавалися впливам місцевих уявлень і традицій, смакам замовників, вихованих на усталених віках традицій портретних зображень, то не менш дійовим був зворотний вплив, завдяки якому в місцеве середовище проникали новітні віяння і художні набутки європейських майстрів. Твори таких митців, як Марчелло Бачареллі<sup>151</sup> (“Портрет А. Трусколяської”, 1790-і, ВХМ), Йоганн-Батист Лампі Старший<sup>152</sup> (“Портрет Станіслава Щенного Потоцького з синами”, 1790–1791; “Портрет Анни Орловської”, 1790-і – обидва з ВХМ) часто ставали взірцями для наслідування місцевими художниками різних категорій – від доморощених живописців до цехових виучеників.

Відомо, що в Лампі Старшого в період перебування його в Петербурзі з 1792 року навчався, а точніше – удосконалювався, В. Боровиковський. Прикметно, що Лампі вже 1794 року звернувся до Ради Академії мистецтв з пропозицією присудити В. Боровиковському звання академіка живопису. Боровиковський був визнаний “назначеним” за великий ростовий портрет “Катерина II на прогулянці у Царськосельському парку” (1794, ДРМ, Росія), а звання академіка удостоївся 1795 року за портрет великого князя Костянтина Павловича.

**П. Батоні. Портрет Кирила Розумовського. 1766. Приватна збірка. Відень. За книгою: Український портрет XVI–XVIII століть**



Вивчаючи українську художню культуру XVIII–XIX ст., не можна обійти постать Володимира Боровиковського. Хоча хронологічно за життєвим періодом (сорок три роки його життя припадає на XVIII ст. і менше двадцяти п'яти – на XIX ст.), за витоками своєї творчості він, міцно пов'язаний з ідеями сентименталізму, більше належить XVIII ст., проте за характером її і спрямованістю художник залишається виразником ідей і настроїв початку наступного століття. Залишившись у рідному Миргороді, В. Боровиковський як непересічний живописець місцевої школи і далі продовжував би писати вражаючі безпосередністю й наївністю лики святих, що за етнічним типом нагадували мешканців Полтавщини.

Знайдені останнім часом документи, як і нові атрибуції, які значно розширюють уявлення про початковий період творчості В. Боровиковського, дають підстави твердити, що до тридцяти років<sup>153</sup> він був достатньо сформованим художником і стояв на міцному ґрунті барокової традиції в її українському



варіанті. Своєю освіченістю й обізнаністю із західноєвропейським мистецтвом, зразки якого мали значне поширення в граверському виконанні, він як виконавець імпував замовникам досить високого суспільного становища. На відміну від Д. Левицького, В. Боровиковський на тридцять другого році життя потрапляє в петербурзьке середовище вже зі зрілим і сформованим баченням та світосприйняттям, у столичних колах серед численних митців йому судилася інша доля.

У Петербурзі В. Боровиковський підтримує стосунки зі своїм ровесником і земляком поетом Василем Капністом, який відіграв в його долі значну роль. Він одразу потрапляє в коло художників – Д. Левицького (порадами якого користувався), О. Єгорова, зближується з гуртком М. Львова, до якого входив Г. Державін. Його першими творами у столиці були так само, як і на Батьківщині, полотна на релігійну тематику (пише 37 образів для збудованого М. Львовим Борисоглібського собору у м. Торжок, 1790–1792; і 8 образів для Могилівського собору Святого Йосифа), не полишав він роботи і над портретами.

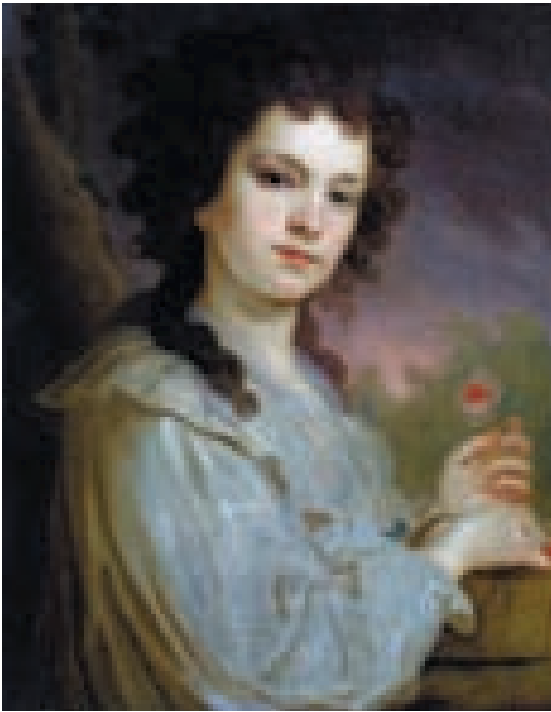
Слід зауважити, що, вдосконаливши виконавську майстерність, художник назавжди залишився вірним улюбленому типажу і певним прийомам (і навіть певним схемам розташування постатей) у трактуванні релігійного образу. Це добре унаочнила перша велика монографічна виставка творів художника, влаштована Державною Третяковською галереєю, де вперше було показано значну частину його релігійного живопису<sup>154</sup>. Порівняння ікон “Архістрати́га Михаїла” (1787, ПХМ, виконаної ще в Миргороді, та ікони, написаної в 1814–1815 роках для іконостаса Покровської церкви в с. Романівка на Чернігівщині, нині – ДТГ) і композиції однойменної ікони для собору Святого Йосифа Обручника в Могиліві (1793–1794, нині – Могилівський краєзнавчий музей) ілюструє збереження типажу і композиційних прийомів і навіть самих обладунків постаті архістрати́га. Характерно, що, розпочавши портретну практику великим репрезентативним портретом П. Руденка, він у столиці починає писати малоформатні зображення (можливо, для глибшого опанування уроків Д. Левицького та Й. Лампі Стар-



**К. Александрович. Портрет невідомого з орденами Святого Станіслава та Білого Орла. 1782. Полотно, олія. Національний художній музей України. Київ**

**Й.-Б. Лампі Старший. Портрет Станіслава Щенного Потоцького із синами. 1790–1791. Полотно, олія. Вінницький художній музей**





**В. Боровиковський. Портрет Ольги Філіппової. 1790. Полотно, олія. Державний Російський музей. Санкт-Петербург. За Л. Маркіною**



**В. Боровиковський. Портрет Варвари Шидловської (дружини харківського губернатора). 1798. Полотно, олія. Державна Третьяковська галерея. За Л. Маркіною**

шого), і навіть звертається до мініатюри (“Портрет В. В. Капніста”, початок 1790-х, ДРМ, Санкт-Петербург), але вже через неповних два роки навчання в Лампі пише не просто великий ростовий портрет, а портрет самої імператриці Катерини II, що вже само собою було певним визнанням його таланту, бо портрети царської фамілії, тим паче – правлячої імператриці, мали право писати лише окремі художники.

Великий природний дар, ґрунтовна професійна підготовленість і надзвичайно висока працездатність, любов до творчості, що повністю поглинула все його життя, відповідальне і благоговійне ставлення до мистецтва дозволили художникові досить швидко подолати обмеженість старої живописної системи і засвоїти досягнення нової. На основі цієї системи за роки діяльності в Петербурзі він, людина глибоко віруюча, зумів залишити в поетичних образах своїх героїнь і героїв відгомін сентименталістських настроїв, які були такими співзвучними самій чутливій натурі митця, з його нелегкими шуканнями гармонії і внутрішньої досконалості.

Під впливом Д. Левицького, а згодом і Й. Лампі Старшого, В. Боровиковський, копіюючи твори останнього, швидко засвоїв техніку європейського живопису і сучасні прийоми виконання. З 1790-х років портретний живопис посідає провідне місце у творчому доробку художника. Детальна проробка коштовних прикрас у жіночих і орденських відзнак у чоловічих портретах, бездоганний рисунок і скульптурно-чітке пластичне моделювання облич, рук, постатей, використання улюблених стримано-пастельних кольорних поєднань, нарешті – гармонійно й гранично вивірені схеми компонування постатей на полотні – усе це почало складатися ще з перших творчих спроб і динамічно розвинулося в подальшому.

Ще до переїзду в Петербург В. Боровиковський мав навички не тільки в роботі над великими репрезентативними портретами, а й над камерними портретами (“Портрет



**В. Боровиковський. Портрет Катерини Родзянко. 1821. Полотно, олія. За Н. Марченко, Н. Усовою**



**В. Боровиковський. Портрет Льва Кириловича Розумовського. Полотно, олія. Саратовський художній музей (РФ)**

О. О. Капніст, дружини поета”, 1780, Літературний музей, Москва), в яких з особливою наочністю виявилось сентименталістське спрямування художника. Це дозволило йому в короткий термін досягти тієї стильової цілісності, що стане властивою його творам зрілого періоду. Слід зазначити, що вже в перших таких творах є досить помітне прагнення оволодіти новими засобами живописної і пластичної характеристики, і вже перші портрети петербурзького періоду засвідчують утвердження творчої індивідуальності майстра. Це особливо виразно простежується в невеличкому “Портреті О. К. Філіппової” (1790, ДРМ, СПб.) – молоденької дружини чи не найближчого друга художника (Боровиковський вів замкнутий спосіб життя і майже весь час був самотнім) і колеги по роботі в Казанському соборі – Павла Філіппова. У цьому незакінченому зображенні напрочуд гарно й невимушено виявлено внутрішнє розкріпачення і простоту щоденного буття людини, що відчувається в природному стані моделі, її довірливому погляді і щирій посмішці, що відразу “встановлює контакт” із глядачем.

В. Боровиковський виявився надзвичайно чутливим до нових віянь, його моделі природніше почуваються в навколишньому середовищі, приваблюючи елегантністю мрійливих натур у жіночих зображеннях й невимушеною простотою в чоловічих портретах (портрети Варвари Шидловської, 1798, ДТГ; Катерини Родзянко, 1821, НХМРБ, Мінськ; Дмитра Трощинського, 1796–1799, ДРМ, С.Пб.; Льва Розумовського, 1810–1811, Саратовський художній музей).

Як у перших, так і в наступних творах, що засвідчують творче засвоєння художником форми камерного портрета, спільним є те, що в них відчувається душевна теплота, яка завжди буде властивою героям більшості його подібних творів. Пізніше художник значно віддалився у своєму стильовому напрямі від колишніх джерел. Проте ремінісценції цього періоду залишаться втіленими в миловидності ликів, у зворушливо

сентименталістській самозаглибленості і споглядальності зображених, які в остаточно сформованій манері набудуть відповідної світської вишуканості, витонченості почуттів, а поєднання імпазантності вигляду і внутрішньої одухотвореності його моделей, очевидно, досягнутої не без урахування досвіду українських, а згодом російських і європейських портретистів, стане прикметною ознакою його портретних творів.

Як творчість Д. Левицького, так і доробок В. Боровиковського в розвитку портретного жанру має особливе значення, бо художник був одним із піонерів створення портреткартини зі складним контрапостним розташуванням постаті, в оточені її пейзажем, що дозволило поставити низку проблем часового розвитку характеру героя.

Звичайно, ще не можна говорити про пленерність побудови образу, але сам факт введення природного мотиву в портрет, узгодженість стану людини і природи – усе це ознаки нового етапу в художньому осягненні особистості. Це засвідчує також активне використання світла. Від класицизму художник успадкував прагнення створити величний образ, але під впливом сентименталізму в його творах посилюється емоційність.

Неоціненне значення В. Боровиковського як творця великої портретної форми. Кожен його твір – це складний, логічно побудований організм. Портретні характеристики в нього скрізь – від невеличких камерних зображень до великих урочистих полотен – переконливо несуть у собі неповторну забарвленість образів. Це взірць гуманістичного розуміння доби Просвітництва. Індивідуалізовані образи тяжіють до виявлення почуттів і душевних поривань.

Творчість митця – це певний міст між просвітницьким шуканням морального вдосконалення й сентименталістською ідеєю самоцінності емоційного життя людини. Портрети В. Боровиковського завершують досягнення портретного живопису XVIII ст. і водночас у них знайшли відображення естетичні запити нового століття з його романтичним ідеалом людини зі складним, суперечливим внутрішнім світом і пристрасними романтичними почуттями. Твори художника відкривають добу, у якій у тісному взаємопереплетенні розвивається сентименталізм і формується романтизм. Ті джерела, які живили творчу уяву Д. Левицького і В. Боровиковського, продовжували потужно пульсувати в Україні і в першій половині XIX ст.

## Портретна творчість західноукраїнських митців

У кінці XVIII ст. портретний жанр, що побутував на західноукраїнських землях, стаючи надбанням ширших прошарків замовників, втрачає характерну для попереднього періоду стилістичну єдність. У той час у ньому помітніше виявляються впливи запозичень зі зразків західноєвропейського мистецтва. Хоча наслідування подібних зразків було переважно поверховим, проте воно ставало симптоматичним з погляду зміни естетичних смаків і попиту, що позначилося на подальшому зміцненні світських основ мистецької творчості.

Змінився і характер замовлень. Після заборони виставляти в костьолах світські зображення знизився попит на епітафійні та ктиторські портрети, змінив свою форму натрунний портрет, набуваючи форми цілком світського камерного зображення.

Суспільно-політичні умови, що склалися після приєднання наприкінці XVIII ст. Галичини до Австрії, зліквідували основи шляхетсько-сарматської культури, а разом з тим і підґрунтя для репрезентативного портрета. У нових історичних обставинах вичерпувалися можливості організації мистецької діяльності за цеховим середньовічним принципом. Тоді як у Європі з часів Ренесансу відбулося відокремлення мистецтва від ремесла, унаслідок якого на перший план була поставлена самостійна творча діяльність художника, цехова корпоративна діяльність на українських теренах ставала дедалі більшим анахронізмом. Авторитарні методи навчання, що

панували в цехових об'єднаннях, не могли забезпечити того професійного рівня, який надавало навчання в мистецьких академіях Європи. Тому й спроба відновити діяльність львівського малярського цеху, зроблена в середині XVIII ст., не увінчалася успіхом.

У той час для художників дедалі очевиднішою стає потреба прилучитися до здобутків західноєвропейського мистецтва не лише завдяки посередництву заїжджих майстрів, але й завдяки безпосередньому навчанню в зарубіжних академіях.

Традиції зарубіжного навчання художників склалися здавна. У Римській академії св. Луки здобув художню освіту Георгій Елевтер Шимонович-Семигіновський, художник другої половини XVII ст., придворний живописець короля Яна III Собеського із жовківського кола. У Римі також навчався надвірний маляр Костянтин Собеського – Василь Петранович<sup>155</sup>, що працював у Жовкві в першій половині XVIII ст. Йому приписується донаторський портрет Ференца Ракоці та Ілони Зрінї, портрети Станіслава, Вацлава та Ганни Жевуських, Миколи Вижицького та інших осіб. Монах-бернардинець Венедикт Мазуркевич 1732 року разом з італійським художником Джузеппе Педретті (який упродовж 1730–1732 років працював у Львові) виїхав до м. Болонья (Італія) і там під його керівництвом три роки навчався живопису. Медицину та мистецтво живопису вивчав у Римі чернець Львівського монастиря кармелітів Григорій Чайковський<sup>156</sup>, художник першої половини XVIII ст., який написав чимало портретів кліриків і автопортрет із палітрою.

Популярним львівським портретистом кінця XVIII ст. був Остап Білявський<sup>157</sup>, до послуг якого зверталася найзаможніше панство, міщани, духовництво. Творчість О. Білявського позначена виразними індивідуальними рисами, характерним органічним поєднанням принципів інтимно-камерного європейського портрета й місцевої портретної традиції, з властивою для неї схильністю до декоративності.

Один із перших його портретів львівського періоду – зображення молодої красуні графині Рищевської (1781) – типологічно і стилістично споріднений з погрудними жіночими портретами камерного типу, що в другій половині XVIII ст. були особливо поширені в європейському та російському мистецтві у колі майстрів ровесника О. Білявського – Ф. Рокотова<sup>158</sup>, попередника Д. Левицького і одного з основоположників жанру лірично-камерного жіночого портрета, у якому поєдналися “елементи французького рококо і російського натуралізму”<sup>159</sup>. Витоки цього випадкового збігу слід шукати в спільності навчання і творчого шляху, особливо в спільності наслідуваних першоджерел, закорінених у західноєвропейському мистецтві доби рококо.

На портреті Рищевська має такий вигляд, як близькі їй за соціальним становищем іноземні дами того часу. Вона зображена у глибоко декольтованій сукні, виріз якої скромно оздоблений мереживом. На ньому прикріплено кілька квіток. Троянда та інші дрібніші квітки прикрашають її високу пишну зачіску. У поставі портретованої відсутній елемент демонстративної репрезентації моделі. Немає і відчуття повної розкутості, і м'якої пластичної форми. Видно, що Рищевська під час позування почувалася напружено. Вираз її гарного обличчя незворушно-строгий і дещо нагадує обличчя-маску зі шляхетських портретів.

Основний шлях портретної творчості О. Білявського проліг у напрямі зміцнення інтимізації образу або й остаточного поглинання парадного пафосу, максимального обмеження інформаційно-додаткових деталей за рахунок спрощення композиції і зосередження уваги на індивідуальній характеристиці образу особи. Проте часом дух сарматизму виявлявся надто помітно, що простежується у зображенні Олени Скробенської, пензля невідомого майстра другої половини XVIII ст. зі збірки Львівської галереї мистецтв. У ньому жіночий образ, незважаючи на ефектно, у стилістиці рококо, трактовані складки одягу світської дами, залишається дещо громіздким і навіть суворим за емоційним ладом. Червонясте обличчя, повнотіла постать, за якими вчувається міцне фізичне здоров'я, напружена динаміка форм справляють враження внутрішньої сили.



**Невідомий художник. Портрет Катерини Мархоцької. 1780-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**

(1787), інфлянтського каштеляна, вказують парадний мундир з еполетами, недбало розстебнутий на животі, орденська стрічка та ордени на цьому мундирі. Доброзичливий вираз обличчя робить його по-буденному прихильним і доступним. Такий мотив “забиває” парадну показовість у приписуваному О. Білявському портреті князя Сангушка (1790-і, Вінницький художній музей), де основна увага сконцентрована на вродливому молодому обличчі моделі, тоді як офіційні атрибути (червоний парадний мундир із відзнаками) лише служать додатковим доповненням до характеристики елегантної постаті великосвітської особи.

Зазвичай моделі О. Білявського, навіть під час їхнього офіційного репрезентування, перебувають у стані споглядальності, в атмосфері замріяності, близькій до сентиментальності.

Оригінальність манери О. Білявського, якою він вирізняється в середовищі львівських майстрів другої половини і кінця XVIII ст., особливо яскраво виявляється в портретах міщанства, у яких безпосередність погляду на натуру, овіяну поетичним настроєм, поєднується з любов'ю до декоративного конструювання елементів композиції, поширеного у львівському мистецькому середовищі з минулих часів. Його основна увага зосереджується на обличчі, на якому віддзеркалюється врівноваженість внутрішнього стану моделі.

Одним із кращих творів у цьому ряду є портрет львівського патриція, члена Ставропігіону Христофора Дейми<sup>160</sup>. Він зображений у пояській композиції, у злегка похилений назад по діагоналі позі, що надає постаті зображеного монументальності, але без нарочитої репрезентативності і претензійності. Основну увагу привертає обличчя,

За своїм інтимно-камерним ладом портрет О. Рищевської є антитезою цього твору. Йому співзвучний портрет Катерини Мархоцької невідомого майстра кінця XVIII ст. зі Львівської галереї мистецтв, виконаний як інтимно-камерний портрет погрудного типу. Тут молода пані в сукні темно-зеленого, із сіруватим відтінком, кольору, оздобленій по вирізу декольте тонкою газовою тканиною з брилистими рюшами, у чепці з такої самої тканини, стоїть у тричвертному повороті в невимушеній позі, приязно дивлячись перед себе з лагідною посмішкою, ледь помітною в куточках губ.

Відлуння сарматського світогляду іноді вчувається в чоловічих портретах упродовж усього XVIII ст. Навіть у кінці століття можна спостерегти “рецидиви” вияскравлення в чоловічих зображеннях рис лицарського ідеалу. Натомість у творчості О. Білявського простежується тенденція інтимізації образу, зняття пафосу й стереотипності репрезентативної композиції.

Спираючись на концепцію офіційного портретного зображення, О. Білявський спрямовує свою увагу на посилення камерних ознак. На офіційне становище зображеного ним Яна Мієра

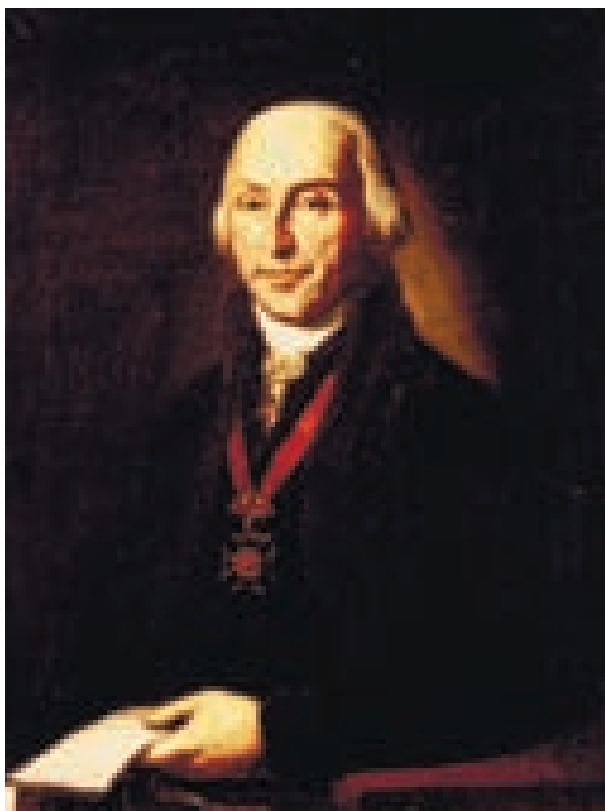
гладенько модельоване тоновими розтяжками від білясто-рожевих на освітлених випуклих формах і до темно-брунатних – у тінях. За плавними правильними формами округлого обличчя з дбайливо доглянутими вусами розпізнається людина, не байдужа до своєї зовнішності. У цьому переконує й свідомо старомодний чепурний одяг. У ньому немає нічого показного, але разом з тим кольори сріблясто-білого атласного жупана в білу поздовжню тонку смужку і темно-коричневого кунтуша, оздобленого по вилогах і краю рукавів смужками галуна, утворюють благородні поєднання, співзвучні образіві дещо сумовитої, задумливо-замкнутої у своєму внутрішньому світі моделі.

Вигляд діяльнішої натури має “жовківський міщанин” і радник львівського магістрату Іван Бачинський<sup>161</sup> на портреті 1789 року. Наділений організаторським хистом, він очолив Ставропігійський інститут, утворений за часів переходу Львова (1789) під юрисдикцію австрійської влади. Своєю діяльністю І. Бачинський заслужив високу повагу цієї інститутції, що прийшла на зміну львівському братству. За його участі проводилися будівельні роботи навколо Успенської церкви і перебудова її дзвіниці, так званої “вежі Корнякта”<sup>162</sup>.

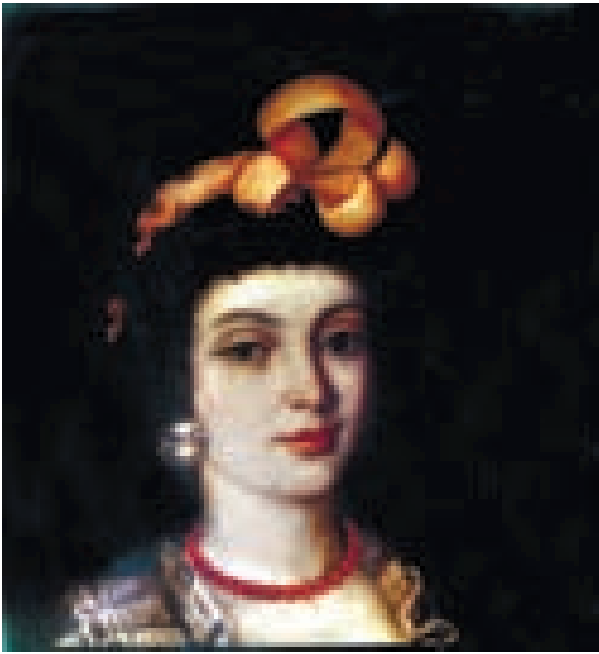
Порівняно з портретом Х. Дейми, у зображенні І. Бачинського художник відчутніше виявляє внутрішню напругу, що вгадується у твердій поставі постаті, міцних об’ємах тіла, рухливості ритму золотих позументів на білому жупані і темно-блакитному кунтуші. На його молодому вилицюватому обличчі більше рішучості до дії, яка проглядає у впевненому погляді і твердих складках губ. Нейтральне тло, характерне для більшості портретів О. Білявського, тут наповнюється додатковими деталями – полицка з книгами і завіса перед нею. Ненав’язливо проглядаючись за плечима Бачинського, вони є своєрідно трансформованими елементами парадного портрета у відтвореній суто побутовій ситуації і дають відчуття більш-менш реального інтер’єру. Перетином вертикалей і горизонталей вони додають рухливості композиції згідно з концепцією образу.

Ремінісценції старої традиції своєрідно трансформуються О. Білявським на нову основу образної індивідуалізації в портреті радника львівського магістрату, молодого чорновусого красеня Миколи Любинецького<sup>163</sup>. На умовно модельованому тоновими переходами обличчі, як і на обличчі Х. Дейми, відобразився лагідно-сумовитий вираз, що застиг у погляді мигдалистих очей, складках губ, у пружних формах щік. Кремезне погруддя моделі в червоному жупані і чорному кунтуші поверх нього вирішене на старий лад – у площинно-декоративній манері і майже суцільними плямами локального кольору. Цей прийом спричиняє особливо відчутну внутрішню значущість характеру портретованого, його спокійну впевненість у собі.

Таким самим почуттям власної гідності забарвлений образ молодого людини в “Портреті Ліщинського” (1793), де пудрена біла перука і пишне біле жабо сорочки утворюють



**О. Білявський. Портрет Йозефа Урмені. 1803. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



**О. Білявський. Портрет Маріанни Левицької (фрагмент). 1793. Полотно, олія. Збірка “Студіон” у Львові**

своєрідне обрамлення зосередженому сіроокому обличчю портретованого, ви-яскравлюють світле чоло і тверду складку вуст. Людина нового часу постає в цьому погрудному зображенні, побудованому на зіставленні білувато-жовтуватих і червоно-чорних тонів. І річ тут не лише в новомодному мундирі і пудреній перуці, а в самому відчутті характеру людини нової формації, нових поглядів і поривань.

По-своєму новий відтінок вносить О. Білявський в образну інтерпретацію клерикальних портретів, у яких художник постає зрілим майстром уже нового етапу живописного осягнення людської індивідуальності. “Портрет священика Жуковського” (1790) – один із кращих у циклі портретів подібного типу. Окремі елементи естетичного бачення портретиста і засоби відтворення життєвих спостережень над людським характером у цьому творі зведено воедино. Художник, вивчаючи модель, виходив із власного погляду на неї, а не підпорядковував своє сприйняття аб-

страгованим умоглядним уявленням.

Тричвертний поворот погруддя, укрупнена наближеність обличчя до глядача і його вільне живописне моделювання, де співвідношення окремих рис – широких смолисто-чорних брів над великими чорними очима, енергійних вуст і прямого носа – створюють урочисте трактування сильного людського характеру. Показово, що образ при цьому повністю виключається із давньої замкнутої схеми. Головне в композиції концентрується кольором. Відчутний засіб зіставлення елементів умоглядного ідеалу з особистими якостями певної конкретної людини досить обумовлено застосований митцем. Воля і розум портретованого, його конденсована думка не суперечать ознакам незалежної особи, ідеї станової і фамільної гідності.

Така співвіднесеність особистого й загального, привнесеного часом, неповторно забарвлює образ у портреті губернатора Галичини Йозефа Урмені (1803), написаний О. Білявським незадовго до смерті.

Але найяскравіше талант художника втілюється в жіночих портретах, діапазон образів яких є надзвичайно широким – від традиційно представницьких, немов застиглих у своєму розвитку сильних і вольових характерів, один із яких постає в портреті львівської міщанки з віялом (1790–1795), і до психологізованих зображень людей тонкої душі, людей меланхолійних і вразливих. Саме таким сприймається образ Схоластики Никорович (1787) – хворобливої жінки з розумним і сумним обличчям, етнічний тип якого (вона була вірменкою) – темnobрового і темноокого, з характерним носом і овалом – ще виразніше відтінює застигло-тривожну задуму портретованої, у якій немов відлунується передчуття її близької смерті<sup>164</sup>.

Своєрідним поєднанням традиційної застигlosti і площинно-декоративних прийомів трактування постаті з прагненням відтворити внутрішню душевну мінливість вирізняються підписні парні портрети подружжя Ядвіги (1789) і Стефана (1790) Завалкевичів. Причому відповіднішим часові є жіночий образ, де портретована, пишна дама в модній пудреній фрезурі з локонами, у декольтованій сукні,



прикритій модним газовим шарфом, має вигляд світської особи, яка вмє себе тримати і почувається комфортно, позуючи художникові. Натомість її чоловік у модній перуці з буклями, червоному мундирі й білому жабо, здається, завмер під поглядом портретиста. Це відчувається в нарочитості пози – голова втягнута в плечі, на молодому рум'яному обличчі ніби застиг прибраний моделлю вираз уваги й чекання. Образ позначений скутістю почувань моделі, невідповідністю осучасненого вбрання і немов перенесеної з давніх зображень позачасової застигності портретованого.

Серед творів художника є зображення красуні Маріанни Левицької (1793), що яскраво унаочнює, у якому напрямку розвивався б талант портретиста, якби смерть не перервала динаміку його розвитку. Пензель художника надзвичайно чутливо передав характерність пози, поширеної на портретах другої половини XVIII ст., вдало схопив вираз ніжного личка кароокої дівчини, зумів відтворити стан замріяної меланхолійної задуми молодої героїні, у якому вже звучать настрої сентименталізму з його чутливістю до душевних порухів людини.

Портрет приваблює чарівністю образу юності, надій і передчуттів, створеного художником. Перше, що впадає у вічі – надзвичайна тендітність дівочої фігури, що немов поволі виступає з мороку нейтрального тла. Вона видається особливо стрункою завдяки темноті тла, що, огортаючи стан, скрадає його обриси ліворуч. Праворуч опущена додолу рука відчутно підкреслює випрямленість погруддя, що будується своєрідними ярусами, охоплюючи які погляд глядача перебігає від тоненького корпусу до стрункої і ніжної дівочої шиї і далі – до гарної голівки, до ніби здійсненого над чорним хвилястим волоссям рожевого банта, поступово підводячи погляд до обличчя моделі.

Особливу роль у створенні ніжного образу юності відіграє струмінь не яскравого, але інтенсивного світла, що мерехтливо переливається на обличчі і перлисто-білій сукні. Це світло не охоплює всього зображення, а ніби витягує з мороку лише освітлений бік обличчя, шиї і плече, наближене до глядача. Затемнена частина обличчя, як і темні коси та тло, майже без переходів поглинаючись темнотою, ніби залишаються у глибині полотна. Так само малює Білявський деталі зображення. Він уважно, рідкими мазками білила і жовтої фарби, вимальовує оборку сукні, ретельно передає рефлекси на разку червоного намиста, полиски на коштовній сережці. Під його пензлем на полотні виникає контрастно спалахуюча серед напівтемряви рожева стрічка – прикраса, що так природно обрамлює вроду зображеної моделі. Тихо світиться в напівтемряві виділене світлом задумливе й ніжне обличчя дівчини, ніби сяє приглушеним блиском її спрямований на глядача сумовито-ласкавий погляд прекрасних оксамитно-чорних очей.

Творчість О. Білявського позначена тими виразними рисами перехідного періоду від кінця XVIII до початку XIX ст., коли особливості львівської

**О. Білявський (?). Портрет львівської міщанки з віялом. 1790-і роки. Полотно, олія. Львівський історичний музей**





Й. Пічман. Жіночий портрет. 1794–1806. Полотно, олія.  
Львівська національна галерея мистецтв

У певній стереотипності композиції, відчутній статиці і специфічній підкресленості дещо напружених поз і жестів, нейтральності майже рівномірного площинного тла (з ледь помітним висвітленням навколо голови) – у всьому простежується відлуння традиційних вирішень портретних композицій доби пізнього бароко. Споріднюються ці портрети з минулою епохою і стриманою колірною гамою, побудованою на зіставленні негучних насичених тонів з акцентами локальних червоно-синіх і перлисто-рожевих барв.

У підкресленій довготривалості погляду, у висвітленні, немов під дією невидимого струменя світла, обличчя кольором (чим особливо прикметний портрет графа А. Бельського, бравого усміхненого товстуна з орденами і орденською стрічкою через плече) вгадується прагнення митця відтворити образ людини, сповненої глибоко усвідомленого почуття власної гідності. Спокійна простота колірної гами ґрунтується на дещо сухуватому живописі творів. Але поєднання локальних барв відчутно пом'якшується майже світлотіньовим моделюванням.

Незважаючи на поясні композиції, що зображують моделей, які сидять, портрети Й. Хойницького – це типовий приклад репрезентативних рішень, так би мовити, “укорочених” варіантів парадних портретів. Нота офіційного представлення виразно звучить як у композиції, так і в самій концепції образу “Портрета Марії Антуанетти” (1780-і), побудованого на перегуку холодних сріблясто-блакитних і зеленкуватих тонів (вбрання, тло), що органічно вторять немов уповільненим рухам лінійних акцентів у прикрасах високої зачіски, гордовитому повороті голови і рисах стримано-суворого обличчя з уважним поглядом темних невеликих очей, з твердою складкою губ.

школи ще трималися основ місцевої традиції, оригінально трансформованої під впливом західноєвропейського мистецтва.

Характерні тенденції живопису перехідного періоду поєднав у своїй творчості сучасник О. Білявського львівський художник Йозеф Хойницький<sup>165</sup>. В інтерпретації портретного образу, як і в самій системі зображальних засобів, він дотримувався певної умовності, що тяжіла до площинної декоративності творів попередньої доби. Усталена схема композицій, акцентована застиглість поз, розміщення постатей зазвичай у тричвертному повороті – усе це споріднює його твори з минулою епохою. Нагадує її і немов приглушена звучність дещо тьмяної колірної гами, у якій переважають холодні брунатно-вохристі або сірувато-сріблясті тони. З цього погляду його портретні твори дещо архаїчніші, проте і в них простежується прагнення прилучитися до нових художніх форм.

У парних портретах Теклі та Антонія Бельських (обидва – 1782, ЛНГМ) та “Портреті єпископа Ф. Ліщинського” (1780-і, ЛНГМ) це особливо помітно.

Якщо О. Білявський тяжів більше до класицистичної стриманості у відтворенні врівноваженого зовнішнього вигляду і внутрішнього стану моделі, то вже згадуваний як автор сакральних портретів виходець із Наддніпрянщини й виученик Віденської академії Лука Долинський у своїх творах виявляє схильність до стилістики пізнього бароко.

Яскраві акценти світла й тіні, ракурсні повороти й акцентовані рухливі жести зображених, насичена контрастність колориту, притаманна його монументальному живопису в соборі св. Юра у Львові, значна частина якого позначена зрілою реалістичністю. Відчутно портретними є зображення пророків. На невеликих, вибагливо обрамлених овальних полотнах немов рухаються фрагментарно зрізані погруддя в яскравому промені світла. Воно вихоплює з напівтемряви виразні м'язисті обличчя, скуйовджені бороди, міцні жилаві руки.

Натомість, портрети Л. Долинського визначаються помітно спокійнішою композицією й доволі традиційними аксесуарами. За значної ролі світлотіньового моделювання портретні зображення залишаються силуетними у своїй основі. Витримані в дусі звичних композиційних схем, його твори пластичною системою належать XVIII ст.

Л. Долинському приписують портрети М. Ангеловича, М. Гриневецького, М. Гарасевича (усі – 1790-і)<sup>166</sup>. Контрастним до їхньої стриманої урочистості є “Портрет старого” (1790–1800) з колекції Національного музею у Львові, виконаний, певно, як підготовчий етюд для розписів у соборі Святого Юра.

Діагонально розміщене в прямокутнику погруддя сивобородого старця вражає патетичною загостреністю. Людина зображена у мить драматичного напруження. Молитовний вираз обличчя, емоційний жест міцно зчеплених старечих висохлих рук малоють характер суворий і пристрасний. Підкреслена об'ємність постаті ще відчутніше виявляє динамічність композиції, мінливу гру світла. Художник неповторно поєднує об'єктивне зображення зовнішності й уміння побачити її у хвилини бурхливого душевного потрясіння або у спокійно-споглядальному, відчужено-заглибленому стані людини.

Узагальненість характеристик образів різних вікових типів набуває в Л. Долинського своєрідної емоційної забарвленості. Окреме місце у творчості художника посідають портрети історичних осіб, пов'язаних з минулою історією Львова. У них він виявив неабияке вміння стилізувати зображення в стилі попередніх епох.

У художньому процесі західноукраїнських земель, зокрема в розвитку портретного жанру в порубіжний перехідний період, помітну роль відіграв Йозеф Пічман<sup>167</sup>, живописець-портретист, майстер картин на міфологічні теми, талановитий педагог, що виховав не одне покоління українських митців. Діяльність Й. Пічмана початку



Й. Пічман. Портрет Казимира Сапєги. 1794–1806. Полотно, олія. Національний музей у Львові



**Й. Хойницький. Портрет Марії-Антуанетти. 1780-і роки. Полотно, олія. Національний музей у Львові**

XIX ст. докладніше розглянута в наступному томі “Історії українського мистецтва”<sup>168</sup>, у якому зосереджено увагу на творах кінця XVIII ст. і перших років XIX ст.

Типовий представник віденської мистецької школи, Й. Пічман у своїй портретній творчості спочатку цілеспрямовано розвивав традиції класицистичного напрямку, іноді звертаючись до проблем, характерних для трактування образу людини в мистецтві сентименталізму. Незважаючи на доволі тривале перебування серед польських митців у Варшаві в кінці епохи Просвітництва, художник залишився вірним образній системі раннього сентименталізму з його культом усамітненості людини, злиттям її з природою.

Зі значної портретної спадщини художника (ним було написано понад 500 портретів) нині в українських музеях зберігається близько тридцяти творів. З них сім належить Львівській галереї мистецтв, кілька зберігається в картинній галереї Тернопільського краєзнавчого музею і Рівненському краєзнавчому музеї. Вони яскраво характеризують творчу манеру і світоглядні принципи художника.

У його портретних творах, що базуються на глибокому вивченні натури, немов ведеться неспішна розповідь про людину в мить її спокійної зосередженості і роздумів. Перші відомі портретні зображення Й. Пічмана, виконані у Львові (портрет подружжя Стаженських, 1790-і, портрет С. Дедушицької, 1795–1797, усі – ЛНГМ; Йозефа Коморовського, 1795–1797, ТКМ), позначені поглибленою увагою до душевного стану моделей, проте в них немає ознак екзальтованої емоційності зображених, як у творах романтиків. Певна “документальність” характеристик ґрунтується на доброму знанні виконавського ремесла, майстерності техніки і спокійному раціоналістичному погляді на людину, на її місце у світі – більшість портретів львівського періоду за своєю концепцією виявляє їхню належність до реалістичної традиції XVIII ст. Вони відчутно віддалені від класичного ідеалу і позначені гострим відчуттям індивідуального характеру та соціального стану моделей.

Порівняно з великоформатними композиціями попередніх десятиліть, виконаних в роки перебування в Польщі, у портретах львівського періоду помітне тяжіння до показу моделі серед природи. Здебільшого це напівпостать біля дерева. Темнувата густа крона утворює своєрідне обрамлення над головою зображених і відкриває далеку перспективу. Трактування пейзажного тла в поєднанні з людською постаттю – крок на шляху до романтизації образу.

У зображеннях порубіжних років пластична форма стає ще досконалішою, а в композицію вводяться нечисленні, але красномовні аксесуари. У “Жіночому портреті” (1794–1806, ЛНГМ) це книги на столі, класична ваза, за якою видніється присмеркове, ледь рожеве

небо. Такі деталі ніби стають своєрідними ключами до розкриття образу літньої статечної пані в пишному білому чепчику, що виразно обрамляє повне обличчя з високим чолом.

За емоційною відкритістю й переконливістю характеристики моделі одним із найкращих у доробку митця є “Портрет Казимира Сапеги” (1794–1806, ЛІМ), опублікований О. Сидором<sup>169</sup>. Тут досконала пластична форма стає складовою характеристики, засобом поетизації образу юнака, сповненого любові до життя. Гостро драматичну ноту у звучання зображення привносить контраст жвавого усміхненого обличчя, характерного жесту рук, немов обіймаючих тростину для прогулянок, дерев і гаснучого надвечірнього неба за постаттю і те, що це зображення є надгробковим, посмертним. Воно залишає в пам’яті невтішної матері образ живого сина, переживши якого, вона, як сказано в епітафійному написі, “решту днів своїх у смутку проводить”<sup>170</sup>. Твір є прикладом довготривалого існування епітафійного зображення, його зв’язку, а точніше – його трансформації в повністю світський портрет, вирішений у дусі тогочасних романтичних візнь.

Така видозміна давнього різновиду сакрального портрета і наявність його у творчості художника-академіста вкотре засвідчує тривалість традиційних портретних форм, хоча й значно оновлених. До традиційних репрезентативних зображень наближається “Портрет Онуфрія Янковського” (1801, ЛНГМ), де літній високочололий і вусатий чоловік у шляхетському червоному жупані і чорному кунтуші, оповитому барвистим случьким поясом, спокійно постає на полотні. Лаконізм аксесуарів, нейтральне тло ще виразніше підкреслюють природність почувань і почуття власної гідності портретованого, увесь порух постаті якого сповнений імпульсивної впевненості.

Тривалість традиційних площинно-декоративних форм портрета простежується і в низці зображень вірменських духівників (кінець XVIII – початок XIX ст., ЛНГМ), що походять з Вірменського Успенського собору. Локальність червоно-синіх та біло-чорних кольорів, графічна чіткість силуетного вирішення постатей при прагненні об’ємного трактування обличчя видають руку талановитого самоука, вихованого на детальному слідуванні натурі. Те, що традиційний портрет у творчості місцевих художників, незважаючи на дедалі помітніші впливи професійного академічного живопису, розвивався за власними законами й ритмами, засвідчують поширені і в кінці XVIII ст. поясні та погрудні зображення, виконані в дусі репрезентативних портретів середини і навіть першої половини століття. Таким є “Портрет невідомої” (кінець XVIII ст., ЛНГМ), виконаний у рафіновано-вишуканій площинній і майже графічній манері, що нагадує декоративні однотонні розписи. Стиль і композиційні прийоми розташування поясного зображення субтильної і стрункої постаті жінки в овалі, якась

Невідомий художник. Портрет Онуфрія Янковського. 1801. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв





Невідомий художник. Портрет вірменського духівника. Кінець XVIII. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв



Невідомий художник. Портрет невідомої. Кінець XVIII ст. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв

підкреслена, немов “аскетична”, граційність усього вигляду портретованої нагадують, як слушно зауважує Т. Сабодаш<sup>171</sup>, виконавську манеру польського майстра Йозефа Фаворського. Ким би не був автор цього виключно майстерного твору – учнем чи послідовником Фаворського, цеховим малярем, що набив руку на стереотипних площинних зображеннях, опрацювавши (багаторазовим повторенням одних і тих самих прийомів) їхню композиційну формулу до виразності знаку, його зображення сприймається втіленням рокайлевої портретної формули жіночності в її місцевій “редакції”, коли барокові схеми і принципи немов полегшуються, наповнюючись грайливою ритмікою рококо. У цьому разі спроба вдихнути нове життя в старі форми площинно-декоративного зображення обертається свого роду вишуканою стилістичною реконструкцією, позначеною пластичною довершеністю виконання.

Прикметним явищем у розвитку портретного живопису кінця XVIII ст. були тенденції жанровізації зображень. Хоча вони й не були розвинуті так потужно і різноманітно як у європейському мистецтві, все-таки їхня поява свідчила про відчутніші впливи нових образних і стилістичних віянь.

На суміші елементів побутового жанру й репрезентативного зображення побудований подвійний портрет поміщицького подружжя з Чорткова (1780–1790-і, ЛНГМ). Твір є показовим прикладом як еволюції самої форми подвійного портрета, доволі рідкісної в українському мистецтві, так і взаємодії портретного і побутового жанрів у той час.

Новою була вже концепція твору, в якому зроблено спробу вирішити портретне зображення як жанрову картину з розвинутим сюжетним тлом. Подружжя малюється на терасі панського будинку. За терасою відкривається вигляд на маєток. Убраний за європейською модою поміщик у пудреній перуці з буклями стоїть, схилившись над столом з паперами, і щось пояснює дружині. Проте поза його приземкуватої, доволі незграбної постаті (відтвореної з порушенням пропорцій) ніяк не узгоджується із си-

туацією, у якій він перебуває. Позуючи, чоловік підняв голову і, дивлячись перед себе, так і застиг із вказівним жестом над аркушем паперу. Його дружина зручно сидить у фотелі і виглядає по-домашньому, без особливої претензії на вишуканість, хоча на ній модний мереживний чепець і типове вбрання жінки з дворянсько-поміщицьких кіл. У змалюванні її постаті теж наявні анатомічні похибки – її голова дещо завелика відносно тіла, а руки непропорційно малі.

Портретна композиція немов “начинена” різними дрібничками: письмове приладдя на простому столі, корзинка з шитвом, м’який стілець з безладно скинутими на нього книгами і клаптем тканини, відсунутий червоний фотель за постаттю чоловіка. Біля ніг поміщиці грайливо лащиться біленький песик. Уся сцена, що розгортається на передньому плані, робить дещо недоладним помпезний вигляд тла з балюстрадою тераси, монументальним підніжжям колони на ній і важкою, недбало зібганою завісою-драперією – “хрестоматійними” елементами парадного портрета. Та, незважаючи на явні недоречності (можливо, автором був хтось із двірцевих доморошених живописців власників Чорткова Потоцьких-Садовських) і виконавські огріхи, що не дали на повну силу зазвучати ідилічно-інтимному мотивові, цей твір можна поставити в низку етапних на шляху до засвоєння нових портретних форм, що активно відбувалося в часи зміцнення класицистичних тенденцій у живопису, зокрема й портретному, і своєрідної їх взаємодії з традиціями бароко, які ще доволі потужно струменіли в мистецтві кінця століття.

**Невідомий художник. Портрет подружжя з Чорткова. 1780–1790-і роки. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв**



## САМОБУТНІСТЬ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА

Характеризуючи як загальний поступ портретного жанру, так і побутування та розвиток живописного портрета в XVII–XVIII ст., слід наголосити на важливості з'ясування деяких аспектів складного механізму функціонування мистецтва (зокрема портретного) у висвітлювану добу. Це дасть можливість чіткіше визначити певні специфічні проблеми, пов'язані із ситуаційним моментом, обумовленим формами організації художнього процесу.

Однією з найусталеніших форм такої організації в Україні була форма корпоративних об'єднань, породжена феодальним способом виробництва. Система художньої діяльності, підпорядкована вимогам цехових об'єднань чи монастирських малярень, повністю відповідала цілям і завданням мистецтва, розрахованого на “масовий попит”. Така система регулювалася низкою нормативних естетичних вимог і професійних приписів, що суттєво впливали на виявлення індивідуальних творчих пріоритетів майстра, тобто на його світовідчуття й особисту манеру. За своєю суттю система відповідала переважно колективним формам творчості. Цехова організація продовжувала своє існування до кінця XVIII ст., а в деяких регіонах майже до середини XIX ст.

Проте в той час колективні форми творчості уже вичерпали себе у вирішенні тих творчих чи навіть суто професійних завдань, які ставила нова доба. З професійного погляду академія мистецтв становить серйозну конкуренцію цеховим майстрам, вона виступає як розповсюджувач і хранитель нових естетичних смаків та норм.

Система академічного навчання надає художникові набагато більше свободи у виявленні творчої індивідуальності, ніж корпоративно-цехова. Однак сама система попиту, обумовлена відносинами, породженими в умовах поміщицько-капіталістичного ладу, ставила художника у пряму залежність від замовника: держави, двору, мецената-покровителя. У такій ситуації художник, без уваги на те, у якій залежності від свого замовника чи “споживача” він перебував, залишається виразником тих естетичних ідей і запитів, що формуються в соціально обмеженому середовищі дворянської культури.

Умови поміщицько-капіталістичного ладу обмежують соціальну сферу побутування мистецтва, визначають соціальний специфікум його побутування. Закономірності натурального господарства породжують характерну для порубіжного часу, а особливо для наступного етапу – першої половини XIX ст. – постать кріпосного художника, творчість якого була (за економічними показниками) певною відрубкою барщини чи оброку. Таке становище потужно впливало на художній процес, позбавляючи його закономірної наступності.

Наприкінці XVIII ст. в українському мистецтві склалася ситуація, за якої його розвиток у певному сенсі набув стихійного характеру. Старі форми корпоративно-цехової організації художньої діяльності в нових умовах вичерпують себе. Вони не в змозі забезпечити той професійний рівень творчості, що прививається художніми академіями того часу. Найбільш “доступна” для митців, українських зокрема (звичайно, порівняно з академіями Італії і згодом Франції), Петербурзька академія мистецтв дає доволі обмежену кількість вихованців, щоб забезпечити провінцію. Та, власне, й коло застосування творчих сил залишається в провінції ще достатньо вузьким, обмежуючись у кращому разі розписами садибних палаців, церков та писанням портретів, попит на які був, як і раніш, доволі значним. З першої половини XIX ст. основним полем діяльності для провінційного художника стає праця на посаді вчителя малювання, що матеріально забезпечувала певний (хоча й невисокий) рівень, але забирала багато часу й обтяжувала виконанням численних доручень по службі.

Іншим шляхом, яким здійснювалося залучення кваліфікованих художників академічної виучки, було запрошення іноземних майстрів до великих поміщицьких маєтків. У цих маєтках працювали й вітчизняні митці, та найтиповішою для дво-



рянсько-поміщицьких садиб стала постать художника-кріпака, якого пан міг використати на власний розсуд для найрізноманітніших робіт: писати портрети панської родини, розписувати церкву чи навіть пофарбувати дах чи огорожу.

Отже, якщо загалом характеризувати процеси художнього розвитку, що відбувалися в українському мистецтві протягом XVIII – початку XIX ст., то слід зауважити, що вони виявляються ще надто розрізненими, на них помітно позначається відсутність єдиного більш-менш об'єднувального начала. На цьому найперше негативно позначається відсутність національної вищої художньої школи, як і територіальна віддаленість від таких певною мірою консолідуючих напрям творчих сил центрів, якими за реальних імперських обставин ставали Петербург, а згодом і Москва.

Ситуація, що склалася в українському мистецтві попередніх періодів, значною мірою визначається стихійністю. Але в цій стихійності є й своя закономірність, обумовлена ситуацією суспільною. Як сам устрій суспільства, так і структура художньої культури ґрунтується на відповідній ієрархії соціальних і духовних цінностей. Типологічно таку структуру можна розмежувати за відповідними соціальним і професійним рівнем, а також залежно від територіальних меж побутування. Отже, за соціальною ознакою вирізняються три основні пласти, пов'язані із забезпеченням духовних запитів вищих, середніх і нижчих верств суспільства, що виявляють і особливості такого попиту на кожному із цих рівнів.

Такі запити задовольняли художники різних категорій, але основна відмінність між ними полягала в наявності чи відсутності академічної підготовки. Саме цей фактор складає одну з тих ситуаційних особливостей, що відображають певну залежність провінції від столиці, суттєво впливаючи не лише на формування смаків, але й посідаючи провідне місце у споживанні вищих досягнень художнього розвитку.

Прикметно, що в процесі цього розвитку віддавна усталені взаємозв'язки з інонаціональними культурами як європейських країн, так і з російською (з XVIII ст. зокрема) не тільки не слабнуть, але й помітно посилюються.

Зв'язки, що склалися історично, мали свої певні стадії розвитку. Вони виникли ще на початку XVII ст., коли Україна була, за висловленням В. Смолія, "своєрідною контактною зоною між культурою Заходу і Сходу", стосовно Росії вони мали, так би мовити, "донорський" зі сторони України характер. Коли Росія значною мірою через культуру України долучалася до культури Європи, і у XVIII ст., коли Україна фактично втратила роль "культурної посередниці", ці зв'язки стають локальнішими (і ще активнішими і контактними всередині імперії) і полишають глибокий слід як в українському, так і в російському мистецтві, продовжуючи розвиватися і в XIX ст. Означені факти вже стали загальновідомими і доволі докладно висвітлені. Вони пов'язані з потребою кваліфікованих художніх робіт академічного характеру, що поширювалися вже із середини XVIII ст. і виконувалися, наприклад, О. Антроповим у Києві. Важливе значення мала і діяльність А. Лосенка, К. Головачевського, Д. Левицького, В. Боровиковського, І. Бугаєвського-Благодарного в Петербурзі, а також значної кількості інших художників, вихідців із України, котрі пов'язали свою долю зі столицею, чи російських митців, життя і творчість яких невіддільні від України.

Певно, немає потреби говорити про значення для українського мистецтва (за умови відсутності власної академії) Петербурзької академії мистецтв, у якій виховувалося не одне покоління українських митців. Це так само загальновідомо. Та все-таки констатація розрізнених фактів ще не розкриває повного значення Петербурга (як позитивного, так і негативного) для розвитку української художньої культури, оскільки це значення не можна обмежити лише посередництвом у міжнаціональних відносинах. Як головний політичний і культурний центр Російської імперії, Петербург мав велику притягальну силу не тільки для діячів російської, але й української культури. Саме тут з XVIII ст. починає зосереджуватися, а в кінці його (особливо на початку XIX ст.) утворюється, як зазначає Є. Гребінка, "колонія українців", яка стає своєрідним осередком

формування української культури. Імпульси, що йшли звідси, набирали повсюдного поширення і в Україні, значною мірою сприяючи утвердженню прогресивних напрямів і тенденцій. Достатньо для прикладу взяти постать Шевченка-художника, щоб пере-свідчитися, які самобутні явища національної художньої культури виникли на основі міжнаціональних українсько-російських мистецьких взаємин.

Український портретний живопис на рубежі XVIII і XIX ст. – важливе й неодно-значне явище. В умовах активного зростання національної самосвідомості, віянь сен-тименталізму і зародження романтизму визрівають нові критерії цінності людини. По-при традиційну увагу до зовнішності, до виразу обличчя, до пози і костюма, незмінно зростає роль внутрішнього “душевного” фактора в портреті. І це стосується всіх різно-видів жанру. Такий сплав рис репрезентативності, які домінували в живописному пор-треті впродовж XVI–XVIII ст., з аналітичним заглибленням у світ думок, переживань, настроїв людського “я”, дав згодом, у першій половині XIX ст., неповторну модифіка-цію національного романтичного портрета, в основних рисах співзвучного загально-європейському романтизму, але й багато в чому від нього відмінного.

Своєрідне взаємопереплетення різноманітних напрямів живопису було показо-вим для перехідної порубіжної доби, коли вся художня культура носила складний і багатоманітний характер. У період значних стилістичних перетворень в образотвор-чому мистецтві в портретному живопису спостерігається одночасне існування баро-кових, класицистичних і сентименталістських тенденцій, які разом із продовженням традиційних трактувань та з іншими, менш визначними, явищами становлять під-ґрунт для романтичного напрямку – нового віяння в мистецтві наступного етапу – початку й першої половини XIX ст.

## ЖАНРОВИЙ ЖИВОПИС

Формування світських рис українською художньою культурою в XVII – першій половині XVIII ст. тривало і в другій половині XVIII ст. Особливо важливою в такому поступальному русі є остання третина XVIII ст., коли в результаті офіційної секуляризації культури, проведеної на державному рівні, мистецтво звільнилося від диктату церкви. На відміну від минулого, коли воно було тісно пов'язане із церквою і відомі нині художні взірці створювали на її замовлення, світське мистецтво перебувало набагато ближче до людини. Зрушення несли прогресивне начало і свідчили про появу мистецтва нового типу: художні образи за ідейним спрямуванням та змістом набули більшої реалістичності, що сприяло формуванню майбутніх мистецьких жанрів – краєвиду, натюрморту, історичної картини. Підґрунтям для серйозних перетворень у художній культурі України, яка XVII ст. ввійшла до складу Російської імперії, були загальні економічні й політичні зміни.

У суспільно-політичній площині такі зміни в мистецтві відповідали формуванню нових буржуазних відносин, виходу на історичну арену третього стану, якому притаманне реалістичне бачення світу, практицизм і демократичність. Ідеологію цих процесів сформував європейський ідейно-культурний рух, що дістав назву Просвітництво. Значне місце в ньому належало вченню про красу, гармонію та пошуки їх об'єктивних основ, які сформували у своїй праці А. Шефтебері, Д. Аддісон, Д. Дідро, Й.-І. Вінкельман, К. Гельвецій, Ж.-Ж. Руссо.

Чітка ідеологічна лінія мистецтва та його ідейно-теоретична база виникли в спеціальних навчальних закладах – академіях, поява яких була історичним вододілом, що відокремив професійну творчість від аматорської.

Утворення академічних установ було вимогою часу – як показник усвідомлення суспільством ідейної, естетичної та виховної функцій мистецтва і водночас гострої потреби створення національних художніх шкіл, особливо актуальних на тлі піднесення національних держав. Починаючи з філософської школи Платона, заснованої IV ст. до н. е. за взірцем піфагорійського братства, в основу академій надалі заклали принципи колективної творчої роботи і правила суворо регульованої організації<sup>1</sup>. Першою художньою академією стала Королівська академія в Парижі. На початку існування вона себе позиціонувала як заклад, де навчали живопису й скульптури (1648), згодом – архітектури (1671). У її стінах виробили естетичну доктрину так званого великого стилю. Регламентований інтересами абсолютної монархії, він поєднував у собі сувору раціональну логіку, композиційну стриманість, урівноваженість, просторовий розмах. Норми і категорії, сформовані у французькій Академії мистецтв, заклали ідеологічний та професійно-виховний фундамент для інших художніх академій, які виникли в Європі – у Відні (1692), Берліні (1694), Петербурзі (1757), Лондоні (1768). Водночас кожна з академій була вищим освітнім мистецьким закладом із власними характерними національними особливостями.

У програмній освіті академій суттєвого значення надавали розробці “великого стилю”, у його пошуках докорінно змінився погляд на зміст і призначення мистець-

кого твору. В академіях заохочували прагнення до дотримання його чіткої структури, до “прорахованості”, логіки викладу. Значної уваги надавали академічному малюнку. Обов’язковими були замальовки з антиків і творів майстрів італійського Ренесансу, саме того періоду, який визначили як Високе Відродження. Художні роботи, створені на цих засадах, істотно змінили “формат” європейського мистецтва.

Транслятором нових віянь європейської художньої культури на українські землі була Російська академія мистецтв, заснована 1757 року за ініціативою М. Ломоносова. Її першим президентом став знаний колекціонер граф І. Шувалов. До викладацького професорського складу запросили відомих, переважно іноземних, майстрів – скульптора Н. Жилле, архітектора В. Деламот й ін. В академії готували живописців, скульпторів, граверів, архітекторів. До закладу приймали дітей віком п’яти–шести років, яких навчали півтора десятиліття. Учні академії отримували різноманітну освіту. Окрім загальноосвітніх предметів – історії, літератури, математики, географії, вихованцям викладали анатомію людини, перспективу, історію мистецтв. Головними були уроки з фаху. Спочатку майбутніх художників навчали копіювати з оригіналів, згодом вони опановували малювання зі зліпків з античної скульптури й “гіпсів”. На завершальному етапі працювали із живою моделлю. Старші вихованці виконували так звані програми – композиції на теми з російської історії, античної міфології, Біблії. Глибока, фундаментальна освіта в Російській академії мистецтв мала високі результати: найкращих учнів упродовж навчання нагороджували срібними й золотими медалями, а тим, хто отримував золоті медалі по закінченні академії, давали направлення за кордон (Франція, Італія) для подальшого вдосконалення майстерності, для знайомства з колекціями музеїв. Деякі обиралися чесними членами іноземних академії.

Для мистецьких процесів останньої третини XVIII ст. характерне змішання стилів, яке в тій чи іншій мірі пройшли всі художні школи в перехідний етап, подекуди домагаючись органічного їх поєднання. На цьому тлі виникли й різноманітні мистецькі форми. В Україні наприкінці XVIII ст. змішані ознаки стилів демонструють роботи майже всіх майстрів. У такій манері працював, зокрема, львівський майстер-монументаліст С. Строїнський (1719–1802), творчі пошуки якого досить показові для окресленого періоду. Вихований у дусі наслідування болонського мистецтва XVI–XVII ст., він використовував західноєвропейський графічний матеріал, звертався до ілюзійністичних мотивів “квадратур” з їхньою багатою архітектурною й орнаментальною декорацією, до ренесансних і барокових взірців.

Риси нового і водночас традиційного мистецтва, притаманні церковно-релігійному малярству, демонстрували також ансамблі іконостасів. Пов’язані з вимогами літургійного дійства, умовні й відсторонені від реалій життя, вони тяжіли до збереження набутого протягом століть місцевого регіонального художнього спадку. Саме церковне малярство, центром якого традиційно залишався Київ, а з XVIII ст. й нові міста: Сорочинці, Борзна, Охтирка, Конотоп, Ніжин, – демонструвало нові художні ідеї. Їх творчо поєднували з оригінальними, часто неповторними місцевими надбаннями. Малярство іконостасів, наповнене просвітницьким і гуманістичним духом, розширювало свою тематику й урізноманітнювало стилістику. Це, наприклад, демонструє група ікон празничного циклу, створених чернігівським майстром Я. Глинським на кошти гетьмана Івана Скоропадського для іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Широкі можливості, які відкрилися для митців, сприяли загальному піднесенню настрою. Такі тенденції вирізняють, наприклад, роботи художників Києво-Печерської лаври, де існував один з перших українських і східноєвропейських центрів професійного навчання малярів. Не у всьому досконалий, порівнюючи зі спеціальними закладами Європи, лаврський малярський центр ставив перед художниками щодо навчання достатньо високі вимоги. У стінах центру не лише глибоко вивчали твори провідних європейських художників-граверів, але й живу натуру – оголене людське тіло, голову в різних ракурсах, риси обличчя різного віку й статі, руки, ноги тощо. Тому не дивно, що

традиційні сюжети – “Різдво Христове”, “Хрещення”, “Вїзд до Єрусалима”, “Стрітення”, “Успіння”, утілені в стінопису Успенського собору, є виявом розуміння місцевими майстрами нових художніх ідеалів краси, вільної фантазії, оригінального трактування.

До майбутніх творів готували деталізовані ескізи. Так, досить високим професійним рівнем виконання вирізняються ескізи до настінних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Вони містять продуману композицію та високу образність, викликану ідейним піднесенням у громадському житті. За відсутності зовнішньої дії, у творах акцентовані значимість “внутрішнього дійства”, праця думки, звільненої від пристрастей і суєтних почуттів, зосередженість на високому й духовному. Таке спрямування художнього твору свідчить про його істотно нове осмислення митцем.

Нові тенденції в мистецтві демонструють також дві віцілілі ікони з іконостаса церкви с. Сулимівка на Полтавщині<sup>2</sup>, зі світським змістом та реаліями земного буття і елементами нової стилістики. Одна з них – “Розвідники землі Ханаанської” – створена на основі малюнка з гравюри з Лицевої біблїї Піскатора; її виконання нагадує стафажний метод, подібний до того, який Н. Пуссен, основоположник європейського класицизму, застосував у картині “Осінь” із циклу “Пори року”<sup>3</sup>. Інша – “Зустріч Марії та Єлизавети” – розкриває джерело творчих інспірацій та стан реформаторських екзотичних течій, що прийшли з Європи до України<sup>4</sup>.

Входження українського мистецтва до європейської художньої культури підтримувалося й іншими шляхами, а саме: істотним розширенням загального і наукового кругозору. Значний внесок у піднесення культури здійснила Києво-Могилянська академія і Харківський колегіум. Вони були транслятором культури передовсім південнослов'янського світу, а також Молдавії, Валахії, Угорщини, Італії, Греції. Просвітницька ідеологія навчальних закладів формувала прогресивну суспільно-політичну думку й активізувала зміну естетичних поглядів на традиційне малярство, на оцінку природного середовища тощо. Уведення курсів природничих наук у Києво-Могилянській академії і Харківському колегіумі хоча й ґрунтувалося на механістичних методах дослідження, однак давало більш широке розуміння явищ природи, а знайомство з науковими основами, зокрема походження світла, передбачало в майбутньому появу і професійне застосування теорії про кольори, значно розширювало фаховий і загальноосвітній світогляд. Відтак на рівних правах з людиною почав існувати навколишній світ, красу якого митці спостерігали через опанування секретами світла й чистих барв, а людський образ – через його об'ємне відтворення на основі реальності, через прагнення простоти і чіткості, раціональної логіки, композиційної цілісності й урівноваженості.

Критеріями твору, що належав до так званої грецької манери, уважали гармонійність, єдність, зразкові пропорції, симетрію, абсолютну довершеність. У мистецтві вищеперераховані характеристики становили нормативи класицизму, тенденції якого виникли і проявилися в Україні на тлі розквіту барокового малярства.

Варто зауважити, що класицизм, як явище монархічного походження, в Україні, в умовах стихійної демократії, не мав підтримки, адже станове розмежування в суспільстві призвело до розмежування художніх інтересів різних прошарків. У першу чергу класицизм не сприйняли в широких, наближених до народу, колах. Щоправда, ситуація дещо змінилася, коли в другій половині XVIII ст. козацька старшина отримала дворянські привілеї і почала заgravати з російським дворянством, поступово розчиняючись у ньому. Отже, мистецтво класицизму, характерне для елітарних кіл російської аристократії, в Україні поширилося дещо пізніше. У центральних містах імперії воно набуло форми стилю ампір, так само зорієнтованого на взірці античності.

Характерним для України було глибоке сприймання бароко, стилістика якого більше імпонувала смакам козацької старшини. Запозичене з італійської художньої культури і трансформоване на український ґрунт, бароко не набуло містики, екзальтації, перенасиченої надмірності, що спостерігаємо в західноєвропейському мистецтві.



**В. Боровиковський. Алгоритичне зображення зими у вигляді старого, який гріє руки біля вогню. Полотно, олія. Державна Третяковська галерея**

цтві. Одна з найголовніших засад барокового мистецтва – ідея патріотичної боротьби, яка відповідала темі військової героїки козацтва. Такий стиль утілював вироблений культурою бароко естетичний ідеал – образ краси, що промовляв через шляхетну образність, ідеалізацію форми, кольорову напругу, розмах почуттів, величавість сцени. Бароковий стиль, з його імпазантністю, драматизацією видовища, динамічною дією, декоративною барвистістю, був більш близький духовним потребам української церкви.

У возз'єднаній з Росією за Андрусівською угодою (1667) частині України активно поширювався стиль рококо, який досить органічно нащарувався на форми бароко. Паростки нового стилістичного напрямку – класицизму – до певного часу “поглиналися” в розмаїтті барочно-рокайльних тенденцій, хоча в підсумку все ж таки набули історичної значущості: класицизм став одним із провідних напрямів у мистецтві. У другій половині XVIII ст. бароко і класицизм межували й тісно перепліталися.

Відповідно до загальноєвропейської моди на античність, яку вкотре, після Відродження, з

новою силою запровадили XVIII ст. у зв'язку з ідеями Просвітництва, з вивченням античної літературної класики, з розкопками античних міст, демонстрація інтересу до питань античної культури, обізнаність у ній була справою престижу й показником загальної освіченості. Академічне мистецтво у свою чергу піднесло античну класику на п'єдестал як взірць вищого гатунку. Ідеологію мистецтва класицизму, його теоретичні засади розробив німецький мистецтвознавець Й.-І. Вінкельман (1717–1768) – автор новаторської художньо-наукової методи, заснованої на послідовному вивченні історії мистецтва, особливо ретельно – класики античного періоду. Вивчення Й.-І. Вінкельманом зібрань живопису в Дрездені, античної скульптури в Римі сприяло закладанню основ наукової класифікації, інтерпретації, естетичної оцінки творів мистецтва, що ґрунтувалися на їх усебічному аналізі. Таку методику він застосував також щодо художніх стилів, оголосивши благородну простоту і спокійну велич найважливішими якостями художнього твору. За взірць учений запропонував узяти твори скульпторів періоду класики Стародавньої Греції, серед яких найкращим визнавав Фідія. Піднесення класицизму в Європі зумовили події революційної Франції, у якій суспільна увага до мистецтва “революційного класицизму” надала витворам цього стилістичного напрямку дійових форм. Відтворені в такій мистецькій стилістиці античні ідеали стали взірцем для виховання, прикладом громадянства й активної політичної позиції.

Провідниками ідей Й.-І. Вінкельмана в Україні були передовсім художники, які ознайомлювалися з його науковою системою за кордоном. Отримавши в такий спосіб розуміння нових ідей європейського мистецтва, вони втілювали своє бачення нового стилю в замовлених представниками українського нобілітету творах згідно із загальноєвропейською модою.

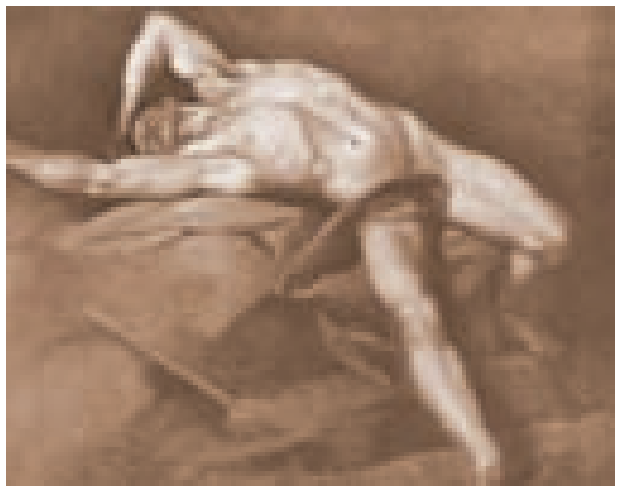
Тяжіння до класицизму характеризує творчість митців, які в різні роки XVIII ст. студіювали за кордоном – це О. Білявський (1740–1804) з м. Городища на Бережанщині, В. Береза (1754–1835) з містечка Свіржи на Львівщині, Г. Чайковський (1707–1755) з м. Львова (?). І хоча їхні твори не отримали ані револю-

**А. Лосенко. Прометей. 1764. Полотно, олія.  
Державний російський музей**

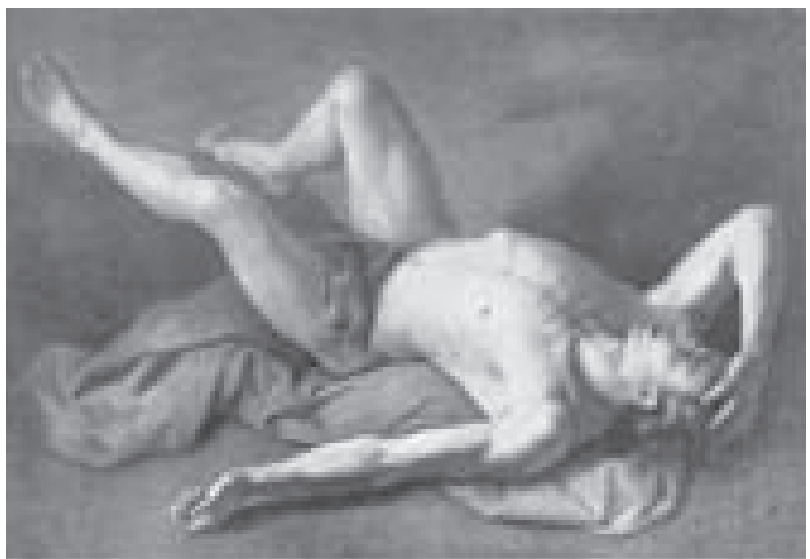
ційного спрямування, притаманного кращим французьким взірцям<sup>5</sup>, ані ностальгічних переживань за втраченою античною цивілізацією, як демонструють мистецькі зразки з Італії, Німеччини й Австрії<sup>6</sup>, вони є показовими для малярства цього періоду.

О. Білявський<sup>7</sup>, який незмінно підписував свої твори повним ім'ям із вказівкою "Della Akademia Romana Pictor", залишався вірним упродовж творчого життя настановам Академії св. Луки в Римі. Навчання О. Білявського припало на роки, коли в Римі захоплювалися розкопками давніх римських міст Помпеї і Геркуланум, античною мистецькою класикою. До періоду навчання в Римі належать його малюнки "Сивілла", "Геркулес та Омфала", "Св. Іоанн Євангеліст", датовані 1766 роком. "Геркулес та Омфала", зокрема, є копією фрагмента розписів А. Каррачі в римському палаці Фарнезе. З 1771 року О. Білявський працював у Львові, де виконував іконостаси як у місті (Успенська церква), так і в навколишніх селах. Йому належали розписи церкви Святого Миколи в Крехівському монастирі (1776 р.)<sup>8</sup>.

Про дотримання О. Білявським естетичних принципів класицизму свідчать портрети львівських міщан, представників магнатерії, церковної еліти (архієпископів вірменської церкви)<sup>9</sup>. Портретовані сповнені моральної сили, гідності, благородства, як наприклад, портрет віце-сеньйора Ставропігійського братства Х. Дейма (1782), литовського надвірного маршалка І. Потоцького, жовківського міщанина І. Бачинського (1789), а також С. Завалкевича (1790) і його дружини (1789). Для таких зображень характерна проста композиція, живе відтворення індивідуального характеру зазвичай вольових, дійових людей. Водночас у жіночих портретах – "Портрет Ришевської" (1781), "Портрет дами з трояндами" – ху-



**А. Лосенко. Апель. 1769.  
Полотно, олія. Харківський музей образотворчого мистецтва**





**А. Лосенко. Володимир перед Рогнедою. 1769–1770. Полотно, олія. Державний російський музей**

дожник творчо розвивав елементи і стилістику рококо.

Принципів класицизму дотримувався і В. Береза, твори якого охарактеризовані пластичною чіткістю, посиленою увагою до лінії, монохромним колоритом, рівною заглаженою поверхнею. Він працював переважно на замовлення в Краковці, Свіржі, Львові, оздоблюючи інтер'єри церков і костелів: у Львові для монастиря францисканців створив великі композиції “Різдво”, “Св. Павло”<sup>10</sup>, для костела Бернардинського монастиря<sup>11</sup> – живописний твір “Св. архангел Михаїл” для бокового вітваря. Ця робота була майстерною вільною копією твору відомого італійського монументаліста, представника болонського академізму першої половини XVII ст. Г. Рені. Діямням святого Михаїла присвячено окремий одноіменний твір В. Берези на сюжет священного бою небесного воїна-архистратига із сатаною, у якому розкрито риси митця – прибічника доктрини класицизму. Своє кредо він передав у пластичній чіткості малюнка,

у переважанні лінії над кольором, у згаслому, близькому до монохромності, колориті, у рівній поверхні, у характерному для класицизму рішенні образів.

У римській академії навчався також Г. Чайковський. З напису на його автопортреті довідуємося, що він мав фах медика і художника; після навчання в Римі повернувся до Львова. Г. Чайковський працював також у Галичині, на Волині, у Литві, де малював релігійні сцени для костьолів і портрети на замовлення. Його вважають імовірним автором настінних розписів у львівському костьолі кармелітів<sup>12</sup>, які за стилем і художньою концепцією різняться від творів іншого автора – Дж.-С. Педретті. Художню манеру Г. Чайковського характеризують тонкий колорит та тяжіння до станковізму. Останнє – важливий показник і водночас необхідна умова для формування жанрів.

Учнем Віденської академії був художник Л. Долинський (1745–1824), який походив з м. Білої Церкви, що під Києвом. Опанувавши протягом 1775–1777 років монументальне й станкове малярство, Л. Долинський працював у Львові, де розпочав творчу діяльність під керівництвом художника Й. Радивилівського. Разом вони трудилися над розписами нової на той час церкви Святого Юрія (нині – собор Святого Юра), однак, у зв'язку з незадоволенням замовників бароковим стилем розписів, якого дотримувався Й. Радивилівський, змушені були припинити роботи. Л. Долинського, долею якого опікувався митрополит Леон Шептицький (адже художник був сиротою), направили до Відня. Повернувшись у Львів, Л. Долинський завершив іконостас і вітварі, розпочаті з Й. Радивилівським. На численних іконах, створених Л. Долинським, зображені образи пророків, пасійні й празникові сцени<sup>13</sup>, серед них – відомі вітварні композиції – “Св. Юрій”, “Покрова Богородиці”, “Апостоли Петро і Павло” й ін.

Грунтуючись на авторитетності австрійського мистецтва, Л. Долинський зберіг традиційну іконографічну схему, але відмовився від візантійського духу, таємничої



атмосфери, канонічного типажу, характерного для української ікони хроматизму, надавши живопису темного “глухого” тону.

Художня практика Л. Долинського наступних років свідчить про аналіз його художніх промахів: він повернувся до витоків і максимально наблизився до традиційного іконопису, що підтверджують твори для іконостасу греко-католицької семінарії, ікони для церкви Святого Онуфрія і Бернардинського монастиря <sup>14</sup>, а також образи в церквах на Львівщині – у містах Підкамені й Жовкві, у селах Жовтанці, Мілана, Воробкевичі, у Почаєві на Тернопільщині.

Мистецтво класицизму поширювали також іноземні митці, які після приєднання Галичини до Австрійської монархії отримали запрошення працювати на цих теренах. За таких обставин упродовж останнього десятиліття XVIII ст. провадили у Львові діяльність австрійські художники Й. Пічман, Й. Рейхан, К. Швейкарт.

Найталановитішим з них вважають Й. Пічмана (1758–1834), який народився в м. Трієсті. Успішне навчання у Віденській академії в Т. Фюгера, Д. Лампі, Й. Брандта уможливило прийняття його в члени цієї ж академії (1787). Працюючи на Волині (м. Корець), у Польщі (м. Варшава), у галицьких центрах (у Львові й Кременці), він створив близько 280 портретів, на яких увіковічив магнатів, представників волинської шляхти, польської знаті, російських військових вищих рангів. Дотримуючись класицистичної стилістики, Й. Пічман виробив манеру, яка поєднала елементи класицизму й романтизму в його початковій формі. Він відмовився від парадності й штучних ефектів, прагнучи зобразити людину у звичайній буденній атмосфері, захопленою інтелектуальною або артистичною діяльністю, часто на тлі природи.

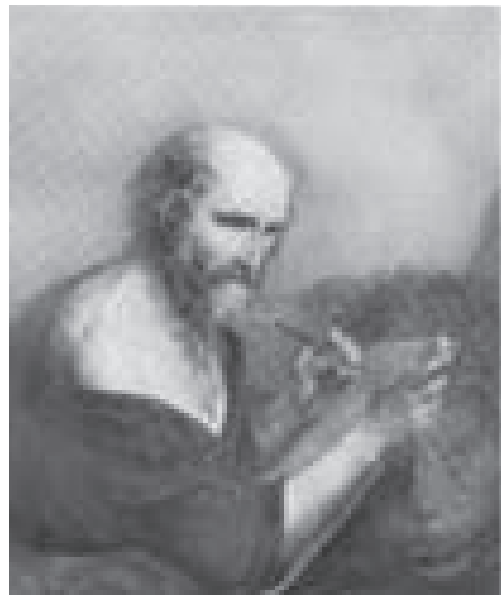
Загалом стиль класицизму в Україні XVIII ст. обмежений невеликим колом творів. За існуючих умов його майже відвертого ігнорування з боку української козацької старшини, яка жила спогадами про минуле і не сприймала гетьманське самодержавство, зокрема через “Конституцію Пилипа Орлика” (1710), а ні в ранній (80–90-ті роки XVIII ст.), а ні в пізній (початок XIX ст.) періоди цей стилістичний напрям не розкрився з належною повнотою.

Натомість силами мистців, які походили з України, класицизм отримав значний розвиток в імперських центрах Росії – Санкт-Петербурзі й Москві <sup>15</sup>. Показово, що в російському малярстві основоположником класицизму називають уродженця м. Глухова А. Лосенка (1737–1779) <sup>16</sup> – співця хорової капели, а згодом учня видатного портретиста І. Аргунова, кріпосного графа П. Шереметева. Життя А. Лосенка було пов’язане з Петербурзькою академією мистецтв, де він навчався, а в 1770 році здобув звання професора, у



**В. Боровиковський. Архангел Гавриїл. Етюд. Картон, олія. Музей історії релігії**

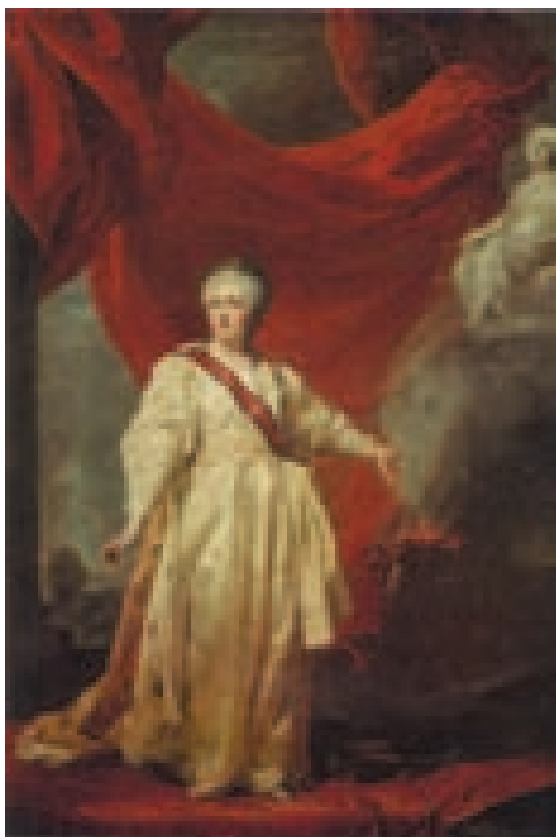
**В. Боровиковський. Євангеліст Марк. Ескіз. Мідь, олія. Хабаровський далекосхідний художній музей**



1772–1773 роках його призначили ректором. Перебуваючи у Франції (1760–1765) та Італії (1766–1769) як пансіонер, А. Лосенко познайомився з принципами класицизму, які втілює у творах “Зевс і Фетида” (1769) і “Прощання Гектора з Андромахою” (1773)<sup>17</sup>. У “Прощанні Гектора з Андромахою” він у душі класицизму трактував ідею громадянського служіння та обов’язку – справу, яка беззастережно превалює над особистими інтересами й почуттями.

А. Лосенку належить перший в історії “Академії трьох знатнейших художеств” твір на тему реальних літописних подій періоду формування давньоруської державності. У картині “Володимир перед Рогнедою” (1770)<sup>18</sup> він передав сюжет з письмових джерел давнини. У межах умовно-академічної системи художник здійснив спробу передати складний етичний конфлікт, живі людські почуття на тлі історичної драми. Створивши це полотно, А. Лосенко є попередником К. Брюллова, який на початку ХІХ ст. поставив аналогічне художнє завдання в картині “Останній день Помпеї” (1830–1833), однієї з кращих мистецьких творів ХІХ ст.<sup>19</sup>

У Російській академії мистецтв рівня високих досягнень європейського мистецтва досягли ще два художники-академісти, вихідці з України, – Д. Левицький (1735–1822) і В. Боровиковський (1737–1825). Видатні портретисти свого часу, вони, незважаючи на поглиблене вивчення творів італійських, французьких, німецьких, австрійських майстрів, зберігали зв’язок з національною художньою культурою. Для їхньої творчості характерні увага до деталей, до природних особливостей натури, до підкреслення духовної енергії конкретної особистості, а також життєва сила, безпосередність, матеріальна конкретизація, що



Д. Левицький. Катерина-Законодавиця в храмі богині Правосуддя. 1783. Полотно, олія. Державна Третьяковська галерея

були притаманні старому українському живопису, у тому числі й козацькому портрету. Не виключено, що такі мистецькі особливості портретного зображення художники набули завдяки здобутим професійним навичкам удома (вони не вдосконалювали своєї майстерності за кордоном). Обидва мистці навчалися в батьків, продовжуючи сімейні традиції малярства. Так, знаним київським гравером був батько Д. Левицького. Левицький Старший працював і як маляр: живописний декор іконостаса Андріївської церкви у Києві він створив разом із сином Дмитром. Іконописцем був і батько В. Боровиковського, Л. Боровик, професійний військовий, який обіймав посаду значкового товариша; цю посаду отримав і Володимир<sup>20</sup>. Ікони “Богородиця з дітями”, “Спас” та інші, створені В. Боровиковським у Санкт-Петербурзі, засвідчують його нерозривний зв’язок із традиціями українського мистецтва. Ті самі традиції простежуються і в портреті полтавського бургомістра П. Руденка<sup>21</sup>.

Участь майстрів-живописців Д. Левицького і В. Боровиковського в мистецьких процесах Росії ХVІІІ ст. вплинули на певні тенденції у формуванні жанрів, адже їх становлення значною мірою пов’язане із системою академій, у середовищі яких

виникли головні позиції жанрового розподілу. Відомо, що академічне мистецтво визнавало історичний і портретний живопис, які, подібно до літературних жанрів драми й трагедії, уважали високими, на відміну від інших, зокрема побутового, який сприймали як низький. У літературі їх аналогами були комедія і фарс.

В академії особливе місце належало історичному жанру, формування якого закріпили класицизм і похідний від нього академізм – стилістична манера урочистого ідеалізовано-узагальненого, багатофігурного твору на сюжети з античної міфології, стародавньої історії або Біблії. Виходячи із цих засад, наприклад, тлумачив сюжети на біблійну тематику вищезгаданий Л. Долинський, автор серії робіт 1807–1810 років у Почаївському монастирі. Іконостас, головний і бокові вівтарі Л. Долинський упродовж трьох років оздоблював численними композиціями на тему “чудес Христа” і монастирських легенд, у яких виявив тяжіння до логічно упорядкованої організації, що відповідала вимогам класицизму. Композиції “Оздоровлення хворого”, “Зустріч Марії з Єлизаветою”, “Христос у Марти”, “Христос і грішниця” розміщені на пілястрах головної нави Успенської церкви. Урівноважені, стримані в підборі кольорів, абсолютно довершені, вони засвідчують прагнення автора до чіткого зображення образів, що притаманне класицизму й академізму <sup>22</sup>.

В історичному сенсі трактував міфологічний твір “Венера, яка входить у воду” і художник Й. Рейхан (1762–1817, або 1822) <sup>23</sup>. Він 1798 року прибув до Львова з Австрії. Змалювання римської богині кохання відображає не лише характерне для XVIII ст. захоплення пізньоантичною історією, але й поширену європейську моду на міфологічну тематику, якій у XV–XVII ст. віддали данину видатні художники С. Ботічеллі, Лукас Кранах Старший, Тіціан, Джорджоне, П.-П. Рубенс, Д. Веласкес, Рембрандт, які прагнули, наслідуючи античних митців, утілити ідеали вищої краси.

Виходячи з того, що втілення певних передових ідей з метою їх донесення до глядача є однією з форм існування історичного жанру, зауважимо, що таке усвідомлення завдань було етапом у його загальному еволюційному процесі, який обумовили суспільний розвиток, формування історичного бачення, зрілість соціально-політичних ідей. На формування історичного жанру істотно впливали також періоди піднесення громадянської думки, яка зазвичай фокусувалася в умовах загострення суспільних протиріч, соціальних конфліктів, активізації революційних рухів, зростання класової та національної свідомості. В Україні XVIII ст. ці явища не мали місця, унаслідок чого і не отримали свого втілення в образотворчому мистецтві. Причиною такого стану був також недостатній рівень реалістичного осмислення подій з історичного погляду, тобто недостатній розвиток власне історичної науки, що є основою, з якою співвідносять усі світоглядно-аналітичні особливості сприймання та викладення історичних тем у художній культурі.

На тлі розвитку наукових знань у межах академічної системи XVIII ст. певного впорядкування та унормування набув *пейзажний жанр*, адже саме в класицистичному мистецтві оформилися принципи “ідеального” пейзажу, підвладного ідеї розумного закону і прихованого під зовнішнім розмаїттям природи. Формально вони закріпилися в системі умовної, кулісної трьохплатової композиції. У стилістиці класицизму пейзаж спочатку став носієм високого етичного змісту, який відкрили у своїй творчості Н. Пуссен і К. Лоррен у двох варіантах “ідеального” – героїчного й ідилічного. У XVIII ст. в добу рококо він перетворився на вишуканий декоративний (Ю. Робер) й інтимно-ліричний пейзажі (А. Ватто, Ж.-О. Фрагонар, Т. Гейнсборо, Р. Уїлсон), які в академічному живопису на початку XIX ст. знівелювали на природні мотиви, підкорені умовним законам класицистичної композиції. В академічній школі також затвердилася принципова різниця між начерком-етюдом і закінченою пейзажною картиною.

У боротьбі з ідеалізованими принципами академізму в другій половині XVIII ст. утверджувався *побутовий жанр*, який у Російській імператорській академії розвивали в зображенні сцен із селянського життя І. Фірсов, М. Шибанов, І. Єрминьов. Елемент

побутовості введено в оригінальний твір В. Боровиковського, де зима представлена в алегоричному зображенні старого, який гріє руки біля вогню <sup>24</sup>.

В українському образотворчому мистецтві побутовий жанр наприкінці XVIII ст. представлено кількома творами, що свідчать про творче засвоєння західноєвропейських здобутків на основі регіонального досвіду.

У картині кінця XVIII ст. “Гуляння біля корчми” невідомий автор не тільки реалістично відтворив сюжет характерного для того часу народного відпочинку, але й сформував твір за всіма вимогами сучасного європейського мистецтва. Картина “розбита” на кілька планів, кожний з яких логічно пов’язаний із загальним задумом та ідеєю твору. У центрі, дещо в глибині композиції, – “троїсті музики”, під супровід яких парами витанцює молодь. Довгий ряд танцюючих завершує група спостерігачів, які стоять біля воріт на задньому плані. Справа, поблизу музикантів, під високими осокорами за столом із закусками, сидять літні люди. Біля самої корчми двоє поважних селян у смушевих шапках розмовляють зі старим корчмарем. На передньому плані – закохана пара, зображена в напівпрофіль. У правому куті – молода пара одружених, які розмовляють між собою за столом. Типовості й реалістичності сцені сільського життя надає антураж – повалені дерева, які використовують як лавки, дерев’яний паркан, млин удалині, дерева на передньому й дальньому планах. Персонажі вдягнуті в народний одяг: свити, намітки, капелюхи, – що вказує на ймовірне місце події – пригірське галицьке Покуття. У картині подано десятки характерних живих постатей у різноманітному русі. Рисунок, колорит, компонування твору загалом та окремих його складових вказують на руку вправного художника. Для колористичної гами він обрав поєднання жовтувато-вохристих, сіруватих, неяскравих зелених барв, на тлі яких виокремлюються кілька плям інтенсивного блакитно-синього кольору, а також мазки білого кольору.

Це, безперечно, одне з перших українських побутово-жанрових полотен у повному розумінні цього поняття. Невідомий автор полотна, створюючи картину в новому на той час для українського живопису жанрі, наслідував, очевидно, приклади фламандського і голландського побутового живопису. У картині виразно відчувається вплив фламандських “кермес” із буйними й безпретензійними веселощами. “По-голландському” передано також український вітряк, високі, похилені негодою дерева тощо. У даному творі “ніби зливаються до купи ті далекі струмочки побутового живопису, які починаються іще в українських іконах XVI ст.” <sup>25</sup>.

Реалістичними рисами відрізняється полотно подібної тематики і трактування з ЛДІМ під назвою “Народне гуляння”. Створене наприкінці XVIII ст., воно також тяжіє до голландських взірців, хоча позначене питомо українським колоритом – зображення “троїстих музик”, які сидять у возі, народних типажів у характерному одязі, коней.

Наприкінці XVIII ст. в Україні з’явилося чимало світських творів, у яких побутові сцени і пейзаж посіли чільне місце. Відомо також про низку робіт, створених під час подорожі Катерини II по Дніпру 1787 року. Епізоди мандрівки зображували як російські художники, які, імовірно, супроводжували царицю, так і польські, серед яких, напевно, перебував і художник Готфельд. У серії його малюнків зображені селянки з Київщини <sup>26</sup>. Епізоди дніпровської подорожі, зокрема ілюмінації в Каневі, і зустрічі С. Понятовського з Францем Австрійським зобразив у своїх полотнах художник А. Першль <sup>27</sup>.

## НАРОДНА КАРТИНА

Характерною ознакою народних картин є дотримання композиційного канону, що зближує їх із творами релігійного живопису. Водночас народні майстри постійно імпровізували, вносячи нові пластичні варіації та деталі в давні, популярні в народі сюжети.

Найвідомішими зразками народного живопису є картини, що дістали назву “Козак Мамай”, які посідають особливе місце в українському малярстві давньої доби. Нерідко ці твори називаються “Козак-бандурист”, хоча воїн грає на кобзі. Від творів козацької тематики “мамаї” відрізняються тим, що в центрі композиції – козак із бандурою чи кобзою в руках, або ж музичний інструмент лежить поруч, а він сидить у характерній “східній” (“турецькій”) позі, зі схрещеними ногами.

Поглиблена увага до цих творів та поява останнім часом значної кількості нових матеріалів змушує переглянути чимало усталених поглядів на проблему “козаків-мамаїв”. Канонічність ікон, як і канонічність “мамаїв”, говорить про стилістичну, пластичну і концептуальну єдність давнього українського образотворчого мистецтва. Картини народних майстрів, як і ікони, переважно не підписані (ідеться про прізвище художника) і недатовані. Безперечно, крім “мамаїв”, існували й інші сюжети, поширені в українському суспільстві. На жаль, цих творів збереглося не так багато.

Картини “Козак Мамай” відносять до золотого фонду української культури. Їхня композиція магнетизує формальною завершеністю і концептуальною загадковістю не одне покоління дослідників, мистців та збирачів старовини. Образ козака Мамаєя продовжує активно жити і сьогодні, засвідчуючи в добу глобалізації та міжнародної інтеграції культурну самобутність українців. У зв’язку з цим необхідно особливо детально зупинитися на цих творах.

Подібного сюжету немає в мистецтві жодного зі слов’янських народів, зате в Україні картини “Козак Мамай” були і залишаються надзвичайно популярними творами, ставши своєрідною візитівкою української культури. У минулому ці картини були поширені серед найрізноманітніших верств суспільства майже на всій території українського етнічного розселення; їх можна було бачити і в простих селянських хатах, і в розкішних панських садибах. Зображували козака з бандурою не лише на картинах, але й на стінах, дверях, одвірках, віконницях, предметах домашнього вжитку. Ще у XVIII ст. відтворювали його і на дереворитах – “на листках, які дешевим друком розходилися скрізь по Україні”<sup>1</sup>.

Як прикметна риса давнього українського побуту “мамаї” прикрашали помешкання переяславського полковника Семена Сулими, полтавського повітового маршалка П. І. Булюбуша, останнього гетьмана України Павла Скоропадського, писали про них Микола Гатцук (“Абетка українська, чи Ключ до свічення”), Анатолій Свидницький (роман “Люборацькі”), Борис Лазаревський (повість “Три тополі”), Олександр Ільченко (роман “Козацькому роду нема переводу”) та ін. Колекціонували ці твори Михайло Максимович, Василь Тарновський, Григорій Галаган, Олександр Поль, Павло Потоцький, Катерина Скаржинська, Дмитро Яворницький, Микола Біляшівський, Іван Гончар та ін.

Не обминув увагою “мамаїв” і Тарас Шевченко: в офорті “Дари в Чигирині, 1649 р.” він зобразив на стіні резиденції Богдана Хмельницького картину “Козак Мамай”. У повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, описуючи помешкання отця Сави, Т. Шевченко зазначає, що в його світлиці висіло дві картини – портрет гетьмана Б. Хмельницького та “Козак Мамай”, “старинного, но нехитрого письма”<sup>2</sup>.

П. Скоропадський, згадуючи свої дитячі роки в с. Тростянець (нині Ічнянський р-н на Чернігівщині), писав: “В домі всюди висіли старі портрети гетьманів та різноманітних політичних і культурних діячів України, було кілька старовинних зображень “Мамая””<sup>3</sup>.

У їхніх сусідів – Тарновських, які володіли Качанівкою, та Галаганів у Сокиринцях, – також були ці твори, по кілька в кожній збірці (у Василя Тарновського – шість)<sup>4</sup>. У лубенському музеї Катерини Скаржинської зберігалося п’ять “мамаїв”, придбаних нею в місцевих жителів<sup>5</sup>. Були ці твори і в маєтку князя Михайла Воронцова в Мошнах, і в садибі гетьмана Павла Полуботка в Любечі.

Така феноменальна популярність “мамаїв” серед українців, особливо на землях колишньої Гетьманщини, Слобожанщини, Запорожжя, на Київщині і Черкащині та в поселенців Кубані й інших теренів, завжди вражала дослідників цих творів. Зокрема Кость Щероцький наводить приклади дивовижного поширення цього сюжету серед українців на початку ХХ ст. не лише у вигляді станкової картини, але й як частини декоративного розпису стін, дверей, скринь і навіть вуликів<sup>6</sup>. А Данило Щербаківський у 1913 році писав: “Народ і досі любить цю картину, і кохається в ній, і малює її; єсть села, особливо на Полтавщині, де можна забачити десятки сучасних копій «Мамая»”<sup>7</sup>.

Уже з другої половини ХІХ ст. неможливо знайти будь-яке серйозне дослідження з культури України, яке б не згадувало “мамаїв”. Їх вивчали переважно з історичного та етнографічного боку Аполлон Скальковський, Пантелеймон Куліш, Іван Павловський, Яків Новицький, Микола Петров, Володимир Антонович, Іван Франко, Микола Аркас, Михайло Грушевський, Гнат Хоткевич, Дмитро Яворницький та ін.<sup>8</sup>

Ці картини приваблювали увагу також іноземців: француза де ля Фліза, німців – барона А. фон Гакстаузена та Г. фон Шульца-Гавернітца<sup>9</sup>. Значний інтерес викликали “мамаї” серед польських дослідників; ними цікавився й Адам Міцкевич, який у 1840-х роках читав лекції зі слов’янської історії та літератури в паризькому Коллеж де Франс<sup>10</sup>.

Як твори мистецтва “мамаїв” вивчали Кость Костенко, Павло Клименко, Федір Ернст, Степан Таранушенко, Яків Затенацький, Федір Уманцев, Григорій Логвин, але найбільше – Кость Щероцький, Данило Щербаківський, Павло Жолтовський та Платон Білецький<sup>11</sup>. І нині продовжують з’являтися публікації про ці дивовижні твори, які цікавлять мистецтвознавців, філологів, музикантів, етнологів.

Особливе місце в цьому переліку належить П. Білецькому, робота якого «Козак Мамай» – українська народна картина” (1960) стала підвалиною окремого напрямку в мистецтвознавстві – мамаєзнавства<sup>12</sup>.

Утім, вивчення цих картин фактично почалося зі статті Д. Щербаківського в журналі “Сяйво” (1913). Він знайшов паралелі між позою козака з бандурою, який сидить, зі зразками давнього перського мистецтва (ХІІ–ХV ст.). На його думку, композиційна основа українських картин є запозиченням із близькосхідного, найімовірніше, іранського мистецтва. Він вважав, що “іконографічні родичі нашого козака-бандуриста не на Заході, а на Сході. Спокійна, лінива постать козака-бандуриста з підібраними під себе «по турецьки» ногами, з надто спокійним загальним настроєм, якимсь мимоволі наводить на думку про Схід і примушує там шукати паралелей, (яких) можна навести чимало, особливо з арабського, перського, турецького мистецтва”<sup>13</sup>. При цьому Д. Щербаківський стверджував: “Козак Мамай – картина українського походження і скомпонована не пізніше ХVІІ ст.”<sup>14</sup>.

Подібні думки висловлював і К. Щероцький, який розглядав цю картину в інтер’єрі традиційної української хати: “Фігуру Мамая дуже хотілося б зблизити з фігурою пер-

сіянина, який сидить по-східному на старих східних килимах та кераміці XIII–XV ст.”<sup>15</sup>. Водночас він писав про можливі впливи на формування цих картин європейського живопису (зокрема зображення поряд з козаком собаки, деякі інші елементи композиції пояснював впливом голландського живопису XVI–XVII ст.). Дослідник і художник К. Костенко 1919 першим звернув увагу на високий мистецький рівень цих творів, порівнявши їхній колорит із шедеврами венеціанської школи живопису доби Ренесансу. Він же стверджував, що картини типу “Козак Мамай” були вже в XVII ст.<sup>16</sup>

У радянський період вивчення “мамаїв” суттєво призупинилося: “невідомо чому вони до порівняно недавнього часу вважалися проявом українського буржуазного націоналізму і ховалися у музейних фондах”<sup>17</sup>. Але все-таки замовчати знамениту картину було неможливо. Тому час від часу з’являлися публікації П. Клименка, Г. Хоткевича, Я. Затенацького, П. Жолтовського, І. Гончара та інших, у яких висвітлювали різні підходи до вивчення “козаків-мамаїв”, накопичували цінний матеріал.

Чи не найбільшу суперечку викликала проблема походження композиції цих творів, в основі якої – постать козака, який сидить схрестивши ноги. К. Щероцький назвав цю позу “східною”, а Д. Щербаківський – “турецькою”. Усталеність трактування образу козака дала підставу останньому вжити вираз “сталий шаблон”, який відповідає загальноприйнятому нині терміну “канон”. Разом з тим він висловлював здивування, чому козака малювали саме так, – не на полі бою, а в мирний час<sup>18</sup>. П. Клименко вважав, що така композиція виникла на зорі козацтва, коли воно ще не було потужною військовою силою<sup>19</sup>. Саме цим він пояснює, чому козака зображено не зі зброєю в руках, не під час битви, а під час відпочинку. Але, як зауважує П. Білецький, незрозуміло, чому й пізніше, коли козацтво стало грізною військово-політичною організацією, а козацькі символи (постать козака на повний зріст з шаблею на поясі та рушницею на плечі, чи списом або луком у руках) з’явилися на печатках, бойових знаменах, гербах, художники все ж таки продовжували зображати “мирного” козака?<sup>20</sup>

Музикант і письменник Г. Хоткевич наводить значну кількість “мамаїв” для з’ясування еволюції форми традиційних українських бандур та кобз<sup>21</sup>. П. Жолтовський критикує К. Щероцького за його теорію про східні запозичення глибоко оригінальної української композиції “Козак-бандурист”, звинувачуючи його в поширенні “космополітичних міграційних положень”<sup>22</sup>.

Я. Затенацький зайняв поміркованішу позицію: розвинувши погляди Д. Щербаківського, він надає ще кілька паралелей образу козака до творів іранського мистецтва. Але, на відміну від попередника, він вважав, що “поява аналогічної композиції в старому українському образотворчому мистецтві [...] викликана не стільки бажанням безпосереднього наслідування, скільки тими місцевими умовами, в яких жило степове козацтво. Сама ж традиційна схема композиції, можливо, послужила



Невідомий художник. Козак-бандурист. XVIII ст. Тиньк, олія. Національний художній музей України. Київ



Невідомий художник. Козак Мамай. XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка

поштовхом до створення аналогічної, проте цілком оригінальної композиції в українському народному живопису”<sup>23</sup>.

Розвиваючи погляди попередників про “східні” впливи на формування композиції “козаків-мамаїв”, П. Білецький висунув гіпотезу не про ірано-мусульманські імпульси (як у Д. Щербаківського, К. Щероцького та Я. Затенацького), а про центрально-азійські, буддійського походження. На його думку, композиційну схему “мамаїв” занесли в Україну ще в середині XIII ст. уйгури, які в складі орд Чингісхана вдерлися в Київську Русь. Пізніше самі монголи прийняли буддизм як державну релігію, а їхні воїни возили з собою скульптурні та паперові зображення буддійських божеств у характерній “східній” позі.

Учений наводить паралелі не лише з іранського та монгольського, але й зі скіфського мистецтва. Він відзначає близькість композиційної схеми та окремих деталей української картини із золотою поясною бляхою з віднайденого в добу Петра I “Сибірського скарбу”. На його думку, “ця подібність є доказом того, що спільні умови життя викликають появу схожих мотивів в образотворчому мистецтві”<sup>24</sup>. Попри те, що найдавніші з відомих “мамаїв” датовані початком XVIII ст., він стверджує, як і Д. Щербаківський та К. Щероцький, що їхня композиційна схема склалася значно раніше – ще до XVII ст.<sup>25</sup>



Вважаючи центрально-азійське походження пракомпозиції найімовірнішим, П. Білецький водночас не виключав впливу місцевих факторів на її формування, підтримуючи позицію Я. Затенацького: “Насправді позу бандуриста можна ж таки було спостерігати і в житті, а не лише у творах мистецтва”<sup>26</sup>. Дослідник уперше заго-стрив увагу на менш поширеному варіанті картини, де козак тримає руки на грудях у дивному мало зрозумілому жесті. Такий варіант композиції він назвав “Козак – душа правдивая”. На його думку, саме ця деталь підтверджує запозичення композиції картини “Козак – душа правдивая” зі зразків буддійської іконографії, де жест пальців рук козака (що нібито “воші б’є”) насправді повторює ритуальний жест буддійських святих “дх’яні-мудру”. Водночас учений знаходить паралелі композиції цієї картини з монументальною скульптурою половців, так званими “камінними бабами”, серед яких домінують саме чоловічі образи. “На багатьох картинах частина сорочки між пальцями козака різко підкреслена і несподівано геометризована, подібно до обрисів чаші в руках кам’яних «мамаїв»”<sup>27</sup>.

Отже, П. Білецький вважає походження композицій “Козак – бандурист” та “Козак – душа правдивая” автономними, незалежними одна від одної. При цьому він вкотре підкреслює їхню давнину: “Цілком можливо, що обидва композиційні типи... не тільки існували в XVII ст., але й відбивали на цей час давно складені, традиційні для національного живопису стилістичні форми”<sup>28</sup>. На думку вченого, “це був збиральний образ, в якому уособлювалося все козацтво, так би мовити – «пам’ятник невідомому козакові»”. Усі інші складові частини композиції теж мають символічний характер: дуб – сила козацька, його зброя – постійна готовність до боротьби з ворогами рідного народу, кінь – воля козацька, бандура – пісня народу українського, ба, навіть його душа”<sup>29</sup>.

Погляди вченого отримали розвиток у працях його учнів та інших дослідників. Зокрема Тетяна Марченко-Пошивайло ретельно проаналізувала символіку та семантику “Козаків-мамаїв” стосовно одягу, взуття, зброї, музичних інструментів, предметів особистого вжитку, пейзажу, навела паралелі з українських пісень, дум, переказів, створила перший великий каталог “мамаїв”. На її думку, “образ козака на народних картинах – то велична, викристалізована віками дума народу про свою сутність”<sup>30</sup>. Ці ідеї дослідниця розвиває у своїх подальших публікаціях<sup>31</sup>.

Грунтуючись на концепції про існування величної системи української праміфології, Олександр Найден (1997) стверджує, що в народному живопису “відображено найбільш характерні риси українського менталітету”, а сама “українська народна картина щодо основних її сюжетних і образних факторів також сягає доісторичних обрядово-міфологічних глибин, має витоки у давньому родовому переказі”<sup>32</sup>. На його думку, в образі козака Мамає заковдано архетип “воїна – сонячного божества, воїна-героя, богатиря, воїна-ватажка, воїна – сакрального предка, воїна-козака”<sup>33</sup>. Визначаючи унікальність картин типу “Козак Мамай” та деяких інших, аналогів яким немає в мистецтві європейських країн та США, він зазначає, що їхні образи служать “своєрідними національними атрибутами-символами”, маючи своїми витоками “фольклорно-колективні, традиційні” фактори культури, а не індивідуально-авторські, притаманні сучасному мистецькому примітиву, що “не має коріння в культурах минулого”<sup>34</sup>.

Цікаві думки про картини “Козак Мамай” висловлені в низці публікацій останнього періоду, у яких намітилася тенденція трактування цих творів як носіїв зашифрованої інформації архаїчних пластів української пракультури<sup>35</sup>. Дослідження Станіслава Бушака зосереджуються переважно навколо малоосвітлених зв’язків легендарного козака Мамає з реальними історичними особами (на основі залучення нових документальних джерел), народних картин із професійним мистецтвом (що ставить питання про стилістику цих творів), а також навколо вивчення написів на картинах, що залучає до контекстного розгляду фольклор і літературу доби їх творення<sup>36</sup>.

Узагальнена назва “Мамай” закріпилася за зображенням у сидячій позі козака з бандурою не відразу, але вже в 1898 році всі шість картин зі збірки В. Тарновського (а вони належать до трьох композиційних типів) названо саме так. При цьому лише на одному творі є напис “Козак Мамай”, на трьох інших ім'я героя не зазначено, ще на двох картинах його названо “Запорожський кошевой” та “Хома”<sup>37</sup>.

Хто ж цей легендарний Мамай, і чи взагалі існував такий історичний персонаж? Міркуючи над цим, насамперед згадуємо золотоординського полководця Мамаю, розбитого під час Куликовської битви 1380 року. Багато дослідників називають Мамаю ханом, хоча насправді він був темником (еміром), який контролював землі Золотої Орди в Криму та Причорномор'ї. Його вивищенню сприяла політична криза в другій половині XIV ст., коли в Орді точилася запекла боротьба за владу.

Не будучи за народженням Чингізидом, Мамай контролював ханів Абдуллаха та Мухаммед-Буляка. Під його владою перебували Крим та степи межиріччя Дону і Дніпра, де домінував половецький компонент (з 1363 року літописці виділяють “Мамаєву Орду”). Кілька разів Мамай здійснював військові походи на Волгу, прагнучи захопити Поволжя (землі “Муратової Орди” хана Мюрида). Союзником Мамаю був литовський князь Ольгерд, завдяки чому на початку 60-х років XIV ст. емір зміцнив свою владу в степу, а Ольгерд закріпився в Причорномор'ї.

Нащадок Мамаю, син Мансур-Кият після поразки батька в Куликовській битві рятувався у Литві, заснувавши в степу три міста – Глинськ, Полтаву та Глинницю. Старший син Мансура, Лекса, у 1390 році охрестився, отримавши ім'я Олексій, а син Олексія, Іван, одружився з княжною Анастасією Данилівною Острозькою. Один із нащадків темника Мамаю став засновником роду Глинських, з якого вийшов майбутній російський цар Іван IV Лютий (Грозний)<sup>38</sup>.

Після нищівної поразки від монголів у битві 12 серпня 1399 року поблизу Ворскли Великий литовський князь Вітовт врятувався від полону лише в супроводі кількох наблизених осіб, серед яких був і правнук Мамаю – Іван. Саме йому і завдячував життям князь Вітовт<sup>39</sup>. За цю послугу він та його нащадки отримали титул князів Глинських, ставши однією із найвпливовіших аристократичних родин тодішньої України, що була складовою Литовської держави. Назва роду походить від містечка Глинськ (Глина) на річці Сулі, південніше Ромен (нині – Сумщина, у минулому – Полтавщина).

Наприкінці XV ст. князь Богдан Федорович Глинський-Мамай обіймав посаду Черкаського старости і одним з перших брав участь в організації козацьких формувань. У 1493 році очолювані ним загони приступом взяли татарсько-турецьку фортецю Езі (Очаків), що прославило його по всій Європі. Знаменно, що кримський хан називає вояків Глинського “козаками”<sup>40</sup>.

На думку дослідників, саме тоді прізвище Мамай тісно переплелася з поняттям “козак”. За даними Сергія Павленка, князь Вітовт провів депортацію кількох тисяч підкорених ним причорноморських половців до Литви, Білорусі та Волині (а також на прилеглі території Поділля й Галичини). Ще в XIX ст. нащадків цих степовиків називали монголами і татарами, а їхньою ознакою стала наявність у прізвищах суфіксів -УК- та -ЧУК-<sup>41</sup>. Серед них – Танюк, Пінчук, Самчук, Ковпак, Мамай та ін. Нині вони поширені на Волині та в інших регіонах України.

Наталія Яковенко пише, що в XV ст. збройні загони Київщини були поліетнічними. Писемні джерела свідчать, що серед православних “княжих слуг” згадуються бояри-шляхтичі з молдавськими, литовськими, польськими та німецькими прізвищами. Але найбільшу частину (третину) складав половецький компонент із Причорномор'я, про що свідчать прізвища Батура, Берендей, Булгак, Бут, Воропай, Жевжик, Кайдаш, Кончак, Кощей, Мазепа, Моксак, Ногай, Орда, Талалай та ін.<sup>42</sup>

Унаслідок цього пам'ять про еміра Мамаю знайшла втілення в багатьох географічних назвах України та суміжних територій. Так, у московських літописах від 1555 року згадується “Мамайлуг”, а пізніше “Мамаїв курган” над Волгою<sup>43</sup>. Д. Яворниць-

кий зафіксував невелику лівобережну притоку Дніпра Мамай-Сурку, названу на честь полководця Мамаєва, де він побудував однойменне місто<sup>44</sup>.

Поблизу цієї річки – “Мамаєва гора”, за якою археологи закріпили назву “середньовічний могильник Мамай Сурка” (або Кучугурське городище). Могильник є природним підвищенням на березі Каховського моря поблизу села Велика Знамянка Кам’янсько-Дніпровського району Запорізької обл.<sup>45</sup> Деякі дослідники співвідносять з ним Орду (ставку Мамаєва), де карбували монети підконтрольних йому ханів<sup>46</sup>.

На правому березі Дніпра тече річка Мамайка, яка є лівою притокою Інгулу, що впадає у Південний Буг<sup>47</sup>. У передмісті Кіровограда, де тече Мамайка, є хутір Велика Мамайка; поблизу села Цибулів у Знамянському р-ні – балка Мамаїв Яр і однойменний полустанок. У 2006 році там було створено мозаїчне зображення козака Мамаєва<sup>48</sup>. На Південному Бузі, в районі с. Мігія поблизу Первомайська, є скелястий Мамаїв острів (поряд – острів Залізняка). У другій половині XVIII ст. названі терени були центрами гайдамацького руху.

Документи доби фіксують чимало козаків із прізвищем Мамай. Певний час образ козака-бандуриста трактували як портрет реального козака Мамаєва. Так, П. Куліш у листі до О. Бодянського (16 липня 1848 р.) пише про гайдамаку Мамаєва, зображення якого він бачив у Мошнах<sup>49</sup>. А. Скальковський свідчить про гайдамаку Мамаєва, що жив у середині XVIII ст. У 1820-х роках він знаходить документи, які використовує для написання роману про цього козака (“Порубіжники”). Згадує він і дуб Мамаєва (в Чигиринському повіті), коріння та стовбур якого неодноразово пошкоджували шукачі скарбів<sup>50</sup>.

Прізвище Мамай було досить поширеним у давній Україні. Уже в “Реєстрі усього Війська Запорозького після Зборівського договору...” від 1649 року серед козаків Максимівської сотні Чигиринського полку згадується Василь Мамай<sup>51</sup>. В Архіві Коша Нової Запорозької Січі знаходимо відомості про козака Кушівського куреня Марка Мамаєва, повішеного поляками 1738 року в містечку Смілі разом із побратимом Марком Соколом<sup>52</sup>. Пізніше згадується козак Сергіївського куреня Павло Мамай, схоплений поляками на Гарді (Південний Буг) та повішений у 1747 році<sup>53</sup>.

За 1876 рік опубліковано матеріали ще про двох реальних Мамаїв, що діяли на сучасній Черкащині і Кіровоградщині. Як свідчать документи, ця ватага гайдамаків так прославилася своїми справами, що для її ліквідації влада послала загін драгунів. За зізнанням Івана Сахненка, “отаман їх Мамай із рушниці застрелив драгуна, а драгуни Мамаєва і Андрія, запорозького козака закололи, а ми всі розбіглися поодиноці, і пішли у Чорний Ліс”<sup>54</sup>.

Інші дані свідчать, що в 1750 році запорожець Мамай зруйнував містечко Мошни та інші маєтності польського князя Любомирського, здійснивши напад і на Смілянський замок. Російські війська під керівництвом київського генерал-губернатора Михайла Леонтьєва після тривалої погоні таки зловили козака і видали його полякам. Відтяту голову гайдамаки виставили в містечку Торгівці для остраху іншим. Андрій Марченко (козак Щербинівського куреня) зняв з голови замордованого шапку, одягнув її на себе й продовжив справу попередника. Через вісім років (1758) його також схопили і посадили на палю, а потім повісили, але в народі вже виникла легенда про безсмертного козака Мамаєва, який воскресає для боротьби з ворогами<sup>55</sup>.

Де ля Фліз у двох своїх акварелях (1854) відтворив образ “Розбійника Мамаєва” (копія з давньої картини) та “Мамаїв дуб” (у Чигиринському повіті), на гілках якого той вішав ворогів<sup>56</sup>. Подібні записи залишили П. Куліш та Б. Грінченко<sup>57</sup>.

Отже, в історичних джерелах зафіксовано принаймні п’ять реальних козаків, що протягом XVII–XVIII ст. мали прізвище Мамай (поза князями Глинськими – нащадками еміра Мамаєва). М. Грушевський пише про Івана Мамаєвича – осавула Війська Запорозького, який був у складі козацької делегації до Сейму Речі Посполитої в 1617 році<sup>58</sup>. Як свідчить історик Олександр Босий, у 1750–1755 роках у Чорному Лісі також діяв загін гайдамаки Марка Мамаєва, згадує він і гайдамаку Федора Мамаєва та ще одного чоловіка з таким самим прізвищем<sup>59</sup>.



Невідомий художник. Козак Мамай. XVIII ст. Полотно, олія. Чернігівський художній музей

Слово “мамай” вживали і в узагальненому значенні. Б. Познанський свідчить, що “мамаями” в народі називали “*усяку кочуючу в степу людність*”<sup>60</sup>. А в словнику Б. Грінченка – “*Мамай, мамая – камінна статуя в степу*”<sup>61</sup>. Подібне трактування зафіксували також М. Сумцов та дослідник А. С.<sup>62</sup> В академічному “Словаре русского языка XI–XVII вв.” “мамай” (“момай”) означає “литое изображение, болванчик (ср. тат. Мамай – чудовище, которым пугают детей)”<sup>63</sup>.

К. Костенко дає інше пояснення: “«Мамай» – міфічний козак-запорожець... Невідомо, чи існувала насправді історична особа з таким іменем, яка стала його прототипом. Існує український вираз: «*поїхав на мамай*» – «*поїхав на удачу*». «Мамай» також – узагальнене ім'я бродяги-волоцюги”<sup>64</sup>.

П. Білецький зауважує: “Не виключена можливість, що Мамай – це узагальнена назва гайдамаки взагалі. На підтвердження можна навести вираз

«*їти на мамая*» (цебто, навмання) і те, що картини з написом «Козак Мамай» виставляють у сценах гайдамацької розправи”<sup>65</sup>.

Отже, слово “мамай” могло бути прізвищем конкретної людини, та вживалося ще в двох значеннях: 1) “кочовик”; 2) “камінна статуя в степу”. З часом воно стало синонімом слів: “козак, запорожець, гайдамака, розбишака, волоцюга, відчайдух”. Тому зрозуміло, чому немає жодної пісні чи думи про козака Мамая: у народній свідомості це слово мало не індивідуальне, а переважно узагальнювальне значення.

На картинах, що зображують козака-бандуриста, трапляються написи з прізвищами відомих козацьких ватажків – “Максим Залізняк”, “Семен Палій”, “Нечай”, “Кошовий Харко”, “Сава Чалий”. Ще частіше – це ім'я збірне, характерно-типове – “Іван Васильович Кутовий”, “Гордій Велегура”, “Козак Бардадим”, “Козак Шарпило, древній запорожець”, “Козак Боняк”, “Іван брат”, “Хома” і т. п. Інколи козак взагалі безіменний – “Запорожець”, “Запорожський кошовий”, “Кримський запорожець”, “Гарний козак на натуре...”, “Сидить козак в кобзу грає...”, “Козак – душа правдивая...”, “Козак-сіромаха...” і навіть “Мужик-сіромаха”. Відомо небагато картин, на яких козака названо Мамай, і всі вони стосуються періоду Гайдамаччини – “Козак Мамай”, “Мамай – славної козак”, “Мамай із Жалкого”, “Мамай- Гайдамака”.

Це ще раз підтверджує, що слово “мамай” стало узагальнювальним поняттям, одним зі значень якого було – “гайдамака”. Не випадково наведені відомості про реальних козаків із цим прізвищем стосуються доби Гайдамаччини і території, де цей рух був особливо інтенсивним (від Південного Бугу до Тясмина). Безсумнівно, що в результаті тривалого процесу міфотворчості на формування образу козака Мамая вплинуло як відлуння спогадів про давніх воїнів (за народними уявленнями – предків козаків), що володіли українськими степами в давнину, так і реальні події Козаччини та Гайдамаччини. Як влучно сказав А. Скальковський, “серед руського народу Західної (Правобережної. – С. Б.) України гайдамаки вважалися та й досі вважаються героями степів. Безліч пісень і казок про них можна почути в Київській та Подільській губерніях”<sup>66</sup>.

Більшість “мамаїв” є варіаціями на тему єдиної композиції, в основі якої – постать козака, який сидить схрестивши ноги, грає на бандурі, або, відклавши її, тримає пальці рук у характерному жесті, про який говорить підпис – “воші б’є”. Меншу частину творів складають картини, де поряд із козаком зображено інших персонажів (дівчата, пан-лях, єврей-шинкар і т. п.). Частина творів (менше 10 %) пов’язана з Гайдямаччиною. На них зображено суд, який вершить Мамай, на деревах – повішені вниз головою чоловічі постаті. Ці події відбуваються зазвичай у лісі, а не в степу. Однак у всіх цих випадках композиційне ядро твору – фігура козака з бандурою у “східній позі” – залишається незмінним, тобто ця фігура і є тим базовим варіантом картини “Козак Мамай”.

Найдавніших з відомих нині “мамаїв” датовано початком XVIII ст. Давніших творів не виявлено, але це не значить, що їх не було. Нагадаймо, що П. Білецький, підтримуючи Д. Щербаківського та К. Щероцького, вважав, що композиційна схема “мамаїв” склалася ще до XVII ст. Як доказ цього, він наводить твір “Козак-бандурист” із Харківського художнього музею, датований 1642 роком. Згодом учений дійшов висновку, що цю картину виконано на межі XVIII–XIX ст. Нині харківські дослідники вважають, що зазначена робота є лише копією твору, написаного в 1642 році.

Про паралелі композиції “мамаїв” з мистецтвом народів Сходу ми вже згадували. Це – перси, араби, турки, монголи, уйгури, калмики й ті, що зникли з історичної арени, – скіфи, сармати, половці. Можна знайти схожість “мамаїв” з мистецтвом Індії, Тибету, Китаю та інших країн. Саме в подібній позі віддавна зображують Будду, бодхісатв та інших божеств буддійського й індуїстського пантеонів. Це стосується, наприклад, творів видатного монгольського скульптора лами Дзанабадзара (XVII ст.)<sup>67</sup>. У такій “східній” позі Будди монгольські художники зображували не лише своїх божеств, але й героїв (наприклад Абатай-хана)<sup>68</sup>.

Не заперечуючи можливості східних впливів, ми вважаємо, що образ (і канон зображень) Мамаєв має місцеве походження. Так, серед експонатів розкопок сарматського поховання I ст. “Соколова Могила” на Миколаївщині привертає увагу скульптура, що різьблено нагадує героя картини “Козак – душа правдивая”. Це – срібна ручка бронзового дзеркала із зображенням круглолицих вусатого чоловіка, який сидить у “східній позі” з чашею в руках<sup>69</sup>.

Д. Яворницький наводить скульптурне зображення козака зі схрещеними ногами. Підпис свідчить: “Запорожец со статуэтки, собрания А. Н. Поля”<sup>70</sup>. Ці твори породжують багато думок про генезу композиції “мамаїв”, навіть можна припустити, що народні картини були похідними від скульптурних зображень козака, які могли мати в минулому значне поширення.

Цікаві паралелі виникають при порівнянні “мамаїв” із монументальною скульптурою тюркських племен Півдня України. Л. Гераськова дійшла висновку, що вони розподіляються на три групи за особливостями мистецького виконання і різними етапами етнічної історії. Найбільш архаїчні зображення (так звані “камінні баби”) є близькими аналогами скульптури тюркських кочовиків азійських степів (не половців, а радше – печенігів). Інша група є перехідною від архаїчної до половецької і виконана, імовірно, торками – “одним із тюркських народів, близьким до половців, що зазнав на собі сильного їх впливу”<sup>71</sup>.

Половецькі твори є найбільш модельованими в мистецькому відношенні і зображують стоячі та сидячі чоловічі й жіночі фігури. Отже, архаїчні скульптурні зображення відповідають дополовецькому періоду (VIII–X ст.), а найцікавіші у пластичному відношенні – половецькому (XI–XIII ст.).

На думку Л. Гераськової, хоча половці є вихідцями з казахських степів і споріднені з тюркськими племенами VI–X ст., “половецька скульптура різко відрізняється від скульптури попередніх тюркських народів за кількісними показниками, монументальністю, високою культурою різьблення, повнотою і докладністю зображення, і не знаходить собі аналогій у всій азіатській скульптурі”<sup>72</sup>.



Невідомий художник. Мамай-гайдамака. XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей історії України

Значна колекція половецької скульптури XI–XII ст. зберігається в Національному заповіднику “Хортиця”. Серед творів є статуї як чоловіків (вони домінують), так і жінок, витесані з граніту, пісковика, вапняку та ракушняка. Фігури зображені в стоячій, напівсидячій та сидячій позах. У скульптурах ми бачимо ті самі композиційні елементи, які є в “мамаях”, – шабля, лук, сагайдак, посуд, музичні інструменти; з одягу та взуття – головні убори (схожі на шапку), вишиті геометричним візерунком сорочки, каптани, пояси, штани, чоботи<sup>73</sup>.

Обличчя скульптур чоловіків нерідко нагадують образи козаків на картинах: та сама округлість обличчя, самозаглиблена відстороненість погляду, вуса (ми не знаємо жодного “мамая” з бородою, чи голеного, але у всіх обов’язково є вуса). Отже, не виключено, що на формування картини “Козак Мамай” могла мати вплив скульптура тюркських народів українських степів. Дослідниця С. Плетньова використала відомості з дослідження “камінних баб” для уточнення кордонів половецької землі та меж їхніх племінних об’єднань. Ядром половецької землі була середня течія Сіверського Дінця, де найбільш заселеною частиною були його праві притоки – Тор, Торець та ін.<sup>74</sup> Нині це територія Харківської, Донецької, Луганської областей – землі, які пізніше колонізували українські козаки.

Наведені відомості про близькість “мамаїв” та творів скіфсько-сарматського й половецького мистецтва, якщо не заперечують, то, принаймні, ставлять під сумнів

поширені гіпотези походження композиції “мамаїв”, яка нібито прийшла в Україну у вже готовому вигляді. Свідчень про художників – авторів картин “Козак Мамай” – мало. П. Куліш згадує запорожця-малюра, який ілюстрував книгу О. Рігельмана “Летописное повествование о Малой России”. Ця книга, написана в 1778–1786 роках, уперше побачила світ у Москві в 1847 році за сприяння Йосипа Бодяньського<sup>75</sup>. За даними П. Жолтовського, цим художником був Тимофій Калинський<sup>76</sup>.

Точні роки життя Т. Калинського невідомі, але його упевнено можна вважати митцем другої половини (або середини) XVIII ст.; високий мистецький рівень ілюстрацій вказує, що це був професіонал. До його робіт належить і композиція “Запорожці” (або ж “Козаки гуляють”), де зображено двох козаків, один з яких сидить у класичній позі “мамая” з бандурою, а другий танцює.

У “кужбушках” Києво-Печерської лаврської майстерні виявлено три малюнки козаків-бандуристів. Причому одного з них змальовано в повний зріст, а двох – у “східний” позі Мамає. Автор одного з цих малюнків – Грицько Маляренко (два інші не підписані). Твір датовано серединою XVIII ст. (ймовірно, між 1753 і 1755 роками). Г. Маляренко вчився на іконописця, але успішно опановував і світські сюжети (портрет, пейзаж, побутові та батальні сцени, натюрморт, оголену натуру)<sup>77</sup>.

Отже, обидва відомі нам автори “мамаїв” XVIII ст. були професіоналами. Т. Калинський, за П. Кулішем, міг бути козаком-запорожцем, а Г. Маляренко вчився на іконописця. Два інші “мамаї” з “кужбушків”, автори яких невідомі, свідчать про те, що не лише Г. Маляренко міг писати образ “Козака Мамає”, але і його колеги.

На багатьох картинах розміщено написи, які коментують сюжет твору або є монологами головного героя чи його діалогами з іншими персонажами картини. На ранніх “мамаєх” написи дуже лаконічні (або й зовсім відсутні), зате з часом ці тексти стають дедалі більшими, наближаючись за розмірами до невеликих віршованих поем. Відповідно розширюється і тематика та композиційна структура цих написів<sup>78</sup>. Найповніші з них опублікували П. Куліш та Д. Яворницький<sup>79</sup>. Написи “на мамаєх” доводять, що образ козака з народних картин розробляли у багатьох варіантах не лише з пластичного боку, але й поетичного.

Дослідниками встановлено, що на багатьох картинах майже дослівно наведено текст монологу “Запорожця” з вертепних дійств, які ставили мандрівні театри на свято Різдва Христового. Відомо чимало варіантів вертепних вистав, з яких найрозлогіший запис оприлюднено Григорієм Галаганом – власником маєтку в Сокиринцях неподалік Прилук, куди ще в 70-х роках XVIII ст. потрапили ноти та текст вертепного дійства<sup>80</sup>. Численні записи вертепних дійств, зроблених пізніше, засвідчили наявність у них образу козака-запорожця по всій Україні, навіть у закарпатській частині Гуцульщини.

Знаменно, що цей образ з’являється на сцені вже в першій половині XVIII ст. – у третій інтермедії різдвяної вистави професора піітики Києво-Могилянської академії Митрофана Довгалевського “Комическое действе”<sup>81</sup>. Інтермедії, або ж інтерлюдії – невеличкі комічні сценки, які грали в перервах між діями серйозних (історичної чи релігійної тематики) шкільних драм, і які мали на меті розважити глядачів. Але, попри це, вони були зародком демократичного напрямку в літературі, бо порушували серйозні соціальні, національні та релігійні проблеми свого часу. Із середини XVIII ст. шкільна драма занепадає після того, як київський митрополит Самуїл Миславський заборонив її виконувати в стінах Академії. Але фрагменти цих вистав збереглися у вигляді вертепних постановок, розвиваючись як самостійні твори. До маєтку Галаганів у Сокиринцях їх занесли саме бурсаки, від яких і було записано тексти.

Уривки з вертепних вистав швидко засвоїлися в народній пам’яті. Доповнюючись новими елементами, ця напівфольклорна гра поширилася в усій Україні – її записували в 1928 році та пізніше. Ще в середині XVIII ст. вихідці з України занесли вертеп на Дон, Кубань, у Білорусію, Сибір. Цікаво, що образ козака, який потрапив у Білорусію, увійшов до сюжетів багатьох місцевих вертепних дійств-“батлеєк”, а також і народних драм.

Так, у драмі “Цар Мамай” згадується “Київ”, виступає “Козак з Чистого поля”. У низці інших вистав поруч із “Козаком” фігурують “Тетьман”, “Шинкарка”, “Солоха”, ідеться про Україну (її порівнюють з Раєм), звідки було вигнано за гріхи біблійного Адама<sup>82</sup>. Образ “правителя Мамає”, якого здебільшого називають “королем” (у ньому збереглося відлуння подій, пов’язаних з еміром Мамаєм), протистоїть “білому царю Максиміліану”. За сценарієм вистави, овдовівши, Мамай хоче “жаніцца на кумірскай княгині і прыняць кумірскія богі і закони”<sup>83</sup>. Часто вживаються українізми, що вказує на українські витoki вистав (адже тоді в Києво-Могилянській академії навчалося багато студентів з Білорусії).

Незважаючи на те, що образ козака в народному театрі поширений майже по всій Білорусії (а також на Смоленщині), на цих теренах він абсолютно не знайшов свого втілення в образотворчому мистецтві. Як ми вже зазначали, картина “Козак Мамай” залишається явищем суто української культури.

За Л. Махновцем: “Вертепний запорожець з бандурою – це сценічний варіант образу напівлегендарного козака Мамає, портрети якого на Україні XVII–XVIII ст. зустрічалися сотнями. Підпис під цими портретами і є найчастіше скороченням, іноді з деякими відмінностями, вертепного монологу запорожця... Ймовірно, що вертеп запозичив цей монолог із якогось поширеного підпису до одного з портретів Мамає”. Відтак учений доходить висновку: “Цей факт є ілюстрацією єдності стародавнього українського образотворчого, сценічного і словесного мистецтва”<sup>84</sup>.

Підтримуючи цю блискучу думку, але водночас дискутуючи з дослідником, можна припустити і протилежне: написи на картинах запозичено з вертепних вистав (або ж із народної поезії). У всякому випадку для нас важливим є факт, що вірші на картинах та у вертепних виставах відносять до XVIII ст., а можливо, й до XVII ст., – тобто пов’язані з періодом козацького бароко, а точніше – з натуралістичними тенденція-

**Т. Калинський. “Запорожці гуляють”. Між 1778–1782 роками. Папір, акварель. За О. Рігельманом**





ми “низового бароко, яке бурхливо розквітло в сатирично-гумористичних і бурлескно-травестійних жанрах, у шкільній та вертепній інтермедіях”<sup>85</sup>.

Зв'язок написів на “мамаях” із низовим бароко не викликає сумніву. Бурлескність більшості “мамаїв” очевидна, бо мистецький ефект цих картин якраз і ґрунтується на протиставленні живописного образу “Козака Мамає” (загалом – серйозного, задумливого, а нерідко і смутного) з його словесним жартівливо-сміховим двійником, що виникає після прочитання написів на полотні.

У цей час українська культура дедалі більше вивільняється від впливу церковної ідеології і набирає виразно світського змісту, зростають впливи фольклору, а “книжну мову дедалі більше відтісняє жива розмовна мова”<sup>86</sup>. Якраз на середину та другу половину XVIII ст. припадає розквіт бурлескно-травестійної поезії в українській літературі. У цей період створено значну кількість віршів-травестій, авторами яких були здебільшого студенти-бурсаки, які мандрували Україною в пошуках роботи. Вони згадуються в джерелах того часу як “школярі”, “спудеї”, “бакалярі”, “канцеляристи”, “мандрівні дяки” і т. п. Навчаючись у європейських університетах, саме вони приносили в Україну найновіші ідеї гуманізму, Відродження, реформації і контрреформації та пристосовували їх до національного ґрунту<sup>87</sup>.

Ось як писав про них І. Франко: “Се тип, що витворився при Київській Академії не раніше другої половини XVII в., а в XVIII в. зробився характерним признаком Подніпровської України – елемент кочовий та цинічний, носитель усяких веселих та соромітьких оповідань та пісень, скорий на вигадки і жарти, захланий на їду, а особливо на випивку. Се були невдачники академії, що осилили початкові науки, але не зуміли довести їх до кінця і добитися якоїсь посади і пішли у світ, хапаючись за що можна, за дяківство, за малярство, оправу книжок, часто голодуючи та ніколи не покидаючи свого гумору”<sup>88</sup>.

Однак Юрій Барабаш застерігав від спрощеного сприйняття такого складного явища, як культура мандрівних студентів та дяків-бакалярів. Адже вони були складовою тодішнього освітнього руху, який, “органічно об'єднавши дві стихії, книжну і народну, в якісно новий ідейно-естетичний сплав, залишив неповторний і яскравий слід в історії української літератури та мистецтва”<sup>89</sup>.

Вертеп поширювали в Україні переважно студенти тодішніх духовних шкіл, бурс, колегій та академій, саме вони культивували бурлескно-травестійну поезію. Беручи сюжети з народного середовища, бурсаки обробляли їх у формі наповнених гумором віршів, які після цього знову повертали в народ, зазнаючи нових суттєвих переробок. Нерідко ці “спудеї” були й художниками, писали картини та ікони (були “малярами”, за І. Франком), що дозволяє припустити їхній вплив на формування образу “козака Мамає”. На нашу думку, Г. Маляренка та його невідомих товаришів, які були учнями Києво-Лаврської іконописної школи та подібних до неї навчальних центрів, можна віднести до бурсацького середовища, у якому формувалися не лише майбутні священики і богослови, але й поети та художники.

Отже, значну роль у формуванні образу козака в українському мистецтві та літературі мали два великі потоки української культури: стихія народнопоетичної



**Г. Маляренко. Козак-бандурист. 1750-і роки. Папір, туш. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського**

(і малярської) творчості та сміхова бурлескно-трагедійна традиція студентсько-бурсацького середовища доби Козаччини.

Незважаючи на сатирико-гумористичне спрямування подібних творів, у їхній основі лежало естетичне віддзеркалення реального життя, що дало підставу дослідникам ввести термін “гротескний реалізм”. Так, у статті “Рабле и Гоголь” Михайло Бахтін пише: “Традиції гротескного реалізму в Україні були дуже сильними та живучими. Розсадниками їх були переважно духовні школи, бурси та академії... Мандрівні школярі (бурсаки) та нижчі клірики, «мандрівні дяки», розносили усну рекреативну літературу фацецій, анекдотів, дрібних мовних трагедій, пародійної граматики тощо по всій Україні”<sup>90</sup>.

Надзвичайно важливо, що своє класичне завершення “мамаї”, як з боку їхньої пластики, так і поетичного супроводу, знайшли саме в часи українського (або ж козацького) бароко – період другої половини XVII та майже все XVIII ст. Барокові риси “мамаїв” – незаперечні, особливо в датованих XVIII ст. та й навіть написаних пізніше – на початку XIX ст. (бо вони повторювали вже створені раніше зразки). У пластичному відношенні це стосується саме композиційного канону, побудованому на використанні колового ритму форм, ліній та живописних плям, стилізованих так, щоб створити відчуття молитовно-медитативної “музикальності” твору. Подібна стилістика характерна і для іконопису тієї доби, адже не випадково, що в українських хатах “мамаї” висіли поряд з іконами (як пізніше й портрети Т. Шевченка, канонізованого народною свідомістю як Мученика і Пророка).

Вертеп також був породженням української барокової культури, до якої належить і творчість М. Довгалевського, з яким пов’язують появу образу запорожця на українській сцені.

Водночас “мамаї” є видатними пам’ятками “сміхової культури” українського народу<sup>91</sup>. Аналізуючи сутність сміху, дослідники зазначають, що герої подібних творів смішать публіку собою<sup>92</sup>. Це безпосередньо стосується образу козака на народних картинах, який смішить глядачів висловлюваннями-написами, що йдуть від його імені. Але водночас він змушує їх задуматися над серйозними (а то й світоглядними) проблемами, що стосуються самих глядачів – нащадків козацького роду.

П. Білецький стверджував, що специфікою українського мистецтва XVIII ст. був його бароковий характер: “З бароко його зближують не тільки й не стільки формальні ознаки, а насамперед пафос, патетика, загальний настрій”<sup>93</sup>. На перший погляд, у “мамаях” відсутні ці риси, але за уважнішого споглядання вони проявляються, особливо при долученні текстів на картинах, які мають тісний зв’язок із бароковою літературою епохи, а також з фольклором. У них химерно поєднано ліричні, епічні та гумористичні мотиви, що є характерною особливістю бароко. Поза цим, текст контрастує з пластичним образом, подаючи в несподівано емоційному, навіть драматичному зіставленні зовнішню незворушно медитативну елегантність “мамая” з його буремною внутрішньою екзистенційністю. Прихована патетика виявляється у виділеності образу, його підкресленій значимості: він ніби пам’ятник на постаменті, а “справжня велич зливається в ньому з відвертим возвеличенням”<sup>94</sup>. Зверненість до глядача, коли образ активно шукає з ним контакту, та його репрезентативність, коли він виконує емоційно-естетичну пропаганду ідей свого стану, представляючи його публіці, – ці яскраві риси бароко (виділені Є. Ротенбергом) незаперечно проявилися в “мамаях”.

Отже, у “мамаях” є ознаки великого стилю, своєрідно поєднані з народним пластично-словесним мистецтвом. П. Білецький, відзначаючи наявність народних елементів навіть у високопрофесійних зразках українського бароко, пояснював це тим, що вони “адресувалися широким масам народу”. Людмила Міляєва теж виділяла в українському бароко (у літературі та в образотворчому мистецтві) два стилістичні рівні – “високий” і “низовий”. Вона зазначила, що “демократичний струмінь «ни-

зового» бароко в українському мистецтві грав суттєву роль, багато в чому визначаючи національні форми «високого» прояву стилю»<sup>95</sup>.

Як показав Микола Ігнатенко, геніальний винахід середньовічної естетики, метод “amimeton mitema” (“ненаслідуваного наслідування”), що бере початок від псевдо-Діонісія, був запозичений епохою бароко, зокрема й в Україні. Він ґрунтується на опозиційному принципі художнього мислення, за яким мистецький образ будується на поєднанні несумісних, навіть взаємовиключних начал<sup>96</sup>.

Образ козака – захисника православ'я, незважаючи на його належність до культури світської, несе на собі й риси церковної культури<sup>97</sup>. У випадку з “мамаями” ми маємо зразок барокового гуманізму, який “на слов'янському Сході означав не відкол культури від церкви, а лише її поступове обмирщення через «латинізацію», – процеси, що завдяки спілкуванню із Заходом значною мірою демістифікували мистецтво та літературу східних слов'ян”<sup>98</sup>.

Тут під латинізацією треба розуміти посилену увагу митців до більш реалістичного трактування дійсності, що має ренесансне походження. У “мамаях” риси релігійного (русько-візантійського) мистецтва виявляються у пластичному каноні, підкресленій монументальності композиції, виділеності центрального образу, високих декоративних якостях творів та символізові предметних деталей і кольорів. Серед “латинських” (ренесансно-барокових) рис – акцент на зображенні узагальненого представника класу, що вирішував тоді долю історичного процесу; портретність в образі козака; об'ємне трактування (або ж його спроби) обличчя та елементів предметного оточення (зброя, посуд тощо); зображення характерного для України пейзажу (переважно степового, рідше – лісового).

У “мамаях” творчий метод “ненаслідуваного наслідування” знайшов своє яскраве втілення. Образ козака є дуже суперечливим (з формального погляду) і водночас надзвичайно цілісним (у своїй діалектичній єдності). Він – і воїн, і водночас – мирна особа (бо в ньому немає нічого войовничого); він – народний герой та разом з тим – самітник (відсторонений від людей мандрівник); він і героїчно-величний, але й смішний (бо “як не п'є, то воші б'є”); він і немічний (жаліється на старість), і при цьому могутній (має достатньо сил, щоби прогнати польські війська “аж за Віслу”) і т. п. Часом ці суперечності виявляються на рівні протиставлення зорового і текстового образів. Наприклад: намальовано молодого козака, а напис говорить про нього,



Невідомий художник. Козак Мамай. Кінець XVIII ст. Полотно, олія. Приватна збірка

як про старого; у тексті мовиться про “іменитого” (багатого) козака, але на картині його зображено в поношеному одязі (майже у дранті). Така антиномічність образу, поєднання в ньому несумісних рис є характерною ознакою барокової стилістики, що дозволяє також говорити і про неповторний “метод бароко”. При цьому, на відміну від класицистичного, бароковий образ “ніколи не піддається ідеалізації”<sup>99</sup>.

Козак смішить глядачів самим собою, що зовсім не применшує його істинної величі та внутрішньої глибини. Ця деталь є дуже важливою, демонструючи, наскільки сильною була в українському бароко середньовічна традиція.

Надзвичайно важливою антиномією образу Мамає є опозиція “сакральне – земне” (ба, навіть “сакральне – приземлене”). Образ козака є, безперечно, світським, але при цьому в ньому проступають риси “христового воїна”. У написах козака іменують “душа правдивая”, що виходить із серцевини християнського світосприйняття, у якому “Правда” виступає синонімом “Істини”, носієм якої є сам Господь-Бог; а його демонічний суперник, який представляє сили зла, є носієм брехні (а значить – Гріха та Смерті).

“Праведність” (святість) є похідною від “правди”, бо правдивість є передумовою духовного єднання з Христом (“хто творить правду, той праведний, як і Він праведний” / 1 Ін.: 3,7). Отже, “козак – душа правдивая” стає причетним до “праведності”, наближаючись цим самим до святих воїнів, культ яких дуже поширений у православ’ї. Сюди відносять святих як візантійського (Димитрій Солунський, Федір Стратилат, Федір Тирон), так і киеворусько-українського походження (Ілля Муромець, Федір Острозький, Михайло Чернігівський зі своїм боярином Федором та ін.). Навіть святий київський митрополит Петро Могила був офіцером армії Речі Посполитої і в 1621 році брав участь у переможній битві з турками під Хотиним. Особливо популярним у народі був Георгій (Юрій) Змієборець, якого на іконах зображували на коні зі списом у руках. Цей образ має схожі риси з новим захисником христової віри – козаком-запорожцем, про що пише Григорій Логвин: “Козак Мамай – по суті той самий Георгій Змієборець. Він лише зійшов з коня, зняв із себе старі бойові атрибути й одягнув народне вбрання”<sup>100</sup>.

Навіть сама життєва фабула реальних козаків із прізвиськом Мамай, які пізніше переважно були знищені, перетворившись з часом у легендарний образ українського народу, надто тісно перегукується з долею Ісуса Христа, його матері Марії, більшості апостолів та багатьох святих, які прийняли земні страждання (а то й мученицьку смерть), а потім стали безсмертними у земному сприйнятті народу.

У написах на картинах козак турбується про спасіння душі (“їду на Русь умирати, / Щоб наші могли мою душу споминати”), висловлює глибоку віру та смирення (“Не завидую нікому, ні панам, ані царю, / Богу своєму святому я за все благодарю”), тобто – демонструє такі християнські чесноти, як шанобливу любов до Бога, скромність та відсутність гордині. Водночас він п’є горілку, палить люльку, мріє про жінок (“Гей, бандуро моя золота, / Коли б до тебе жінка молодая...”), тобто – веде життя аж ніяк не сумісне з аскетично відстороненим ідеалом православного святого. В історії православ’я відомо чимало святих, які з часом були канонізовані церквою, хоча за життя і не були зразками аскетизму (як-то Володимир Хреститель чи Андрій Боголюбський).

Отже, у “мамаях” наявне класичне втілення методу “amimeton mimema” на основі застосування “сумісно-несумісних” опозицій: бідний – багатий, знатний – упосліджений, смиренний – непокірний, гріховний – святий і т. п. При цьому метод використано саме в бароковому варіанті: “якщо в середні віки він містико-релігійний, у Ренесансі – естетизований, обмирщений, то в епоху бароко він є і перший, і другий водночас”<sup>101</sup>. Саме в “мамаях” релігійно-містичне та світсько-реалістичне почало перебувають у нерозривній діалектичній органічно-суперечливій єдності.

В образі козака Мамає проявлена і мусульманська (ширше – східна) культура: український герой з іменем знаменитого мусульманського полководця; він є ворогом

турків і татар, але одягнений у їхні шаровари; сидить у “східній” позі у якомусь містичному самозаглибленні; грає на інструменті східного походження (як східним є і саме слово “козак”). Серед мусульман також поширений культ святого воїна Георгія Переможця, якого вони називають Джірджіс<sup>102</sup>.

Наявність у народних картинах іронії є важливим доказом постсередньовічного художнього мислення, яке і породило химерний “серйозно-несерйозний” образ козака Мамає. Епоха бароко була спробою відновити цілісну картину світу, що існувала в середньовіччі, але була зруйнована науковим раціоналізмом та його аналогом у сфері релігійної свідомості – протестантизмом.

Цю цілісність вдалося не відновити, а створити заново вже на зовсім іншому світоглядному ґрунті, а саме – на основі компромісу між старими релігійно-містичними засадами та новим науково-реалістичним баченням не лише світу, але й людини. В епоху бароко абсолютна (а якщо так, то й монопольна) середньовічна істина трансформувалася в істину відносну (а, отже, й суб’єктивну), що на основі світоглядного компромісу поєднала в собі й моністичний містицизм християнства, і гносеологічний плюралізм наукової картини світу, і навіть язичницьку спадщину античної культури. Саме за рахунок цього в бароко, як у жодному іншому великому культурно-мистецькому стилі, органічно злилися єдність протиріч у таких дивовижних масштабах і пропорціях, яких більше не знала історія людства. Бароко стало першим загальноєвропейським стилем, у час глобальних потрясінь, яких зазнала в цей період європейська цивілізація, невід’ємною частиною якої була й Україна.

Звичайно, не всіх “мамаїв”, а лише художньо найдосконаліших можна віднести до барокових. Це переважно картини кінця XVIII ст., стиль яких П. Жолтовський називає “класичним”, а образ козака “ліричним” та “епічним і героїчним” водночас<sup>103</sup>.

Окрім “мамаїв”, існували й інші сюжети, які набули значного поширення в українському суспільстві. На жаль, збереглося не так багато творів, які дозволяють міркувати про це. Народна картина охоплює різні жанри – історичний, пейзажний, портретний, побутовий, символічний, сатиричний. У “мамаях” ми можемо віднайти елементи всіх цих жанрів. Будучи вираженням прагнень та ідеалів широких суспільних мас, народна картина тяжіє до реалістичності формовираження, композиційної ясності та концептуальної прозорості образу. У ній виражено етичні й естетичні ідеали народу, оцінка ним історичних подій та його світогляд. Зазвичай ці твори написані невідомими майстрами і недатовані. Це свідчить про притаманний тому періоду дух колективізму, коли творча особистість не протиставляла себе суспільству, а навпаки – ототожнювала себе з ним. Здебільшого народні художники писали картини на сюжети, які вже набули популярності, вносячи в ці, так би мовити, “канонізовані” традицією теми, свої композиційні доповнення.

Збереглися відомості про єдину в своєму роді картину – “Запорозька гулянка” (або ж “Козацька гулянка”), створену на межі XVIII–XIX ст. Напередодні Другої світової війни твір перебував у Прилуцькому краєзнавчому музеї і вже тоді був дуже пошкодженим. У ньому козацьке воїнство показано не в героїчному (на полі бою) і не в епічному (як на “мамаях”), а в доброзичливо-гумористичному (і навіть дещо сатиричному) вигляді. У центрі композиції (квадратного формату) міститься витягнутий по горизонталі стіл, заставлений пляшками, чарками і келихами (мисок чи тарілок із закускою немає). У верхній частині за столом стоять п’ять козаків, у нижній (у різних позах) – чотири; серед них один (крайній ліворуч, безвусий у штанях із лампасами (та перукою?), імовірно, солдат (чи офіцер) російської армії. Крім нього, всі персонажі мають характерний козацький одяг і вуса (двоє – чуби-оселедці), на трьох – шапки-“сибірки”. Другий (праворуч) козак (у верхній частині) тримає в правій руці щось схоже на полковничий пернач.

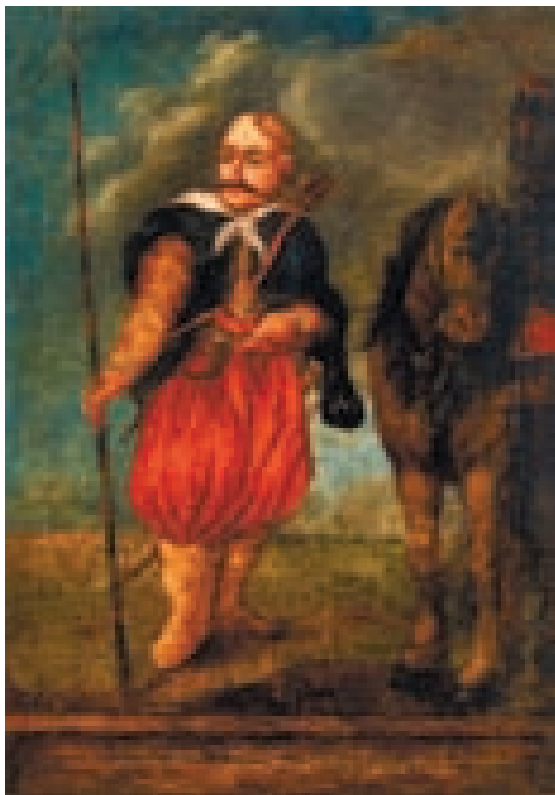
Біля козаків виставлено порядкові номери (їх збереглося три – 1, 3 та 9; причому отаман має дев’ятий номер), інші, мабуть, стерлися від часу. Біля всіх персонажів

(окрім того, що з перначем) є написи, хоча вони іноді нерозбірливі в деталях, що також наводить на цікаві думки про певні паралелі цього твору з “мамаями”.

У верхній частині картини до поважного козака в шапці (крайній ліворуч – зі списом за плечима) звертається сусід, тримаючи у правій руці келих: “Здоровь Були Пане Отамане!”. На це отаман відповідає: “Тобі на здоровь”, а про себе міркує: “Не кречи чортовою сукою”. Прикметно, що внизу (у центрі) один козак сидить на землі в позі “мамая” (під ним напис: “Колибь я Марусі послухав тоді (бъ) я табаки не нюхавъ”). Його товариш праворуч подає побратиму капшук із тютюном і промовляє: “Лайтеся, чортови сини, та не бийтеся, щобъ я не звалився”. А крайній праворуч козак (внизу картини) грає на бандурі і мовить про свою жінку таке: “Та колибь єя чорти взяли то бь я не женився”. Один із підпаних козаків пропонує “вражім синам” пити та здоровкатися, на що інший відповідає, що вже досить, бо “голова свербить”. Крайній ліворуч (внизу) заявляє: “Иде ти къ чортовой матері та не завійся а то будеш кричати якъ свиня скажена”.

Картина є типовим твором народного малярства з характерним для українців “солоним” гумором. Улюблені в народі козаки-запорожці зображені в ній з іронічно-сатиричного боку, що, безперечно, мало місце в реальному житті. Схильність українців до самовисміювання та самоіронії була і залишається вагомою частиною народної педагогіки як засіб боротьби з людськими недоліками, що давало сили для їх подолання. У народі кажуть: “Із посміху люди будуть”, ця яскрава риса менталітету нашого народу знайшла в цьому випадку своє яскраве втілення. Нумерація фігур та тексти

**Невідомий художник. “Бондаренко – отаман гайдамаків”. XVIII ст. Полотно, олія. Національний заповідник “Хортиця”**



біля них свідчать на зв'язок вказують твору з народним театром (можливо, вертепною виставою): “Мабуть, близькість із народним театром є характерною рисою української народної картини”<sup>104</sup>.

Дуже цікавим і самобутнім твором є народна картина “Богдан з полками” з колекції Василя Тарновського (пізніше зберігалася в Чернігівському історичному музеї, загинула під час пожежі на початку війни в 1941 році)<sup>105</sup>. Перед тим, як потрапити до В. Тарновського (1880-ті роки), полотно перебувало в с. Суботів, резиденції гетьмана Хмельницького. У Національному заповіднику “Хортиця” зберігається його сучасна копія (1972)<sup>106</sup>.

П. Жолтовський вважає, що картину створено в середині XVIII ст., хоча не виключено, що її ймовірний першообраз міг бути написаний у XVII ст. Твір поєднує елементи репрезентативно-історичного портрета та батального жанру.

У центрі композиції – постать Гетьмана у святковому одязі з шаблею на поясі та з булавою у правій руці. Угорі, праворуч від нього, в обрамленні шести бойових знамен, гармат, шабель, булави та списа зображено герб Війська Запорозького (постать козака з рушницею на плечі). З протилежного боку – в овалному бароковому кунтуші – текст: “Богдан-Зіновій Хмельницький Малой Росіи Войск Запорожских козацких Гетман संबо-



Невідомий художник. Морський прапор Війська Запорозького. XVIII ст. Шовк, олія. Львівський історичний музей. За книгою: *З української старовини*

дівій Церков Божію і Отечество от врагов оных до основанія поколыбавій, вічно да сла-  
 ляться, преставися 1675 года Августа 17 числа, погребен Суботові полку Чигиринском”.

Під ногами Б. Хмельницького – символічне зображення України з головними рі-  
 ками – Дніпром, Дністром, Бугом та Десною. По Дніпру пливають два козацькі човни  
 з чотирма гребцями. На землі і поміж ріками розкидано 23 булави, які означають  
 козацькі полки (кожна з них підписана). Ліворуч від Гетьмана – група з 23 козаків  
 (біля них – довбиш), що відповідає кількості полків, над якою майорять бойові зна-  
 мена-корогви (символізує Військо Запорозьке). Праворуч від Гетьмана – похідне ша-  
 тро з прапорами, біля якого несуть варту два козаки. У шатрі за столом писар готує  
 документ (імовірно універсал Гетьмана). Позаду шатра, на горі, – мурована форте-  
 ця з вежею. Унизу праворуч зображено символічну юрбу (три фігури) переляканих  
 польських шляхтичів, у яких повипадали шаблі з рук. Двоє з них стоять на колінах і,  
 простягнувши руки, благають про помилування та просять пощади. Нижче – напис:  
 “А ляхам так страшно что гді-либо повіют вітри все яко Хмельницькій идет разумі-  
 ют”. Постаць Гетьмана – велична і монументальна, вирізняється на тлі неба (як за  
 розміром, так і за колоритом). Ця картина не має аналогів серед пам’яток давнього  
 українського мистецтва і несе в собі глибокий патріотичний зміст, нагадуючи про  
 героїчну добу боротьби українського народу за свою незалежність<sup>107</sup>.

Знаменно, що і в цьому творі простежується зв’язок з літературою тієї доби. Так,  
 текст, уміщений під групою польських шляхтичів, нагадує епізод драми “Милость  
 Божія”, де алегоричний персонаж “Вість” промовляє:

Далі Україно, все Богдан твій ступаєт,  
От Львова до Замосця скоро приступаєт.  
Слава о нем повсюду дивная проходить,  
Имя его до морей послідних доходит,  
А ляхам так страшно, что гди-либо повіють  
Вітри, все же, Хмельницькій идет, разуміють <sup>108</sup>.

Так само перегукується напис в овальному кунтуші з повною назвою драми – “Милость Божія Україну от неудобносимых обид людських через Богдана-Зиновія Хмельницького преславного Войск Запорожских Гетмана, свободившая и дарованими, на незабвенную толких его щедрот память репрезентованная в школах київских 1728 літа”.

Зображення вселярів, які пливають Дніпром, нагадує про морські походи козаків і також асоціюється з такими віршами вищеназваної драми:

Вічної похвалы от нас есть достоин,  
Храбрый на земли и на морі воин,  
Войск Запорожских Хмельницкий старійший,  
Вождь изрядійший <sup>109</sup>.

На думку П. Жолтовського, цей твір зображує промову Б. Хмельницького, у якій він закликає зібране на раду козацьке військо до повстання. Він висловлює припущення, що автором картини “можливо, був хтось зі студентів Київської академії, де була створена й театралізована драма «Милость Божія»” <sup>110</sup>.

Цікавою є народна картина невідомого художника “Бондаренко – отаман гайдамаків” (XVIII ст., з колекції Національного заповідника “Хортиця”, надійшла із Львівського музею українського мистецтва в 1971 р.) <sup>111</sup>. Вона (як і “Богдан з полками”) поєднує в собі жанри портрета та історичної картини. Герой твору зображений на повний зріст зі списом у правій руці. Козак багато озброєний: за спиною в нього висить рушниця, на поясі – шабля та різок-порохівниця. Лівою рукою він тримає обротьку осідланого коня, намальованого фрагментарно. Козака зображено на тлі безкрайнього степу, у дорогому одязі – синьому кунтуші, червоних шароварах, чоботах-сап’янцях. Унизу твору – напис польською мовою: “Bondarenko Ataman hajdamakow zpod komendy Gonty zlapany Czarnobylem i obwiszon(y)”.

Невідомо, наскільки достовірним є портрет Бондаренка, тому що про цього ватажка гайдамацького повстання 1768 року ми знаємо дуже мало. Найімовірніше, його було страчено в тому самому році після придушення повстання під проводом Івана Гонти та Максима Залізняка. Власне, обличчя Бондаренка цілком могли змалювати з картин “Козак Мамай” – довгі вуса та чуб-оселедець на такій самій округлій голеній голові. Картина гарна за колоритом, проте непропорційно мала фігура коня проти постаті козака переконливо вказує на роботу самодіяльного майстра.

Серед творів, що стоять на межі народного та професійного мистецтва, можна назвати січову похідну козацьку корогву із Львівського історичного музею (олійний живопис по червоному шовку). У центрі прямокутної композиції – трищогловий козацький корабель з гарматами на борту, який супроводжують та охороняють архістратиг Михаїл (покровитель Києва й ширше – України) з вогняним мечем у правій руці та Господь Ісус Христос серед хмар (в оточенні тринадцяти зірок). На кораблі зображено козаків (із характерними чубами-оселедцями), серед яких за одягом можна відрізнити рядових воїнів та козацьку старшину. Погляди багатьох козаків звернено до Христа, який благословляє їх небезпечну мандрівку. По периметру хорогви напис: “Сіє знамя Ввойско Єя Императорскаго Величества Запорожское Низовое зділано кошто(м) піхоти воюющей тогожь Войска по Черном морю такожь по рікам Днепру и Дунаю”. Імовірно, це твір кінця XVII ст. (доби Гетьмана Івана Мазепи), коли українські козаки штурмом узяли турецьку фортецю Азов у пониззі Дону, яка контролювала стратегічний пункт при впадін-



ні Дону в Азовське море і вважалася неприступною (на цю дату вказує і титул “Імператорське Величство” – вираз, який почали вживати офіційно від часів царювання Петра I).

Самобутнім твором народного живопису була народна картина (не збереглася) з містечка Варва (колишня Полтавщина, нині районний центр на півдні Чернігівщини), що ілюструвала епізод російсько-шведської війни 1709 року. Шведські солдати, намагаючись удертися до місцевої церкви, рубали сокирами двері. Згодом місцевий маляр написав олійними фарбами на цю тему картину, що прикрашала двері тієї самої церкви<sup>112</sup>. До 1941 року твір зберігався в Полтавському обласному історико-краєзнавчому музеї.

Наприкінці XVIII ст. в народному мистецтві з’являється образ селянина-хлібороба. Йдеться про зображення чоловіка, який відпочиває в полі, сидячи на плузі. Картина відома під назвами “Селянська біда” та “Селянин-орач” (Львівський державний музей українського мистецтва). Майже в центрі горизонтальної композиції

– постає зажуреного та втомленого від тяжкої праці селянина в простому одязі, брилі та постолах, який сидить у затінку дерев, підперши правою рукою голову. Ліворуч від нього – пара запряжених волів. Образ простого трудівника викликає повагу і співчуття, він монументальний і пластично-виразний. У пізніших варіантах цього твору (першої половини XIX ст.) з’являється (на другому плані) зображення пишного панського палацу та жінки, яка несе орачеві обід в горщиках-близнюках. Одяг у селянина – латаний-перелатаний, воли – сухоребрі й замучені, завдяки чому картина отримує яскраве антикріпосницьке забарвлення. Унизу цього твору – великий віршований напис, що починається словами:

Ой доле, доле ти моя!  
Коли діждуся щастя я?  
Коли на тім кровавім полі  
Зобачуся в щасливій долі?..

Отже, у цьому творі віднайшли пластичне втілення реалії тогочасного життя – доби закріпачення та експлуатації селян поміщиками. Водночас твір показує незламність духу простого трудівника, його силу та самоповагу, яка виявляється в готовності до протесту та боротьби проти несправедливого суспільного устрою. Не випадково в цей важкий для простого люду час надзвичайно поширилися улюблені в народі картини “Козак Мамай”, які нагадували про незнищенність козацького духу та вселили надію на краще майбутнє.

Таким чином, народна картина окресленого періоду української історії правдиво, дохідливо, багатопланово, людяно, оптимістично і пластично-виразно відтворила життя як простого люду, так і представників правлячої національної верстви – нащадків козацької старшини. У цих творах свято збережено пам’ять про героїчне ко-



**Невідомий художник. “Селянська біда”. XVIII ст. Полотно, олія. Національний музей ім. Андрея Шептицького у Львові. За книгою: З української старовини**

зацьке минуле народу, про його безкомпромісну боротьбу за волю та про вічне прагнення до щасливої долі на рідній землі.

У багатьох творах народного мистецтва втілилися риси українського бароко, оскільки існував тісний взаємозв'язок і взаємовплив поміж суто народним (низовим) та професійним (високим) мистецтвом. Мистецтво ХІХ ст. вже мало зовсім інший характер, коли ці дві гілки образотворення розійшлися. Стиль класицизму, що запанував у професійній архітектурі та живопису ХІХ ст. “на відміну від бароко не зазнав жодних впливів фольклору. Ці впливи великою мірою унеможлилювалися самою естетикою класицизму, його суворою нормативністю”<sup>113</sup>.

Народне ж мистецтво залишилося вірним власним естетичним засадам, продовжуючи відтворювати відшліфовані минулими століттями пластичні канони популярних у народі картин, насамперед – образ козака-бандуриста, за яким саме в ХІХ ст. остаточно закріпилася узагальнювальна назва “Козак Мамай”.

## ГРАФІКА

### ГРАВЮРА

ГРАВЮРА. Започаткована в Україні 1574 року ілюстраціями до виданого Іваном Федоровим у Львові Апостола, друкована графіка лише з 1620-х років утвердилася як важливий напрям національного мистецтва. Представлена насамперед книжковою ілюстрацією українських православних видань, вона доповнювалася взірцями католицьких, питома польських друкарень, що діяли в Україні.

Два основні напрями української графіки, які сформувалися в другій половині XVII ст., – гравюра та рисунок – визначали її шляхи розвитку в останній третині XVIII ст. У той час на першому плані постала книжкова гравюра, видовий репертуар якої істотно розширився завдяки появі панегіричної тематики, жанру академічних тез та портрету. Цей процес відбувався на тлі важливих технічних нововведень, які спричинили перехід від дереворитів до офортів. Від кінця 1680-х років в Україні з'явилися перші майстри з європейською фаховою освітою та їхні учні й послідовники, зусиллями яких у киево-чернігівському середовищі підтримувався стійкий інтерес до гравюри на металі.

Тенденціям, які, здавалося б, сприяли новому злетові української графіки, так і не судилося розвинутися: завадили політичні обставини, що склалися після невдалої спроби гетьмана Івана Мазепи звільнитися з-під московської влади. Відтак розвиток українського графічного мистецтва пішов на спад. Від середини XVIII ст., на тлі загальної еволюції мистецької культури Києва та Лівобережжя, графіка підтримувалася тільки зусиллями окремих майстрів. Нові гравюри створювали рідко: у разі потреби використовували старі дошки, за якими відновлювали композицію. Так, відомий у 1750–1790-х роках майстер Яків Кончаківський здебільшого копіював дошки старих київських майстрів або російські видання. Так само ієродиякон Себастьян у другій половині XVIII ст. в техніці гравюри на дереві копіював ілюстрації Л. Тарасевича до Києво-Печерського патерика 1702 року. Упродовж кількох десятиліть в Україні не з'явилося жодного майстра-професіонала, який би залишив помітний слід у мистецтві, натомість працювали гравери, для яких це заняття не було основним.

Незважаючи на те що в другій половині XVIII ст. ілюстрації київських видань іноді замовляли в Москві та Петербурзі, київське граверне мистецтво зазнало помітного занепаду. Про це свідчило, зокрема, повернення місцевої школи до гравюри на дереві, хоча більш прогресивну гравюру на металі ще в середині XVIII ст. опанували майстри, відомі за підписами до творів, – Федір А., Феофан К., Филип Б., Філарет.

Близька за багатьма ознаками ситуація спостерігалася й на Правобережжі, де взагалі не було середовища, подібного до киево-чернігівського. Графіка як вид мистецтва займала там ще скромніше місце: до неї зверталися лише окремі майстри. Характерно, що їхня діяльність була пов'язана майже винятково з книговидавничою справою. Примітно також, що істотне місце в ній належало латинським друкарням. Значна кількість таких друкарень відобразила поступ латинізації українського церковного життя, наслідком якої

була втрата самобутності місцевих майстрів та неминуче за таких обставин посилення “провінційності” їхньої творчості. Не сприяло розвитку графічного мистецтва й те, що майстрами-виконавцями найчастіше були представники чорного та білого духовенства, які віддавалися насамперед релігійній кар’єрі, а вже потім – гравіюванню, тому його виконували епізодично, час від часу, лише за потреби.

У свою чергу прикметною рисою графіки латинського культурного кола було переважаюче станкового напрямку, зорієнтованого на культ ікон. Така діяльність була притаманна найвидатнішому майстрові західноукраїнських земель середини XVIII ст. – львівському граверові Івану Филиповичу, автору понад 200 гравюр. Від 1753 року він – власник друкарні, а з 1758 року – член Успенського братства<sup>1</sup>. У його творчій спадщині переважали копії чудотворних ікон. Крім того, І. Филипович створив кілька антимінсів та незначну кількість зразків портретного жанру, зокрема, зображення князя Януша Сангушка та львівського митрополита Афанасія Шептицького.

Слід згадати також Йосипа та Адама Гочемських, чії твори найбільш послідовно репрезентують діяльність осередку граверного мистецтва XVIII ст. в Почаївській друкарні періоду культурної активізації монастиря. Їхні мистецькі набутки, хоч і мали помітний провінційний характер, однак спиралися на європейські зразки. Так, Й. Гочемський гравіював на дереві та міді ілюстрації до почаївських видань 1740–1760-х років, окремі аркуші релігійної тематики, антимінси тощо. До обох технік – гравюри на дереві та металі – у 1770–1780-х роках звертався й Адам Гочемський, який також ілюстрував місцеві видання та виконував зображення шанованих ікон.

До іншого напрямку графічного мистецтва другої половини XVIII ст. належали популярні народні картинки релігійного змісту. Незважаючи на переслідування їх як “єретичних”, позначених недозволеними “вільностями”, вони мали значний попит. Виконавцями таких творів були, наприклад, гравери Єгор Дембровський та Яків Сербин. Уникаючи цензури, обидва потайки виготовляли й поширювали поміж прочан образки “вільного змісту”, тобто з неканонічним інтерпретуванням святих персон, що в цілому відповідало новому способу бачення, сформованому в академічних класах, де вивчали натуру.

Гравюри Я. Сербина, жителя київського Подолу, який мав власну друкарню й книжкову крамницю, відзначалися майстерністю та своєрідною монументальністю. Тож, незважаючи на заборону церкви створювати “спотворені” лики святих, його друкарня успішно працювала від 1770-х до 1820-х років, тобто понад половину століття, і була відома далеко за межами Києва. Її продукція привернула до себе увагу навіть професійних столичних художників: зафіксовано факт придбання гравюр Я. Сербина В. Боровиковським, визнаним на той час петербурзьким майстром. Так, 21 травня 1819 року художник занотував у щоденнику: “Сербин доставив естампик Нерукотворного Спасителя і з ним багато естампиків гарненьких... 10 ер [срібних рублів. – *Р. М.*] дав із задоволенням, а йому нужда”<sup>2</sup>.

Переслідування на території всієї країни з боку офіційної церкви спричинило втрату численних зразків народної та професійної гравюри, важливих для реконструкції художнього процесу. Боротьба з подібними “естампиками” відображена в документах справи гравера друкарні Києво-Печерської лаври Л. Тимченка, над яким було навіть вчинено слідство через те, що він зважився за власною уявою інтерпретувати образ Христа. Дошку та всі відбитки з неї знищили, а єдиний примірник гравюри зберігся як доказ у слідчій справі.

Нестача творчої роботи змушувала обдарованих українських митців шукати сприятливіших умов праці. Відтак вони вирушали до Петербурга чи Москви. Із цих причин полишили Україну М. Карповський, І. Любецький, Г. Тепчегорський, знайшовши на чужині і замовлення, і визнання. Останній – Григорій Тепчегорський – надалі російський гравер і автор віршів на біблійні теми, створив гравюри до Лицевої біблії, портрети російських царів, портрет Д. Кантемира.

У період занепаду граверства в Києво-Печерській лаврі, коли обдаровані юнаки змушені були шукати інші місця для навчання та застосування своїх талантів, характерними були драматичні перипетії, які доводилося переживати майбутнім митцям. Так, справжніх митарств зазнали Грицько Сребреницький (син священника із с. Чернечин поблизу Охтирки на Слобожанщині, до 1758 року – учень друкарні Києво-Печерської лаври) та його товариш Іван Хмаровський. Заведена на них справа засвідчує реалії тогочасного життя. Надумавши вчитися в Петербурзі, хлопці втекли з лаври, потайки забравши монастирські інструменти, “до их майстерства принадлежащие”. Наказ із Києво-Печерської лаври до ігумена, приписаного до лаври Синяньського монастиря на Слобожанщині, знайти та заарештувати втікачів і “под кріпким присмотром, заковавши в кандалы” направити назад, було виконано. Обох хлопців захопили в хаті батька Сребреницького, і Грицьку (Хмаровський встиг утекти) довелося зазнати неабияких страждань.

Та все ж згодом обидва потрапили до Петербурга, до академії, де продовжили навчання (1758–1767). “Під проводом Чемезова” [С. Чемезова. – *Р. М.*] вони ретельно вивчали граверне мистецтво, тож невдовзі значно вдосконалили свою майстерність, а опанувавши її остаточно, стали справжніми академічними майстрами. Після навчання в академії Г. Сребреницький залишився викладати рисунок і живопис, а згодом став керівником граверного класу. У Петербурзі він прославився гравіруванням творів знаменитих французьких майстрів XVIII ст. Йому належала низка гравюр за старовинними живописними портретами, а також за творами Греза, Бурдена, Лагрена, поміж яких чи не найкращою стала робота за твором Лагрена “Донька годує свого батька, засудженого на голодну смерть”. Одним з перших Г. Сребреницький почав створювати гравюри в новій для того часу стилістиці раннього класицизму. До таких належали гравіровані портрети, зокрема, княгині Борятинської<sup>3</sup>. Отже, Григорій Сребреницький (1741–1773) належить до перших українських майстрів-граверів, залучених до тривалого процесу (розпочатого у XVIII ст.) послідовної міграції в Росію, зокрема до Петербурга.

## РИСУНОК

Відомості про рисунок як різновид графічних творів і водночас як графічну техніку в українському мистецтві другої половини XVIII ст. маємо небагато. Через втрату пам’яток та нечисленність писемних джерел історія тогочасного рисунка не може бути відтворена сповна. Однак рисунок – основа образотворчого мистецтва в цілому та графічного зокрема – мав глибоке коріння в українській художній культурі. Графічні прикраси застосовували в рукописних книгах часів Київської Русі; мініатюри створювали переписувачі книг і так звані рисувальники, виконавці взірців для мініатюр, заставок або початкових літер-ініціалів, які оздоблювались орнаментом чи навіть сюжетно-орнаментальним декором. Уже протягом XVI–XVII ст. в техніці рисунка в Україні розрізняли елементи контурної, штрихової, світлотіньової обробки, а від XVII ст. рисунок відігравав істотну роль у мистецькому процесі. Це засвідчують документальні дані та низка оригінальних пам’яток, що походять з київської лаврської іконописної майстерні.

Місце рисунка в мистецькій культурі України визначала насамперед практика роботи за взірцями, відома з другої половини XVII ст. Рисункові зразки малярів Андрушка та Себастьяна з помічником використані для львівських гравюр до Тріоді пісної 1664 року. Писемні джерела зі Львова свідчать про активну роль малярів як проєктантів графічного оздоблення друкованої книги від початку її історії в Україні, адже окремі малярі були й граверами, наприклад Ю. Шимонович Молодший та І. Щирський.

Рисунки-проекти використовували й іконописці. “Візерунок образований” застосували під час відновлення робіт над іконостасом Успенської церкви у Львові в 1628 та 1637 роках маляр Микола Петрахович, автор робіт верхнього ярусу (1669)<sup>4</sup>, ченці львівського Успенського братства під час малювання намісних ікон<sup>5</sup>. Н. Зубрицький рисував “фігури” (композиції гравюр) до Тріоді 1701 року, абрис кіота й Гріб Господній.

Метод роботи за взірцями робив рисунок невід'ємним складником освоєння фаху. Найяскравішим прикладом такої практики є твори лаврської іконописної майстерні XVIII ст., які склалися з перемальованих гравюр та оригінальних рисунків, імовірних взірців для окремих частин іконостасів і поодиноких ікон. Поміж них є низка зразків характерного стилю київської школи українського релігійного малярства середини – другої половини XVIII ст. Рисунки слугували оригіналами й для майстрів інших фахів, наприклад, це засвідчує проект оправи Євангелія В. Мартіяновича.

Зразки рисунків представлені у своєрідних малярських альбомах гравірованих зображень – так званих кужбушках, де зібрані роботи викладачів і учнів – молодших послухників-митців. Хоча авторські взірці серед кужбушків нечисленні й до спадщини відомих майстрів з них можна зарахувати лише поодинокі примірники, наприклад рисунки керівника лаврської малярні середини XVIII ст. Алімпія Галика, та їхнє значення для мистецтва рисунка в Україні є суттєвим. Поміж них особливе місце посідає низка рисунків українського періоду діяльності Володимира Боровиковського<sup>6</sup> – начерки постатей, три рисунки з парними зображеннями фігур апостолів, “Святий Володимир Великий”, “Богоявлення” з начерками постатей святих, “Вознесіння”. До таких творів належить і єдиний приклад із західноукраїнських земель – п'ять ранніх робіт великого формату Є. Білявського<sup>7</sup>, викладача рисування в “нормальних школах” (1789) та прибічника римської академічної школи.

Рисунок був поширений і в творчій практиці майстрів латинської традиції, які орієнтувалися на відповідні європейські зразки. З нечисленних оригінальних робіт, які дійшли до нашого часу, на увагу заслуговують проекти вітварів П. Гіжицького та підготовчий рисунок львівського монументаліста С. Строїнського<sup>8</sup>, що є прикладом поширення рисунка в середовищі митців зазначеного кола.

Потреба в професійних рисувальниках спричинила необхідність спеціального навчання, яке здійснювали спочатку в цехових та монастирських майстернях, а з XVII ст. – у фахових художніх школах, найвідомішою з яких була малярня Києво-Печерської лаври, де основу зображальної грамоти становив рисунок.

Водночас, попри чільне місце рисунка, який почали розглядати як підґрунтя всіх різновидів художньої діяльності, його не вважали самостійною галуззю творчості. Навіть з появою в 1757 році Петербурзької академії мистецтв він не відокремився від графічного мистецтва. Так само в Києві до 1763 року, коли “келейні майстерні” (тобто келії, де монахи-малярі навчали учнів) були об'єднані в єдину Києво-Печерську лаврську малярню, рисунок усвідомлювався лише як допоміжний засіб в оволодінні мистецькою грамотою. Про систему навчання рисунка в лаврській малярні дають уявлення кужбушки, де містяться копії зображень людських постатей, птахів, тварин, а також взірці досить складних композицій у вигляді алегоричних фігур, образів пророків, сивіл, людей у пишних драпіровках. Копіювали історичні портрети й побутові західноєвропейські гравюри, гравюри з архітектурних чи скульптурних пам'яток, українські народні картини. Робили пейзажні, сюжетні та портретні начерки з натури. Створювали анімалістичні “шкіци” та орнаментальні композиції, відтворювали теми й сюжети біблійних і героїчних подій, сцени з навколишньої дійсності<sup>9</sup>.

Рисунки виконували гусячим пером, пензлем (графітних олівців тоді ще не застосовували), іноді з гризайлевим (тобто виконаним відтінками одного, зазвичай сірого або коричневого, кольору) підмальовком. Слід відмітити, що більшість рисунків позначена технічною і композиційною вправністю.

Крім лаврської майстерні, рисунок викладали в малярні при Софійському соборі в Києві, у майстернях Полтавського монастиря. Рисунка навчали також майстри іконописних і живописних цехів, що діяли до XIX ст. У подальшому, як складова частина, рисунок увійшов до навчальних програм Києво-Могилянської академії, де за свідченням “Описания Киево-Софийского собора и Киевской епархии”, видано-

го 1825 року в Києві, “искусство рисовальное исстари было любимым упражнением учеников”. У 1784 році тут було організовано спеціальний рисувальний клас.

Спеціальні класи рисунка існували в Чернігівському та Харківському колегіумах. Створені 1765 року в Харкові, такі “прибавочні класи” стали своєрідною мистецькою школою. Її очолив Іван Саблуков, який був єдиним, хто повернувся в Україну зі славнозвісної трійці (А. Лосенко, К. Головачевський, І. Саблуков), прийнятої свого часу до Петербурзької придворної капели й згодом відданої на навчання до художника І. Аргунова, а далі – в Петербурзьку академію мистецтв.

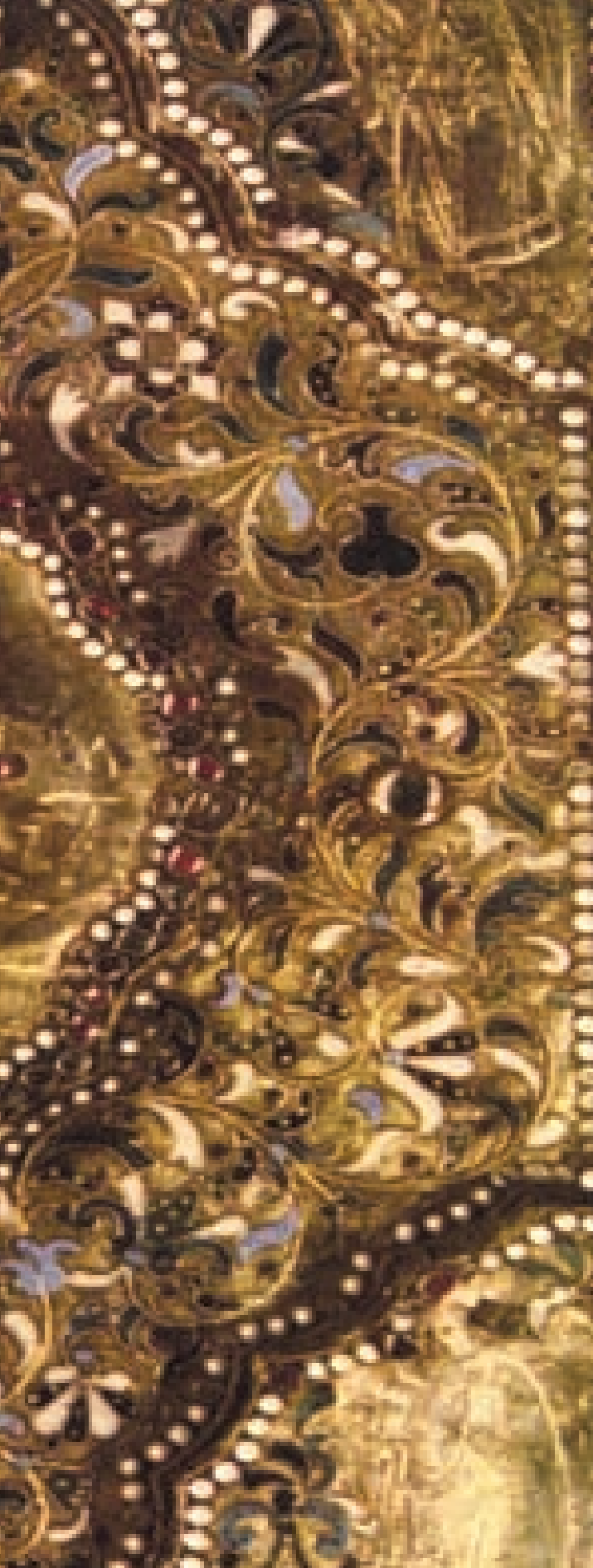
Незважаючи на повсюдну увагу до мистецтва рисунка в Україні, на його формуванні в подальшому – у першій половині XIX ст. – негативно позначилися певні фактори. По-перше, відсутність відповідного вищого навчального закладу, тобто академії, із власною системою навчання. А по-друге – вилучення з художнього процесу визначних майстрів, зокрема, з академічною освітою, як, наприклад, згадуваний виходець з України блискучий рисувальник Антон Лосенко, один із засновників російської школи рисунка.

Українська графіка XVIII ст., як і решта видів мистецтва, тяжіла до вищих взірців тогочасної художньої культури. Незважаючи на поступовий занепад під російським (у Києві та на Лівобережжі) та під польсько-латинським (на Правобережжі) тиском, українська графіка, попри певні відмінності мистецького процесу в обох частинах українського терену, загалом засвідчила принципову єдність національної традиції на всіх українських землях.

Щодо технічного аспекту графічного мистецтва можемо стверджувати, що там проявилися такі самі тенденції. Завдяки майстрам з європейською фаховою освітою почала поширюватися більш сучасна гравюра на металі, ставши звичною як у київському, так і у львівському середовищах українських граверів. Істотну роль українські гравери, уродженці територій зі складу Російської імперії, відіграли й у загальнодержавних мистецьких процесах.







# **ДЕКОРАТИВНО- ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО**

**КЕРАМІКА**

**СКЛОРІБНЕ РЕ-  
МЕСЛО**

**ГАПТУВАННЯ ТА  
ШИТВО**

**ДЕРЕВОРІЗЬБЛЕН-  
НЯ**

**МЕТАЛОПЛАСТИКА**

**ДЕКОРАТИВНЕ  
МИСТЕЦТВО КРИМУ**

Оправа євангелія (верхня дошка).  
XVII ст. Емаль, скань, карбування, гра-  
віювання. Національний Києво-Печер-  
ський історико-культурний заповідник.  
За М. Петренком

## ГОНЧАРСТВО

Українська кераміка другої половини XVI – XVIII ст. позначена низкою своєрідних рис, серед яких чи не найважливішим є активний розвиток цехового гончарства в містах і пов'язані із цим різноманітні нововведення в технології, асортименті, формах та декорі виробів. Давні місцеві традиції досить активно поповнювалися новими елементами завдяки посиленню зв'язків з гончарними цехами Західної Європи. Для завершення науки цехові підмайстри мали виїжджати до інших міст і навіть за кордон<sup>1</sup>, що, безумовно, сприяло ознайомленню наших гончарів з різними технологічними нововведеннями, розширенню асортименту, змінам у формах виробів та принципах їх декорування, навіть появи нових орнаментальних мотивів. Про досягнення західноєвропейських майстрів міські гончарі могли також дізнаватися завдяки широким торговельним зв'язкам українських земель із сусідніми країнами. Були, безсумнівно, зв'язки зі Сходом, що також не могло не позначитися на гончарстві. Однак усі ці впливи та нововведення органічно доповнювали давні місцеві традиції, не руйнуючи їх, і, видозмінюючись, пристосовувалися до місцевих особливостей.

Таким чином, міське ремесло розвивалося в загальному руслі західноєвропейського мистецтва. У творах українських цехових гончарів, хоч і з деяким запізненням, відчувається вплив основних європейських стилів – ренесансу, пізніше – бароко, рококо, класицизму. Особливо це відчувається в архітектурно-декоративній кераміці, стилістично пов'язаній з оформленням інтер'єрів (кахлі) та екстер'єрів (різноманітні керамічні вставки) тогочасних споруд, як церковних, так і світських. Збереглися відомості про існування гончарних цехів у багатьох містах і містечках України: Києві, Кам'янці-Подільському, Барі, Потеличі, Чернігові, Новгород-Сіверському, Любечі, Ніжині, Глинську, Лохвиці та ін. Сільське ремесло, як і раніше, значно відставало від міського й розвивалося в межах давніх традицій без особливих змін.

У цей час, як за доби Київської Русі та в наступні періоди, вірогідно, існувала спеціалізація ремісників. На початку XVII ст. серед гончарів вирізнялися горщечники, мисочники, кахельники, майстри з виробництва іграшок та прикрас. Окрему групу становили поливники (виробники полив'яного посуду)<sup>2</sup>.

За технологічними ознаками кераміку другої половини XVI – XVIII ст. можна поділити на неполив'яну (теракотову й димлену), у якій продовжилися давні місцеві традиції, полив'яну (вкриту кольоровими поливами) та мальовану (декоровану підполив'яним розписом ангобами). Кахлі та окремі миски, полумиски, тарілки й тарілі розмальовували кольоровими емаллями.

Основні технологічні процеси значних змін не зазнали. Згідно з археологічними даними у XVII–XVIII ст. до глини додавали дрібний пісок<sup>3</sup>. Археологи стверджують, що в ті часи, окрім поетапного вимішування глиняної маси, використовували відмювання глини<sup>4</sup>.

В окреслений період побутував шпичевий (або карусельного типу) ножний гончарний круг, який складався з двох дисків – верхнього й нижнього, – з'єднаних спицями й насаджених на нерухому вісь. Для виточування виробів на гончарному крузі

тогочасні майстри використовували гончарський ніж<sup>5</sup>, для виконання заглибленого й рельєфного декору – різноманітні штампи<sup>6</sup>, зубчасте коліщатко, металевий гребінець<sup>7</sup>, для розпису в техніці описки – квачик або пензлик з курячого пір'я, для малювання – коров'ячий ріжок, для лискування – кам'яне лощило або твердий предмет з природних (річкова ринь) чи штучних (глиняний черепок) матеріалів. В. Гугля зробив спробу реконструювати інструмент, який у гончарів ХІХ–ХХ ст. мав назву “дріт”. Він складався з двох стрижнів – “олівців”, з'єднаних шнуром з кінського волосу, і використовувався для зрізання виточених гончарних виробів з круга, нанесення ритованих візерунків (“олівці”) та їх розмітки в процесі виготовлення керамічної форми-негатива для виробництва кахлів<sup>8</sup>, а також, вірогідно, для пересікання глиняної маси з метою видалення чужорідних часточок.

Для випалювання гончарних виробів застосовували двокамерні горна – круглі (чи наближені до круглих), овальні або грушоподібні в плані<sup>9</sup>. Горна робили із цегли-сирцю й обмазували зсередини та ззовні глиною<sup>10</sup>. Після випалювання така конструкція ставала доволі міцною.

Форми неполив'яних і полив'яних виробів вже тоді мали суттєві відмінності. У перших продовжували зберігатися прадавні місцеві особливості, у других – з'явилося чимало нових рис, пов'язаних із впливами гончарства Західної Європи.

У другій половині ХVІ – упродовж ХVІІІ ст. асортимент виробів міських цехових гончарів (на відміну від продукції сільських майстрів) був значно різноманітніший і мав багато спільних рис із цеховою продукцією Західної Європи. У цей час українські гончарі створювали різноманітний посуд (кухонний і столовий), речі побутового призначення (світільники, люльки тощо), архітектурно-декоративну кераміку (кахлі, архітектурні вставки, черепицю), іграшку, скульптуру, фігурні посудини.

Архітектурна кераміка даного періоду репрезентована насамперед кахлями, що використовувалися для облицювання печей. Наприкінці ХVІ ст. поступово почали зникати мискові й ґратчасті кахлі. Їх замінили коробчасті<sup>11</sup>, які з'явилися на зламі ХV–ХVІ ст.<sup>12</sup> Вони склалися з квадратної чи прямокутної пластини з рельєфним або (пізніше) мальованим декором, до якої прикріплювалася румпа – виступ циліндричної (більш ранні зразки) чи найчастіше трапецієподібної форми. Коробчасті кахлі, на відміну від горщикових, мискових і ґратчастих, вмазували в піч орнаментованою пластиною назовні, а румпою – до вогню. За конструктивними особливостями коробчасті кахлі науковці поділяють на кілька груп: стінні (рядові, лицьові, виповнюючі) для викладання основної частини груби; кутові (їх розміщували на кутах печі); пояскові й карнизні (перемичкові), що ділили піч на яруси; корункові (коронки або городки), які увінчували грубу<sup>13</sup>. Лицьовий бік кахель, як і раніше, відтискували за допомогою дерев'яних і глиняних форм. Румпу точили на гончарному крузі.

Декор кахлів, що мали переважно квадратну форму, виконували в доволі високому рельєфі, висота якого поступово зменшується, а чіткість зображення й ретельність пророблення деталей зберігається<sup>14</sup>. В оздобленні багатьох кахель відчутний вплив ренесансу. По краях чільного боку більш ранніх кахель розміщували широку складно профільовану рамку. З кінця ХVІ ст. до середини ХVІІ ст. траплялися кахлі



**Глечик. ХVІІІ ст. Київ. Глина, полива, гончарний круг, ритовання. Музей історії Михайлівського Золотоверхого монастиря. Світлина О. Клименко**



**Макітра. Друга половина XVII–XVIII ст. с. Гнилець Черкаської обл. Глина, ангоби, гончарний круг, розпис. Національний центр народної культури "Музей Івана Гончара". Світлина О. Клименко**

зі ступінчастою рамкою. З першої чверті XVII ст. почали створювати кахлі з одноступінчастою рамкою. Вони побутували до XVIII ст.<sup>15</sup> У декорі поширені рослинні й геометричні мотиви. На лицьових кахлях домінувала рослинна орнаментика. Переважають чотиричастинні композиції, утворені листям, що нагадує акант, криноподібні елементи з різноманітними доповненнями. У центрі композиції розміщено велику крапку, кілька концентричних кіл, багатопелюсткову розету. Поширені також кахлі, оздоблені парами перехресних кілець, розміщених навколо розети й доповнених рослинними мотивами. З часом кількість пелюстків центральної розети подвоїлася, а кільця збагатилися рослинними доповненнями й поступово перетворилися на галузки. Трапляються кахлі із сітчастим декором, утвореним багатокутниками, що розраховані на продовження при поєд-

нанні з іншими кахлями. Багатокутники заповнюються перехресними мотивами з потроєним розгалуженням (нагадує пізніший мотив "курячі лапки"), спареними пелюстками або чотирипелюстковими розетами (переосмислений квадрифолій), триджгутові елементи з перехопленнями й без них. Поширюються і геральдичні композиції, серед яких найпопулярніші – мотив вазона з квітами та листям і ліроподібний мотив, утворений великою квіткою, доповненою вигнутими стеблинами з видовженим листям, яке нагадує листя кульбаби<sup>16</sup>.

На деяких кахлях трапляються зображення людей (найчастіше – вершників), знаків зодіаку (переважно – Лева). Популярними стають так звані "портретні" кахлі. Відомі також кахлі із зображенням ангелів та іконописних сюжетів<sup>17</sup>.

Пояскові й карнизні кахлі, які нерідко складаються з двох пластин, розташованих під тупим кутом, декоровано фризами, утвореними рослинними мотивами, чотирипелюстковими розетами, уписаними в ромби, спареними пелюстками тощо, доповненими геометричними елементами. На карнизних, пояскових, увінчуючих кахлях геометричний орнамент іноді поєднували з антропоморфними й зооморфними зображеннями<sup>18</sup>.

Якщо в попередній період верхня частина кахлевих печей в основному повторювала зубчасті завершення фортечних стін, то зараз корункові кахлі мають більшу кількість варіантів<sup>19</sup>.

Кохлі цього періоду теракотові світлого сіруватого, жовтуватого чи жовтувато-охристого кольору або ж вкриті кольоровою, найчастіше зеленою, поливою. Поступово під впливом ренесансу поширилися кахлі з рельєфним декором, доповненим розписом кольоровими емалями<sup>20</sup>.

Архітектурна кераміка другої половини XVII – XVIII ст. репрезентована кахлями й декоративними вставками, в оздобленні яких відчувається вплив бароко, рококо й класицизму. Кахлі поступово стають прямокутними, їхні розміри збільшуються, рельєфна рамка зникає. У цей час кахляні печі набувають широкої популярності. Вони поширилися навіть у середовищі небагатих мешканців містечок і сіл. Більшість таких кахлів були теракотовими, з рельєфним декором або вкритими кольоровою (переважно зеленою) поливою. Інтер'єри помешкань заможних людей прикрашали печі з мальованими кахлями, які за технологічними ознаками можна поділити на три

групи: розпис по рельєфу різнокольоровими емалями, розпис по сирій білій емалі кольоровими емалями, підполив'яний розпис кольоровими ангобами.

Поширені кахлі з рослинним або геометричним орнаментом, який виходить за межі однієї кахлі й розповсюджується по всій площині розміщення лицьових кахель (так званий “килимий” або “рапортний” вид декору)<sup>21</sup>. Декор виконано в порівняно невисокому рельєфі. Серед полив'яних кахель переважають зелені, рідше – жовто-брунатні. Мальовані кахлі даного періоду поділяються на дві групи. По-перше, продовжується розпис емалями по рельєфному декору з використанням яскравих кольорів – зеленого, бірюзового, блакитного, синього, білого, жовтого, фіалково-брунатного<sup>22</sup>. Переважають рослинні мотиви. У той же час кольорові емалі застосовують і для розпису плоских кахель з рослинною орнаментикою (особливо популярний мотив вазона), сюжетними мотивами та зображеннями краєвидів. Відчувається вплив голландських зразків, під дією рококо з'являються “китайські” мотиви<sup>23</sup>. Від другої половини XVIII ст. виробництво кахель у містах поступово стає мануфактурним. У невеличких містечках і навіть селах починається розвиток підполив'яних сюжетних розписів, які виконуються в техніці підполив'яного контурного малювання кольоровими ангобами (Сунки, Ічня, Ніжин).

Від XVI ст. асортимент посуду значно розширився<sup>24</sup>. Серед зразків кухонного посуду в той час переважали горщики, макітри, сковорідки, ринки. Особливо різноманітним був столовий посуд – глечики, тикви, баклаги, барильця, куманці, кухлики, кубки, чарки, соусники (“приставки”), миски, полумиски, тарілки, тарілі, сільнички тощо. З'явилися зооморфні посудини у вигляді лева, барана, птаха тощо.

Уже тоді існували й розвивалися майже всі техніки й принципи декорування глиняних виробів, притаманні українському гончарству більш пізнього часу. Найчастіше орнаментальні мотиви розміщували у верхній частині посудини – на плічках, шийці та вінцях (горщики, глечики), по всій висоті стінок або на вінцях та під ними (макітри), по всій внутрішній поверхні посудини



Глечик. с. Дибинці Київської обл. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, підполив'яний розпис ангобами. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. Світлина О. Клименко



Глечик. XVIII ст. Полтавщина. Глина, ангоби, гончарний круг, розпис. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Світлина О. Клименко



**Полумисок. XVIII ст. Київ. Глина, поливи, гончарний круг, ритування, відбитки штампа. Національний заповідник "Софія Київська". Світлина О. Клименко**

тою і зеленою. Центральну частину посудини обливали жовтою поливою (жовто-брунатною), розгорнену частину стінок – зеленою (або навпаки). Подібні полумиски й тарілки виробляли майстри більшості західноєвропейських країн<sup>25</sup>. Полумисок з колекції НЗ "СК" (інв. № ВХ-14513) оздоблений відбитками штампа у вигляді кількох варіантів розет. Його центральна частина вкрита зеленою поливою, береги – жовтою. На фрагменті іншого полумиска із цієї ж колекції береги зелені, а денце й нижня частина стінок – жовтого кольору. Декор складається з розет і ромбів – відбитків штампу. Двокольоровий полумисок з НКПІКЗ (інв. № КПЛ-арх.1142) по берегах декорований багаторядною заглибленою "кривулькою". Трапляються зразки, повністю вкриті зеленою поливою, як наприклад, неглибокий полумисок з фондів НЗ "СК" (інв. № ВХ-14511), оздоблений гілками винограду, виконаними гравіюванням і відбитками штампа.

Чорнолискований посуд також декорували ритуванням і відбитками штампа, що поєднувалися з лискуванням: на підсушений виріб твердим предметом – камінцем, річковою рінню або глиняним черепком – наносили вертикальні й діагональні смуги, риси, сіточку, які після випалювання в безкисневому середовищі отримували металевий полиск, виділяючись на матовому тлі сірого або майже чорного черепка. Трапляються також вироби із суцільним лискуванням, найчастіше вертикальної орієнтації (миска з колекції ПКМ, інв. № КС-760).

Особливої популярності в оздобленні теракотових виробів у кінці XVI – на початку XVII ст. набувала техніка описки<sup>26</sup>. Декорування в цій техніці виконується по сирому черепку, одразу ж після виточування на гончарному крузі, за допомогою квачика або пензлика з курячого пір'я кольоровими ангобами (червоно-брунатним, рідше – білим) або спеціальною фарбою темно-брунатного кольору, зробленою з болотної руди, крупинки якої розмелювали, додавали до глини і розводили водою. Така фарба в народному гончарстві називається "опискою". Серед мотивів популярні пасма ліній,

(миски, полумиски, тарілки, тарілі) та зовні на стінках і навіть на денці (миски).

Теракотовий і полив'яний (покритий зсередини або повністю поливою) посуд прикрашали різноманітними ритованими горизонтальними лініями, "кривульками", рисками, а також ум'ятинами, відбитками штампа й зубчастого коліщатка у вигляді смуг, трикутників, ромбів, квадратів, розеток, зубців тощо. Використовували також горизонтальне рифлення на плічках, горлі й навіть по всьому тулубу посудини. Нерідко вінця горщиків і мисок оздоблювали заціпами, зробленими пальцями або паличкою. Зовні на стінки мисок іноді наносили глибокі вм'ятини, що зсередини утворювали опуклі овали.

Цікавими зразками столового посуду є полумиски й тарілки, прикрашені заглибленими візерунками, виконаними багаторядною гребінкою, відбитками штампа або зубчастим коліщатком і вкриті поливами двох кольорів: жов-



С. Перепілка(?). Кахлі. Друга половина XVIII ст. м. Городня Чернігівської обл. (походять з Козельця). Глина, емалі, формування, розпис. 1, 4 - Національний музей українського народного декоративного мистецтва; 2,3 – Національний музей історії України

“кривульки”, скісні й вертикальні риси, зигзаги, дужки, крапки, коми, плями, мазки тощо, поєднуючи які, гончарі створювали безліч різноманітних композицій.

Технікою описки декорували здебільшого горщики, глечики, макітри й миски. Іноді її поєднували з ритуванням, а також з “крайкуванням” кольоровою поливою по вінцях посудини. Нерідко посудину, зсередини вкриту поливою, зовні оздоблювали опискою (горщик з колекції НЗ “СК”, інв. № ВХ-9497).

Окрім геометричних, у декорі теракогових виробів застосовували рослинні мотиви, нанесені контуром (найчастіше брунатного кольору), заповненим ангобами або іноді поливою (зеленою). Фрагменти посуду з таким орнаментом знайдено на Полтавщині (Опішне<sup>27</sup>, Чернечий Яр), Середній Наддніпрянщині, Галичині (Потелич) та в інших місцевостях. До цієї групи речей відносяться макітра із с. Гнилець Черкаської області (НЦНК “МП”, інв. №КС-230), носатка із Середньої Наддніпрянщини (НМУНДМ, інв. № К-246) та глечик з Опішного (НМЗУГО, інв. № К-4429). Усі ці вироби об’єднує мальований декор без подальшого покриття поливою. Рослинні й геометричні мотиви поєднуються і доповнюють один одного.

В окреслений період особливого розквіту набуло виробництво мальованої кераміки з підполив’яним розписом, у якому найчастіше застосовували дві основні техніки – контурний розпис і фляндрування. У наступні періоди розвитку українського гончарства вони стали основними в мальованій кераміці. Їх виконували за допомогою коров’ячого ріжка.

Мальованими керамічними виробами користувалися заможні верстви населення. Про використання мальованих мисок у побуті козацької старшини повідомляє архієпископ Павло Алеппський, який був на прийомі в гетьмана Богдана Хмельницького<sup>28</sup>.

Друга половина XVI – XVIII ст. – важливий період в історії гончарного мистецтва України, позначений неабиякими досягненнями як у технології, так і в художньо-стильових особливостях виробів окремих осередків і регіонів. Саме в цей час продовжували активно формуватися регіональні особливості української народної кераміки. Найпотужнішими центрами залишалися великі цехові міста й містечка, а саме: Київ, Чернігів, Потелич (Львівщина), Коломия (Прикарпаття), Бар, Гайсин, Кіблич, Смотрич (Поділля), Опішне й Великі Будища на Полтавщині, Ічня, Ніжин, Новгород-Сіверський (Чернігівщина). Наприкінці XVIII ст. активізувався розвиток сільського гончарства, яке в усі часи, починаючи від Княжої доби, відставало від міського й поступово засвоювало його здобутки (сс. Сунки та Дибинці в Середній Наддніпрянщині).

У гончарстві органічно поєднувалися і взаємодіяли давні місцеві традиції (технологічні процеси, форми посуду, геометрична орнаментика тощо) і зовнішні впливи, особливо цехового гончарства Західної Європи (нові види виробів, форми, елементи орнаментики, техніки декорування тощо), хоча татаро-турецькі впливи, досить помітні в попередній час, не зникали.

Безсумнівно, українське гончарство окресленого періоду є важливим мистецьким явищем. Адже і довершені форми виробів із чітким або ускладненим профілюванням силуетом, і яскравий поліхромний декор з багатою варіативністю, і приглушений колорит описки, і світлотіньові ефекти полив’яного посуду, і довершене лискування димленого – усе це свідчить про високий рівень розвитку естетичного відчуття, про невичерпну фантазію майстрів, яка поєднувалася з відданістю традиціям, високими фаховими навиками та смаком.



## СКЛОРОбНЕ РЕМЕСЛО

Розвиток склоробної справи в Україні обумовила її давньоруська передісторія: спираючись на досвід міських майстерень XI–XIV ст., у XVI–XVIII ст. українські виробники послідовно переходили на нові технології та методи роботи, а опанувавши прийомами витягування виробів з гарячої маси за допомогою металевих інструментів та видування, перейшли до нового на той час способу створення виробів зі скла<sup>1</sup>. На такій основі працювали гуті – майстерні, де вироблення та оформлення виробу складало єдиний процес, здійснюваний біля плавильної печі ремісником. Від його особистих умінь та навичок видування, ліплення та формування скляної маси цілком і повністю залежав остаточний результат.

Крім плавильної печі, важливим устаткуванням складува стала порожниста видувна трубка довжиною 1–1,5 м, на третину обшита деревом та оснащена на кінці латунним мундштуком для набирання із печі розплавленої маси та дуття. Для формування виробу також використовували ножиці, якими відрізали скляну масу, прикріплену до трубки. Довгими металевими пінцетоподібними кліщами витягували форму, їх також використовували для створення прикрас – тиснених та ліплених. Крім того, застосовували секатор, яким можна було відтяти весь виріб. Дерев'яною ложкою (скалкою) розрівнювали поверхню набраного шматка.

Гутне виробництво було основним робочим способом одержання скла впродовж кількох тисячоліть. Його відкрили, імовірно, у Стародавньому Єгипті, а свого вищого ступеня розвитку воно досягло в античну римську та середньовічну добу. У цей час виробництво зі скла стало відомим і на східнослов'янських територіях<sup>2</sup>. З Візантії, яка успадкувала склоробне ремесло із Риму, а також частково із Західної Європи, секрети скловиробництва потрапляли в давньоруські часи до слов'янських ремісників<sup>3</sup>.

Від давньоруського часу українську склоробну продукцію визначали такі напрями, як *віконне скло* та *столовий посуд*. На відміну від Європи, де віконне скло в добу середньовіччя мало художній розвиток у вигляді вітража, в Україні, незважаючи на вдалі спроби XII–XIII ст., здійснені на галицьких та волинських землях<sup>4</sup>, воно залишилося в межах доцільності виробу. Віконне скло мало круглу форму різних розмірів, що й відрізняло один взірець від іншого. Щодо столового посуду, то на відміну від віконного скла, унаслідок зростання на нього попиту, з середини XVI ст. підвищували його якість та розширювали асортимент. Частина скляних виробів столового призначення походила з керамічних взірців, частина – з металевих. Про використання взірців керамічних виробів, зокрема античних, засвідчує, зокрема, ілюстрація зі Сваричівського євангелія XVI ст. із зображенням каламаря, який у той час виготовляли українські гутники. Його форма, що поширювалася з південних територій України, походила від античних арібал<sup>5</sup>.

Металеві взірці, у свою чергу, сформували низку посудин для пиття, зокрема типи, які представляли ємності на ніжці.

Зі стародавніх взірців європейського столового посуду походив новий для України тип посудини для рідини – *пляшка*, який раніше на цих територіях не застосовували.

Одним із найраніших місцевих взірців пляшки XVI ст. є маленька посудина, близько 11 см, виготовлена з недостатньо провареної скломаси, трохи незграбна за формою, позбавлена пластичного декору <sup>6</sup>. Неточною формою відрізнялася також посудина того ж часу з Київщини, яка мала вузьке горло, тулуб у формі гарбуза та досить недбало зроблені вінця. На середині горла розміщувався своєрідний “поясок” із поперечним валиком, заглибленим шляхом удавлювання. Для зручності тримання до її кулястого тулуба приліплено ручку, яка відходить від пояса на горлі. Такі посудини-гличики з кулеподібним тулубом та горлом різної ширини, часто перехопленим на середині, від якого починалася ручка, виготовляли до XIX ст. Пізніше у посудинах ручку з горлом навчилися поєднувати без допомоги перехоплення “паском”. Розміри та форми таких пляшок згодом змінилися – вони стали більшими і виразнішими. Циліндрична за формою пляшка плавню переходила в конус і завершувалася вінцями. Частину виробу, яка переходила у вінця, у XVIII ст. також стали виконувати набагато майстерніше.

За взірцями, сформованими раніше в керамічній продукції, у гутну перейшли форми *глеків-дзбанків*. Так, у Києві знайдено глек із біконічним, плавню окресленим тулубом, широкою шийкою та високими вінцями, прикрашеними накладною стрічкою, орнаментованою коліщатком <sup>7</sup>. Його шийку з тулубом з’єднує прилагоджена нижче стрічки, пластично вигнута ручка, а денце оперізує джгут.

Іншим типом посуду для напоїв був *штоф*, форма якого є типовою для доби бароко в Україні <sup>8</sup>. Його робили прямокутним, у верхній частині лінія тулуба плавню переходила в лінію плічок, а з них – у вузьке горло із заокругленими вінцями. Зручність та компактність таких посудин, які можна було вкласти в дорожню скриньку – “шкатулку” або “пуздру” по шість-вісім штук, зробило їх більш поширеними серед населення, ніж опуклі пляшки. Штофи виробляли способом вільного видування, хоча подекуди, в окремих гутах, продовжували використовувати дерев’яні форми. У побуті переважали кілька провідних типів, у яких пропорційні співвідношення частин залишалися майже незмінними, унормованими гармонійно та конструктивно. На Чернігівщині, Київщині та Волині домінували штофи у вигляді високої призми з основою, наближеною до квадрата, де у виробі підкреслювали вертикальну спрямованість форми. Найраніші штофи мали дещо асиметричні грані, ледь помітні відмінності у товщині стінок, невелику різницю у розмірах. Штофи західних земель України мали в основі більш видовжений прямокутник.

Значне поширення в XVII ст. мали також посудини, призначені для пиття, які доповнювали “комплект” ємностей для рідини і мали спеціальне призначення – *шклян-ка, кухоль, келих, чарка*. Їх конструктивною особливістю була ніжка, яка відділяла верхню ємність від нижньої частини виробу. Конічні за формою шклянки спочатку мали важкувату стійку, подекуди розширену нижню частину та відігнуті вінця. Згодом вони вдосконалилися за формами та набули пропорційності. Не маючи прикрас, як і їхні прототипи – металеві кухлі, шклянки уподібнювалися їм за циліндричною або конічною формою, однак водночас мали й особливі риси: в одному випадку – піддон з розчленованою на пелюстки стрічкою та стрічки, які огортали нижню частину, орнаментовані коліщатком, в іншому – плескуватий піддон, профільований шаблоном. Обидва типи склянок мали ручки з різкими зламами.

Схожими на кухлі, але дещо менших розмірів, були *келихи*, подекуди прикрашені “фляндруванням”. Форма вузьких конічних келихів із розширеними піддонами була запозичена, у свою чергу, для *чарок*.

Значну групу виробів скляного посуду в XVII ст. складали *баклаги*, які з’явилися в Україні ще в XVI ст. Їх носили на ремінці через плече під час військових походів та піших мандрів. Для втягування ремінця служили дві маленькі петельки по обидва боки горла. Взірцем такої посудини є баклага овоїдної форми з невисоким перетягнутим горлом і скромним пластичним оздобленням навколо горла у вигляді навкисіних складок, утворених скручуванням верхньої частини виробу в гарячому

стані<sup>9</sup>. У XVIII ст. їхнє місце заступили баклаги обтічної овоїдної форми з прямим невисоким горлом, які стали носити в кишені.

З XVII ст. посуд розділили на господарський та столовий. Наслідком такого розподілу в XVIII ст. стала поява таких нових на той час типів виробів столового призначення та щоденного користування, як тарілки та миски. Спочатку, зазвичай без оздоб, вони досить швидко набули художнього оформлення, яке стало постійно супроводжувати такі вироби. Господарський посуд традиційно був переважно позбавлений прикрас. Зокрема, це стосувалося графіноподібних посудин, серед яких у другій половині XVII ст. переважали вироби сплющеної форми. Нескладний розпис білими, світло-червоними та жовтими фарбами, наприклад, прикрашав графин-карафу овальної форми із зеленого скла<sup>10</sup>. Майстерно виконаний поліхромний розпис білими, рожевими та жовтими фарбами оздоблював також досконалий за формою графин-карафу із темно-зеленого скла з Київщини<sup>11</sup>.

Розпис, який створювали топкими емалевими фарбами, став постійною складовою українського гутного скла з XVII ст. На такій основі у XVIII ст. виникла техніка поліхромії, яку поєднували з акцентуванням пропорційно-доцільної форми та прийомами пластичного оздоблення. У XVIII ст. її доповнив уведений у технологічний процес спосіб забарвлення скломаси штучними барвниками, запропонований М. Ломоносовим. Це нововведення зробило скляні вироби істотно розмаїтими, багатшими за кольором та якість.

Покращення низки технологічних та технічних прийомів у другій половині XVII ст. спричинило не лише підвищення якості скломаси, а й рівня майстерності гарячого формування виробів, наслідком чого стало відкриття нових можливостей для їх художнього опрацювання. З XVIII ст. гутні вироби щоденного вжитку могли поєднувати одночасно багатий колір самого виробу та різні відтінки фарб розпису – білі, жовті, червоні, блакитно-сині, коричнево-червоні, чорні, що надавало виробу небаченої доти колористичної глибини та художньої виразності. Деякі “похідні” відтінки виникали випадково, залежно від температурного режиму при другому “гартуванні”, яке робили, щоб закріпити шар фарб.

Істотні зміни у складі скломаси пов’язані із вдосконаленням технології її підготовки до виробничого процесу. До початку XVII ст. насиченість кольору скляних виробів залежала переважно від вмісту в піску оксиду заліза. Зварене у відновному середовищі скло мало зазвичай зелений колір. У рідкісних випадках, коли середовище було оксидним, скло набувало жовтого або жовто-коричневого забарвлення. Якщо використовували сировину (пісок) з незначним вмістом оксиду заліза, одержували безбарвне скло. Оригінальним кольором в Україні відрізнялися витвори із с. Турчинка Житомирської області, які мали блакитнувато-синій полиск у непрозоро-мутній масі зеленого скла. Такий ефект отримували завдяки вмісту в місцевому піску значної частини титанової руди. На тлі оксиду заліза з характерним зеленим забарвленням фрагменти нерозчинного оксиду титану утворювали ділянки, які не пропускали променів із короткими хвилями, завдяки чому вони набували синюватих відтінків, а у відбитих променях – характерного блакитнувато-жовтого забарвлення. На барильці XVIII ст. із прозорого зеленого скла, пластичні оздоби у вигляді обручів<sup>12</sup>, зроблені із турчинського скла, мають у звичайному світлі зелений колір, а у відбитому – голубий.

На увагу заслуговує також глечик, створений із багатого на відтінки темно-фіалкового скла, який є взірцем численних виробів такого типу, поширених у XVII ст. в Україні<sup>13</sup>. Вони мали досконалу форму, особливістю якої було прилаштування на низьку, слабо профільовану ніжку та оснащення великою ручкою. Характерною деталлю цього виробу є обмотка тонкого дроту того ж кольору на верхній частині широкого горла. Ця деталь перейшла в оздоблення українських глеків з давньоруського посуду. Успадкована як традиційна для українського мистецтва та ремесла, ця оздоба траплялася до XVIII ст. Примітно, що спіралями накладного скляного дроту, харак-

терними для давньоруського часу, оздоблена також підвішена до столу рогоподібна пісочниця на вищезгаданому малюнку зі Сваричевського євангелія XVI ст.

На наступному етапі – у XVIII ст. – традиційні типи гутних виробів – посуд для рідин та пиття, передовсім пляшка та штоф, набули помітних змін. Якщо в XVI–XVII ст. пляшка мала плескувату форму, то з цього часу її дедалі частіше робили круглою, прагнучи надати формі більшої пропорційності та завершеності. Так само деякої корекції зазнала і форма штофа. Протягом XVI–XVII ст. його урізноманітнювали в розмірах та пропорціях, хоча в цілому він залишався посудиною із плескуватими стінками. Серед українського скляного начиння штоф був найбільш придатним для художнього декорування та оздоблення.

Система оздоблення штофів базувалася на врахуванні його архітектоніки з орієнтацією на центричне розташування композиції, що є притаманним народному мистецтву в цілому. Кожна грань штофа трактувалася окремо. Одна із його широких площин була головною. Вузькі грані прикрашалися зазвичай окремим спрощеним елементом, похідним від елементів основної композиції.

З XVIII ст. для розпису скляного посуду застосовували олійний живопис. Зважаючи на те, що він виявився досить нетривким, його замінили емалевим. Емалеві розписи рельєфно виступали на зеленому тлі, колір якого підкреслював малюнок. Крім естетичного призначення, розпис мав і технічний сенс – він приховував та маскував технологічні недоліки виробу. Подальше удосконалення підполивних розписів сприяло поширенню на гутному склі оздоблення легкотопкими емалевими фарбами, з якими почали працювати деякі майстри, котрі невдовзі відокремилися, утворивши “спеціалізовану” групу. Завдяки їхнім зусиллям майстерність розписів досягла високої довершеності<sup>14</sup>.

На стінках штофів українські гутники створювали колористичні композиції, у яких поєднували реалістичні та фантазійні елементи, варіювали прийоми декорування з різноманітними стилістичними тенденціями. Утримуючись певний час у межах конкретної стилістики, вони набули характерних регіональних рис та властивостей.

Так, штофам з Чернігівщини був притаманний стриманий “графічний” декор, наприклад, є розпис із зображенням чаплі на високому квадратному за формою штофі, датованому 1796 роком. Інший, так само прямокутний штоф з Чернігівщини, прикрашав розпис у вигляді рослинного і геометричного орнаменту, відтвореного білою та світло-червоною фарбами. Цю групу доповнює також розпис “в три кольори” – світло-червоними, блакитними та білими фарбами на фронтальних та бічних площинах прямокутного штофа із заокругленими плечиками та низькою шийкою<sup>15</sup>.

Штофи з Київщини вирізнялися іншою, пишною декорацією, у якій крім рослинних і тваринних мотивів, застосовували зображення людей. Останнє невдовзі призвело до відтворення не тільки окремих побутових мотивів, а й цілих сцен. До таких належали, наприклад, зображення групи музикантів і танцюристів, які прикрашали один з екземплярів штофів з Київщини, а також біблійний сюжет “Гріхопадіння”, поширений у виробках, які створювали на замовлення для церковних нужд. На двох штофах з Київщини збереглися також зображення Петра I та його дружини Катерини I.<sup>16</sup> Такі образи реальних персон засвідчували формування портретного жанру, що за своїми якостями були близькі до модного в XVIII ст. портрета-мініатюри.

Колекція у вигляді семи однотипних штофів XVIII ст. з Буковини<sup>17</sup> характеризує місцеві риси скляного посуду цього регіону. На відміну від штофів з Чернігівщини, Київщини та Волині, де домінувала форма у вигляді високої призми з денцем, наближеним до квадрата, штофи з Буковини мали більш присадкуваті боки, “поставлені” на основу у вигляді видовженого прямокутника. Вони також мають трохи асиметричні грані та ледь помітну відмінність коливань у товщині стінок. Усталена композиційна побудова штофів з Буковини дає підставу говорити про її канонічність. Скляна маса для вироблення буковинських штофів містила частку освітлених речовин, що

надавало забарвлення так званої білої води. Для товщі скла характерна насиченість великою кількістю повітряних пухирців різного розміру.

Специфічним є також оздоблення штофів з Буковини – матове гравіювання за допомогою мідного коліщатка. Використаний як художній прийом, цей засіб декору частково нівелює також ремісницькі огріхи, допущені при формуванні виробу. Техніка гравіювання коліщатком прийшла в Україну в середині XVIII ст. під впливом продукції з Богемії. Її використовували переважно міські майстри, отримуючи продукцію гут для виконання цехових та шляхетських замовлень<sup>18</sup>. Характер декорування буковинських штофів, однак, свідчить про те, що їх оздоблювали безпосередньо на місці, при гуті. Так само на місці, імовірно, виконували деякі взірці гранованого посуду. Серійність подібних виробів засвідчує участь у роботах із гравіювання та гранування скляних виробів різьбярів по дереву, які, вочевидь, працювали при гутах<sup>19</sup>. Такі роботи могли виконувати також майстри з металообробки, для яких гравіювання було одним із звичайних ювелірних технік.

Серед іконографічних мотивів колекції штофів з Буковини виділяються досить рідкісні зображення “хрестів у сьайві”, що за змістом є синкретичним поєднанням християнських та язичницьких уявлень. Великі за розмірами хрести були не лише головним елементом композиції, а й іноді єдиним малюнком головного боку. Мотив “хрест у сьайві” створювали шляхом заповнення простору поміж основних осей хреста стрічковими орнаментами у вигляді “хвилі”, “бігунка” тощо. Близький до надбаних хрестів українських церков XVII–XVIII ст., які у широкому ужитку називали “сонце”, “сонечко”, “сонце правди”<sup>20</sup>, такий елемент мав аналоги й у творах народного мистецтва, зокрема на косівських танжерах та на декоративних мисках. Декілька штофів з аналогічними іконографічними мотивами зберігалися у колекціях В. Модзалевського та М. Біляшівського, сформованих на початку XX ст.<sup>21</sup>

Серед посуду для рідин з другої половини XVIII ст. дедалі більше поширювалися графини з ручкою або без неї. Ці вузькогорлі посудини кулястої, овідної або циліндричної форми, яка різко або плавно переходила в досить високу шийку, мали пластичні оздоби у вигляді гофрованих стрічок або ведмежих голів, розташованих на плечиках<sup>22</sup>. Останнє вказує на їх зв'язок з фігурними посудинами-ведмедами, так само популярними тоді.

Варіантом графина була так звана носатка<sup>23</sup>. Ця посудина мала довгий носик, розташований на межі плечків і тулуба, а також пластично вигнуту ручку, яка починалася від шийки і закінчувалася на рівні носика. Пластичними оздобами носатки були гофровані “стрічки”, які підіймалися від ніжки доверху.

Широко вживалися також кухлі, які належали до типів з прямими стінками або стінками, увігнутими до середини. Часто єдиним пластичним акцентом таких виробів була красива ручка. На зразках циліндричних кухлів вона з'єднувала дві пари скляних джгутів – “обручів”, які перетягували посудину знизу й на середині<sup>24</sup>. Ручкою були оздоблені й інші – низькі широкі кухлі з напівкулястим тулубом на невисокій простій підставці. Їх прикрасою були плескуваті “гудзики-наліпки”<sup>25</sup>, запозичені з металевих виробів такого ж призначення. Кухлі з прямими стінками невдовзі отримали оздоблення у вигляді рельєфів з відтворенням різних сцен. Для пиття використовували чарки та келихи на профільованій пластично оздобленій ніжці<sup>26</sup> тощо.

Найбільше тяжіння до декоративності українські майстри проявили у створенні фігурного посуду, який у XVIII ст. отримав розвиток у вигляді посудин-тварин та посудин-птахів. Прихильність до зооморфних мотивів, як одна з характерних рис народного мистецтва, позначилася в поширенні саме такого типу посуду. Він походив від побутового керамічного начиння, однак мав власні визначені, специфічні властивості. Вихідною формою для створення пляшки у вигляді птаха, наприклад, була кулевидна посудина, а для “ведмедя” та “коника” – циліндрична пляшка. У свою чергу, “баранець” і “кабанець” – були “переробкою” форми барила. Так з'явилися посудини у вигляді півня, барана, ведмедя.

Особливої популярності набули посудини-ведмеді. Їх робили різної величини та використовували для міцних напоїв, що призвело до появи прислів'я “валити ведмедя”. Образу ведмедя, окрім того, здавна була властива шлюбна символіка, символіка плодючості, і тому цей персонаж у природному чи ігровому варіанті був невід’ємним атрибутом весільних свят. На відміну від зображень інших тварин, які відзначалися значною свободою інтерпретацій, композиційна структура пляшок-ведмедів була досить сталою, хоча вони й відрізнялися за формою, розміром, пропорціями, кольором, прийомами декорування. І хоча для низки посудин-ведмедів було притаманне тяжіння до “формального” рішення, де акцент робили на форму та обсяг пляшки, в інших – переважав “скульптурний” підхід, коли акцент ставили на трактуванні образу ведмедя. Незмінність композиційної схеми “ведмедя”, поєднання в ньому декоративності та побутових якостей свідчила про зберігання в такій посудині давнього внутрішнього змісту, що був своєрідним знаком певної системи ритуальних уявлень важливих, очевидно, у старшинському, козацькому, селянському побуті, де скляні вироби протягом XVI–XVIII ст. стали прикметою середовища, певним стилістичним чинником.

На загал, такий виріб формували циліндрична форма тулуба, яка спиралася на порожні нижні лапи та хвіст, голова, схилена на груди, і верхні лапи, стулені посередині, а також маленьке вертикально розташоване горло з заокругленими вінцями між потилицею та плечима. Голова та верхні лапи ведмедя прикрашали гофровані стрічки різної ширини, які могли бути із чорного або кольорового скла, що робило їх особливо виразними на тлі безбарвного, синього (кобальтового), рожево-фіалкового (марганцевого), різних відтінків зеленого (оксиди заліза) скла. Безбарвні вироби іноді розписували одною-двома фарбами <sup>27</sup>.

Незважаючи на те що в XVIII ст. скляні вироби значно покращали за якістю скломаси, за техніками оздоблення, стилістикою, його декорували емалевим та олійним розписом, гравіруванням та грануванням, а композиції декору ускладнилися за формами орнаменту, цей вид художнього ремесла почав зазнавати серйозних труднощів і поступово занепадав.

Причиною стали нові художні віяння другої половини XVIII ст., пов’язані з опануванням кришталю. До XVII ст. його виробляли тільки в Німеччині, у Богемії, а з XVIII ст. – також на казенних заводах Росії – в Ямбурзі та Імператорському кришталевому в Петербурзі. У XVIII ст. з’явилися також Гусевський <sup>28</sup> та Дятківський <sup>29</sup> кришталеві заводи, які випускали сортовий (столовий) посуд та високохудожні вироби.

Від початку появи виробництва кришталю, на українських скляних výroбах позначилася не тільки орієнтація на фабричний та заводський асортимент, а й прагнення перенести їх досягнення на декорування гутних виробів. Так, наприклад, постійними видами декору стали гравіювання та алмазне гранування на столовому посуді, чим намагалися зробити його конкурентоспроможним із фабричними речами на ринках збуту. На деяких штофах кінця XVIII ст. трапляється навіть імітація алмазного гранування, яке на українських скляних výroбах подекуди наносили розписом білою фарбою. Таке оздоблення мали два штофи, один з яких розписаний білою фарбою на безбарвному прозорому тлі, інший – на синьому. На першому, вірогідно, створеному на замовлення, окрім того є напис: “Сей штоф глуховского житила Афонася Филиповского 1797 года февраля 28 дня”, який подає точне датування цього виробу <sup>30</sup>. Один із штофів, створений гутним способом із гравіюванням у вигляді рослинного орнаменту, доповнювало зображення родинного вензеля усередині зірки <sup>31</sup>. Це вказувало на приналежність цього штофа особі дворянського походження.

Варто також відзначити, що техніка гравіювання та гранування скла в Україні в XVIII ст. суттєво відрізнялася від західноєвропейської та водночас російської. Розроблені в Богемії прийоми, що підходили для “твердого” калійно-вапняного скла, не могли застосовуватися до тонкостінного гутного посуду. У Росії ця техніка була пов’язана з традицією гравіювання на камені. Українські майстри-гутники на почат-

ку досить критично ставилися до зразків робіт чеських, російських та голландських граверів на склі. Для гравірування скла вони використовували мідне коліщатко, що наслідувало давньоруську традицію обробки металу, коли поверхню обробляли різцями-штихелями, наприклад, зубчастими<sup>32</sup>. Широковідомі своєю високою кваліфікацією, їх більше інших запрошували на роботу до перших російських склзаводів – Духанінського<sup>33</sup> та Ізмайлівського<sup>34</sup>, на výroбах яких видно впливи українського посуду. Духанінська продукція, наприклад, мала характерний чорний колір скла і була прикрашена кольоровими емаллями та ліпленням. Скляні вироби темного кольору, розписані емалевими фарбами, у XVIII ст. в Росії створювали також на невеликих приватних гутах, заснованих зазвичай купцями. Вироби Ізмайлівського скляного заводу мали прозору фактуру, на якій вигратшно виглядало золочення.

Отже, ремісничими набутками та працею українських майстрів стимулювалося розростання російського фабрично-заводського виробництва. Технічно оснащені російські заводи виробляли широкий асортимент продукції, а здешевлення кришталевого скла робило його дедалі привабливішим. З часом українське гутне ремесло зазнавало помітнішого тиску: воно дедалі менше було спроможним конкурувати з потужностями та валом продукції кришталевих заводів. І якщо в перші десятиріччя XVIII ст. ще помітна певна зацікавленість імператорського двору до виробництва скла в Україні, спричинена наявністю доброї сировинної бази та досвідчених майстрів, то вже з кінця 20-х років XVIII ст., за часів розгортання потужностей “казенних” заводів, історична лінія скловиробництва в Україні затухає. Не кращі часи переживали потужні на початку XVIII ст. українські Охтирський та Сумський склоробні заводи, звідки ще в 1710 році до Петербурга відправляли зразки скляної маси та скла<sup>35</sup>. За часів відкриття за запуску заводу на Воробйових горах у Москві, туди було перевезено обладнання та переведені майстри київського заводу з виробництва скла, заснованого Петром I у 1720 році.

Щоб вижити, українські гуті переходили на випуск продукції, яку неможливо виготовити у фабрично-заводських умовах: скляної скульптури, штучних ажурних виробів. Серед таких – статуетка баранця<sup>36</sup>, де до фактурної й пластичної досконалості витвору автор додав художнє переосмислення ефекту внутрішнього відбивання та заломлення світла; скляні кошики з птахом на дугоподібній ручці, інколи оздоблені деталями іншого кольору, оригінальні за пластикою, багаті на декор<sup>37</sup>.

Незважаючи на перехід до фабричного виробництва скляної продукції, у цілому рівень виробів українського гутного скла XVI–XVIII ст. свідчить про його значні надбання, швидку еволюцію та вироблення високих критеріїв функціональних, художніх та технологічних нормувань, які перейшли в традицію й утримувалися в народному мистецтві впродовж наступних століть.

## ГАПУВАННЯ ТА ШИТВО

Мистецтво монастирського шитва – одне з визначних явищ національної культури, притаманне колу православного світу. Воно розвивалося на тлі важливих соціально-економічних і політичних процесів в історії України. Починаючи з другої половини XVII ст., розпочалося небачене піднесення культури, освіти й мистецтва, про що захоплено розповів у своїх спогадах антиохійський письменник та мандрівник Павло Алеппський, який відвідав Україну в 1564–1656 роках.

Козацька старшина як привілейована частина українського суспільства дбала про утвердження своєї шляхетності, прагнула пишно й багато прикрасити побут, оздобити одяг з коштовних тканин золотим гаптуванням та яскравим кольоровим шитвом. З метою зміцнення своєї влади козацька старшина здійснювала широке світське та церковне будівництво, засновувала монастирі, які опікувала й щедро обдаровувала. Розбудовувалося монастирське життя, розвивалися центри шитва та гаптарства, що набули виразних національних рис.

Період Гетьманщини характеризується бурхливим розвитком шитва, що пов'язано зі зростанням попиту з боку козацької старшини на пишно оздоблені яскравим шитвом предмети побуту та вбрання, які б характеризували їх як заможних можновладців. Саме тому вишивку кольоровим шовком, золотою та срібною сухозліткою активно використовували в окрасі як чоловічого, так і жіночого костюма. Головним елементом чоловічого одягу був жупан, на який надягали шубу або кунтуш з узорної тканини чи гаптованої тканини. Особливо різноманітним і щедро оздобленим вишивкою й гаптуванням було жіноче вбрання, для якого використовували дорогі тканини – алтабас, китайку, фаландиш, адамашок та брокат. На тонкому прозорому полотні гаптували жіночі сорочки, золотим шитвом прикрашали головні убори, зокрема “кораблики” й кибалки.

Особливим багатством вирізнялося гаптування кінського спорядження – попон, сідел, чепраків, а також оздоблення скатертей, покривал, килимів та інших ужиткових виробів.

Цікавими пам'ятками вишивального мистецтва є скатертини гетьмана Івана Скоропадського 1715–1722 років та простираadlo родини прилуцького полковника Григорія Галагана середини XVIII ст., що нині зберігаються в Чернігівському історичному музеї. Обидві скатерті виконано заполоччю вишневого кольору рушниковим швом в одному осередку шитва. Можливо, їх виготовлено в Гамаліївському Харлампієвському монастирі, що був розбудований коштами гетьмана Івана Скоропадського та його дружини Настасії, де їх обох і поховано. Це був визначний осередок шитва, у якому виготовляли гаптовані речі для вкладів до монастирів України. Найчастіше застосовували монохромну вишивку червоною або білою ниткою “заполочним кветом”. Її широко використовували в середовищі козацької старшини для оздоблення рушників, скатертей та інших предметів інтер'єрного призначення. Побутували також вишиті килими. Саме такий килим, “шитий волоченим золотом по червчастому сукну”, подарував київський митрополит Петро Могила



1646 року російському царю Олексію Михайловичу<sup>1</sup>.

Розповсюдженими були предмети гаптування й у богослужбовій обрядовості.

Основну кількість гаптованих речей виробляли в монастирях черниці, вони ж виконували замовлення й для світських людей, гаптували предмети одягу та інтер'єру. В Україні існувала широка мережа жіночих монастирів, які були не тільки центрами гаптування та іконопису, але й насамперед осередками культури та освіти.

Пам'ятки українського гаптування – це синтез творчості іконописців, які створювали мистецький образ і робили попередню “прорись”, та майстерності черниць, які безпосередньо втілювали малюнок у матеріалі. Образотворче шитво розвивалося в єдиному руслі із загальним напрямом усього мистецтва, насамперед іконопису, гравюри, стінопису. Саме за ескізами, а іноді й за безпосередньої участі відомих художників XVII–XVIII ст., передусім Леонтія Тарасевича та Івана Щирського, виконували майстрині високохудожні твори шитва в жіночих монастирях.

Українське гаптування протягом XVI–XVII ст. оперувало невеликим колом сюжетів. Найпоширенішими в оздобленні фелонів були деісусні й пророчі композиції. Найдавніша датована пам'ятка – це опліччя фелона 1625 року – дар Луцького та Острозького єпископа Ісаакія Києво-Печерській лаврі<sup>2</sup>.

Композиція “Деісус” на українських фелонах вирізняється складом “предстоячих”. У центрі – “Цар-Вседержитель” з почтом ангелів, одягнутий у далматик і корону, зі скипетром і державою в руках. Обабіч – Богородиця, Предтеча, архангели Михаїл та Гавриїл. Найкоштовніший фелон – це дар Костянтина Мокієвського 1702 року, родича гетьмана Івана Мазепи, до Києво-Печерської лаври. Тут Деісусний Чин включає ще й апостолів та євангелістів. Кожну фігуру композиції гаптовано з певним символічним зображенням. Так, Мойсея зображено з неопалимою купиною, Аарона – з розквітлим жезлом, Давида – з псалтирем, Соломона – з моделлю єрусалимського храму, апостола Петра – із сувоям та ключем, апостола Павла – з книгою і мечем.

Українські плащаниці є справжніми шедеврами шитвами. Плащаниця – це велике чотирикутне полотнище із шовку або оксамиту із зображенням Ісуса Христа після



Невідомий майстер. Епітрахиль. Кінець XVII ст. Оксамит, шовк, золоті, срібні нитки, шиття “за лічбою”

Невідомий майстер. Епітрахиль. XVIII ст. Оксамит, шовк, золоті, срібні нитки, шиття “по карті”



**Невідомий майстер. Єпітрахиль. XVII ст. Оксамит, шовк, золоті та срібні нитки, шиття “у прикріп”**

**Невідомий майстер. Єпітрахиль. XVIII ст. Оксамит, шовк, золоті, срібні нитки, шиття “по карті”**

зняття його з хреста. Вона символізує хрестний подвиг Сина Божого в ім'я спасіння людей. На плащаницях зображують сюжети “Оплакування”, “Покладення до гробу”. Це відтворення сюжету, описаного в Євангелії Марка. Навколо зображення вишивають тропар з Великої Суботи. Увечері у Велику П'ятницю Йосиф Ариматейський отримав у Пілата дозвіл зняти розп'яте тіло Христа. Разом з Никодимом вони поклали тіло Спасителя на камінь помазання. Також зображують Богородицю, Марію Магдалину та Іоанна Богослова. По боках – ангелів з рипідами, іноді – жон мироносиць – Марію Якову та Марію Клеопову. Сцена “Оплакування” на плащаницях поступово перетворюється в сцену “Покладення до гробу”.

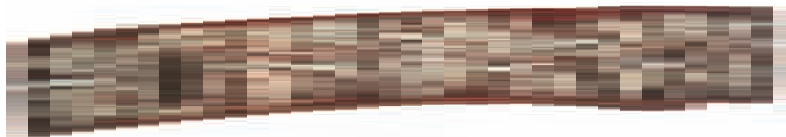
Обов'язковим атрибутом плащаниць були зображення місяця та сонця у вигляді царя і цариці в коронах, що не дають світла, оскільки в цю скорботну хвилину все завмерло і вкрилось темрявою. Ці алегоричні символи поступово втрачали свою символіку, часто перетворюючись на шестикрильця або ж звичайну зірку.

Набули поширення зображення знярядь мучеництва Христа – батіг, цвяхи, копіє, драбина, губка. Водночас в Україні типовою стала так звана “однолична” плащаниця, на якій зображено лише одну фігуру Христа. Найдавнішою є плащаниця Чернігівського єпископа Зосима Прокоповича (1655). Відчуваючи свою близьку смерть, він замовив у Києві плащаницю і, як свідчить надпис, подарував її до Успенської церкви Києво-Печерської лаври. На плащаниці зображено мертве розпростерте тіло Христа. Його виконано тонким крученим шовком світло-жовтого кольору “швом по формі”, що давав можливість якнайкраще моделювати форму тіла й обличчя. Такий спосіб шитва, як “живопис голкою” застосовано й у плащаниці Євпаксії (1703) для виконання оголеного тіла Христа. Саме цю лінію продовжує плащаниця Івана Гаркуші (1756), що походить з Покровської церкви Нікополя.

Друга половина XVII – початок XVIII ст. – це блискучий період Гетьманщини, доведений до найвищого розквіту за часів гетьмана Івана

Мазепи. За досить тривалий спокійний період його гетьманства найвищого розвитку досягли всі види мистецтва, насамперед архітектура, іконопис, гаптування.

У поступі суспільного й культурного життя України важливу роль відіграла просвітницька діяльність Києво-Могилянської академії й видатних церковних діячів Лазаря Барановича, Інокентія Гізеля та Дмитрія Ростовського. На тлі бурхливого розвою суспільства, вияву творчого потенціалу та життєвої енергії народу розбудувалося монастирське життя, розвивалися центри гаптарства. У кінці XVII – на



Пояс священика. XVIII ст. Оксамит, парча, шовк, срібні нитки, шиття “по карті”

початку XVIII ст. відбувалося формування національних рис українського шитва. Оптимістичне, яскраво піднесене декоративне світовідчуття та його народні ідеали були тим свіжим подихом, що наповнював радісною святковістю український іконопис, гаптування й шитво.

Київ став найважливішим центром української національної культури. Тут було організовано не лише київську школу іконопису, книгодрукування, що впливали на весь православний світ, але й київську школу гаптування, де створювали неперевершені твори шитва, які були взірцем для інших осередків.

Найяскравіша сторінка українського гаптування – творчість Марії Магдалини Мазепиної – матері гетьмана Івана Мазепи. Вона очолювала Києво-Вознесенський монастир – визначний освітній осередок шитва, як відзначали у своїх спогадах син антіохійського патріарха Павло Алеппський, який відвідав монастир у 1654 році<sup>3</sup>, та французький інженер Боплан, що жив у Києві в 1632–1648 роках<sup>4</sup>. Монастир був розташований навпроти Києво-Печерської лаври, іконописці якої брали участь у розробці “прорисів”, тобто малюнків для шитва. Тут виконували найвідповідальніші й найкоштовніші роботи як для лаври, так і для інших церков і монастирів України. Найвищого розквіту монастир досяг завдяки меценатській діяльності гетьмана Івана Мазепи. Ігуменею впродовж 1688–1697 років була його матір Марія-Магдалина Мазепина<sup>5</sup>, у чернецтві перебували її найближчі родички – Марія та її дочка Памфілія Мокієвські. Перлинами світового мистецтва слід визнати роботи Марії Мазепиної, що сьогодні дбайливо зберігаються в НКПІКЗ. Це пелена “Христос, Богоматір, Іоанн Богослов” (1689), “Покрова” (1692), палиця “Вручення ікони” (1689) та ін. Цікавою є палиця “Вручення ікони”. У центрі на троні з почтом ангелів – Богородиця в короні й зі скіпетром. Праворуч – Антоній та Феодосій Печерські, ліворуч – українці в національному вбранні. Найстаршого – гетьмана Івана Мазепу – зображено з бородою, вусами, довгим чорним волоссям, у жупані; він шанобливо приймає від Богородиці ікону. Праворуч від нього – юнак у кунтуші, за ним – ще двоє молодих людей і літня жінка, у якій ми впізнаємо ігуменею Марію<sup>6</sup>. Аналіз історичних джерел доводить, що ця палиця відтворює легенду про ікону Рудницької Богоматері, яка зберігалась у монастирі і якою опікувався гетьман. Самуїл Величко розповідає в літопису про цю легенду, зазначаючи, що в 1689 році священик з Рудні переніс ікону до Вознесенського монастиря і що вона уславилася своїми чудотворними діяннями. Незважаючи на неодноразові прохання митрополита, гетьман заборонив переносити ікону до Києво-Печерської лаври<sup>7</sup>. Палицю було вигаптовано в майстернях Вознесенського монастиря з нагоди освячення ікони Рудницької Богоматері.



Невідомий майстер. Єпітрахиль. XVII ст. Оксамит, золоті, срібні нитки, кольорове скло-каміння, шиття “у прикріп”



**Ігуменя Марія-Магдалена Мазепина. Воздух “Богоматір, Христос, Іоанн Богослов”. 1689. Оксамит, золоті, шовкові нитки, шов “у прикріп”, “по формі”**

Пелена 1689 року “Христос, Богоматір, Іоанн Богослов” є поєднанням в одній композиції сцен “Розп’яття”, та “Покладення до гробу”. Пелену обрамлено широкою орнаментальною смугою рослинного орнаменту з гнучких звивистих гілок, у який вдало закомпоновано герб родини Мазепи, поясні зображення – Іоанна Хрестителя, Марії-Магдалини, а також архангелів Михаїла та Гавриїла. Пелена була щедрим подарунком родини Мазепи.

Мазепина доба розбудови національної культури характерна поширенням ікон “Покрови” Богородиці. Впровадження свята “Покрови” і пов’язаної з ним ідеї покровительства столичному місту та заступництва від загарбників іншої віри було важливим підґрунтям поширення цього культу. Воздух “Покрова” (1692) тісно пов’язаний з меценатською діяльністю

гетьмана, утвердженням його політичних поглядів. Високий рівень гаптарської техніки, зазначена дата вказують, що це був коштовний подарунок. Саме в цей час гетьман Іван Мазепа будував Миколаївський собор, у пам’ять про це в ризниці зберігався його портрет. У Пустинно-Миколаївському монастирі він відбудовував при трапезній Покровську церкву. Ця гаптована пелена, виконана в Печерському Вознесенському монастирі за участі ігумені Марії Магдалини Мазепиної – коштовний вклад гетьмана Івана Мазепи.

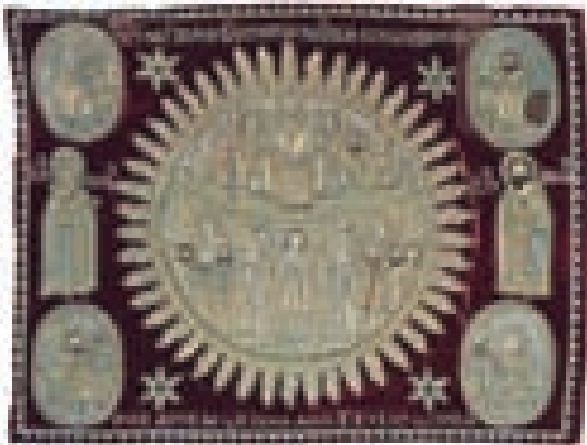
Зображення на іконах, у настінному живопису політичних і релігійних діячів, світських людей, гетьманів, старшин, запорожців – явище розповсюджене в українському мистецтві XVII–XVIII ст.

Особливого поширення культ Покрови досяг у XVII–XVIII ст. на Гетьманщині, коли активно закладали нові церкви на честь Покрови. Це цілком природно і має своє пояснення: сповнене небезпеки буремне життя козаків потребувало небесного заступництва, а культ Покрови та влахернське диво символізували захист християн від іновіців.

Зображення Покрови на Запоріжжі також мало свої відмінності. Божу Матір малювали на іконах майже на рівні з віруючими, на невеликій хмарині; вона прикриває омофором царя, патріарха, запорожців і є заступницею всього війська запорозького.

Іконографічний тип Покрови, що вкриває омофором віруючих, набув поширення в гаптуванні. На пелені з Покровської церкви Переяслава, бачимо короновану Богородицю, яка вкриває дві групи людей. Праворуч – патріарх, Роман-солодкоспівець, Андрій Юродивий та Єпіфаній. Зліва серед натовпу людей зображені св. Миколай та архан-

**Ігуменя Марія-Магдалена Мазепина. Пелена “Покрова”. 1692. Оксамит, золоті та срібні нитки, шов “у прикріп”, обличчя шиті на сесті**





**Невідомий майстер. Палиця “Різдво Богородиці”. Друга половина XVIII ст. Оксамит, срібні нитки, шиття “по карті”, обличчя намальовані**

**Невідомий майстер. Палиця “Преображення”. Кінець XVII ст. Оксамит, шовк, перли, тканиня, шиття “за лічбою”**

гел Михаїл, чий культ глибоко шанували на Запорозькій Січі. Ця пам’ятка гаптування належить до кола виробів, які є втіленням ідей запорозького козацтва.

Спрощений варіант Покрови трапляється на двох опліччях з Києво-Печерської лаври. На фелоні, подарованому Успенській церкві в 1742 році, у центрі – облямування, зашите сріблом з підкресленням лінії навколо обрамлення, що символізує сяяння. На невеликій хмарині стоїть Богородиця і покриває омофором Романа-солодкоспівця, царя, патріарха та Андрія Юродивого. Тло опліччя повністю заповнене галузкою, у вигинах якої вміщено півфігури чотирьох євангелістів.

Серед пам’яток гаптування XVII–XVIII ст. одними з найпоширеніших були гаптовані роботи із сюжетом “Успіння Богородиці”. Іконографічно його зображують як сцену, де в центрі на ложі лежить Богоматір в оточенні апостолів, а Христос тримає її душу, сповиту як немовля, щоб перенести на небо.

Успіння Богородиці як найголовніше престольне свято Києво-Печерської лаври широко відтворювали в поезії, гімнах, іконах та гравюрах. У 20-х роках XVII ст. особливо популярною була одна з перших станкових гравюр, що стала взірцем для наслідування в усьому православному світі. Цей сюжет був розповсюджений у гаптованих виробках у багатьох храмах Києва і пам’ятках, пов’язаних з лаврою. В українському гаптуванні зображення “Успіння” мало певні орієнтири. Значний вплив на його поширення справила гравюра, що була вміщена в “Бесідах Іоанна Златоуста” (1654) майстра ТП (Тимофій Петрович), а потім з невеликими змінами повторена в “Служебнику” (1629). Тут сцену подано в картуші. Чітке обрамлення кола й відповідне компанування персонажів вподобали гаптувальниці. Саме так, у колі в центрі прямокутної палиці (колекція Києво-Печерської лаври), вигаптовано “Успіння Богоматері”, у менших колах у чотирьох кутах зображено євангелістів. Майстерно виконана, повністю обшита перлами, коштовним камінням, вона належала архімандритові Києво-Печерської лаври Варламу Ясинському. На цю думку наводить той факт, що малюнок в усіх деталях, навіть балясини свічника і шахова підлога, повторює взірець з видання лаври 1685 року “Молитовець повседневный” з гербом митрополита. Отже, така дорогоцінна палиця належала настоятелю лаври.

У цій сцені, що має аналогії в графіці XVII ст., Богородицю зображено на ложі, за яким стоїть Христос у мандорлі з душею Марії, сповитою як немовля, увінчаний



**Невідомий майстер. Палиця “Благовіщення”. Середина XVIII ст. Полотно, золоті, срібні нитки, шиття “по карті”, обличчя намальовані**

**Невідомий майстер. Палиця архієрейська. XVIII ст. Оксамит, металеві нитки, шиття “по карті”, обличчя намальовані**

шестикрильцем. На першому плані зображено постать Афонія та ангела, що відрубує йому руки. Цей сюжет поширений у гаптуванні XVII ст. як натяк на покарання невірних (Афонія завжди зображували в багатому іноземному вбранні). У XVII ст. сюжет “Успіння” вже не включав сцени покарання Афонія.

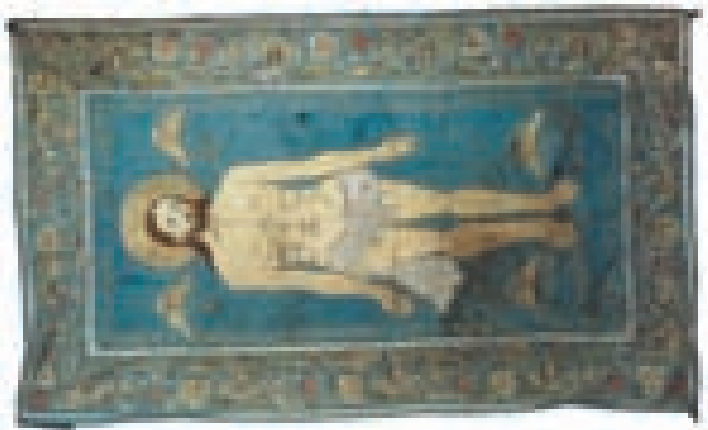
З часом в Україні набув поширення сюжет “Успіння”, виконаний за зразком ікони Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Коштовним подарунком до Успенської церкви лаври була риза (1754) есаула Якубовича. Опліччя фелона вражає своєю цілісністю та узгодженістю декоративних можливостей гаптарства. Сцену закомпоновано в гнучкий, вибагливо рухливий орнамент, що як картуш облямовує центральну сцену й бокові постаті святих лаври – преподобних Антонія та Феодосія. Це чітко засвідчує належність фелона до цієї православної святині. Його виготовлено із зеленого оксамиту, на тлі якого вирізняється мерехтіння золотих та срібних ниток. Усе створює піднесено-святковий вигляд цього ошатного виробу.

Нове слово в українському гаптарстві 20-х років XVIII ст. належить чернігівському осередку шитва, зокрема П’ятницькому жіночому монастиреві. Саме на Чернігівщині було започатковано в гаптарстві стиль бароко. Розширюється коло сюжетів, які дають можливість в усталені релігійні сюжети вводити конкретні персонажі, одягнуті в український народний одяг, окремі архітектурні споруди. На опліччі фелона “Зішестя Святого Духа”, який створено в П’ятницькому Чернігівському монастирі, серед апостолів вигаптовано дванадцять ненімбованих жінок у чернечому вбранні. Це репрезентує новий підхід до образу людини, її місця та ролі в суспільстві.

Саме в П’ятницькому монастирі в 20-х роках XVIII ст. було створено низку робіт, які започаткували нову еру українського гаптарства з яскраво вираженими рисами національних форм мистецтва. Цей новаторський підхід виявився на всіх рівнях створення художнього образу – як у появі нових технічних засобів шитва, так і впровадженні олійного живопису для малювання облич.

У чернігівському П’ятницькому монастирі з 1712 року протягом сорока років ігуменею була Фотинія Максимовичівна, сестра чернігівського архімандрита Іоанна Максимовича, відомого мислителя, поета, проповідника. Цей монастир, заснований на початку XII ст., активно розбудовувався в XVII ст. Ним опікувався Дунін-Борковський, портрет якого в пишному гаптованому золотом і сріблом вбранні містився в церкві. Тут зберігали коштовні вклади гетьмана Скоропадського, багатих

козацьких родин Лизогубів, Полуботків. Авторіві вдалося розшукати підписні роботи ігумені, які вона власноруч виконувала й дарувала до церков. До кола робіт ігумені Фотинії слід віднести воздушок “Розп’яття” (1728), ряд робіт, позначених яскравою індивідуальністю. У Чернігівському історичному музеї зберігається воздушок “Покладення до гробу”. Уважний стилістичний аналіз доводить, що виконано його за зразком антими́са, освяченого Чернігівським архієпископом Іоанном Максимовичем, за малюнком відомого гравера І. Щирського. Воздушок зроблено з



**Невідомий майстер. Плащаниця. XVIII ст. Шовк, золоті, срібні нитки, шов “по формі”**

малинового оксамиту, на тлі якого яскраво вирізняється гаптована композиція. Обабіч розпростертого мертвого тіла Христа – схилені постаті Іосифа та Никодима, які намагаються підняти його за пелену. Їм втворюють фігури ангелів з рипідами, що тримають наготові плащаницю. У центрі – фігура Богоматері, яка у відчаї стисла руки, та Іоанн Богослов, який обнімає її і втішає. Схилилась у смутку Марія-Магдалина. В антими́сі 1697 року І. Щирський уперше ввів фігури євангелістів у загальну композицію. Їх уміщено в барокові картуші з ангелом угорі. Їхні спокійні пози, зосереджені обличчя виявляють повну відстороненість від того, що відбувається. Адже вони не свідки події, а ті, хто в майбутньому опишуть її у своїх євангеліях. У цьому воздусі вперше в українському гаптарстві трапляються мальовані олійними фарбами обличчя зображених. Отже, не лише малюнок ліг в основу цього воздуха. У живописному вирішенні твору міг брати участь і сам І. Щирський. Він був не лише талановитим гравером, але й здібним маляром, про що довідуємося з грамоти митрополита Варлама Ясинського 1701 року, у якій він висловлює подяку І. Щирському за поновлення образу Любецької Богоматері<sup>8</sup>. Можливо, цей воздушок було виготовлено для Любецького Антонієвого монастиря, який розбудовував і яким опікувався І. Щирський. Він перебував у монастирі з 90-х років XVII ст. і там був похований у 1714 році.

Небуденний, яскравий талант митця, що завжди йшов непротореними шляхами, своєрідно розкрився в гаптарстві. І. Щирський по-новаторськи підходив до традицій шитва: увів олійний живопис, що дало можливість передати психологічний вираз персонажів, їхні думки й почуття. Площинність, умовність фігур віднині замінено на жвавості, позначені природністю жести. Уважний аналіз шитва дає підстави стверджувати, що І. Щирський створив малюнок також для епитрахилі 1713 року “Дерево Ієсееве”, для епитрахилі 1714 року з Думницького монастиря та епитрахилі з Покровської церкви м. Березного. Усі вони виконані в П’ятницькому монастирі за ігумені Фотинії і сьогодні належать до колекції Чернігівського історичного музею. Епитрахиль 1713 року – видатна пам’ятка стилю бароко. В її основі – зображення Дерева Ієсеевого. Це ілюстрація до тексту Ісаї про родовід Ісуса Христа від Давида. Тема набула особливого поширення у візантійському мистецтві й була популярною в Західній Європі як джерело створення генеалогічних дерев різних династій. У другій половині XVII ст. серед козацької старшини очевидним стало тяжіння до історії свого родоводу, набули поширення літописи, родинні хроніки й майнові описи, посилювався інтерес до вивчення династій великих київських князів, їхнього безперервного зв’язку із сучасністю.



Невідомий майстер. Спітрахиль. XVIII ст. Парча, золоті нитки, шиття “по карті”, обличчя намальовані

Невідомий майстер. Спітрахиль. XVII ст. Оксамит, золоті нитки, шиття “по карті”, обличчя намальовані

Орнаментом у вигляді розвинутого рослинного мотиву дерева, з гілок якого ніби виростають погрудні зображення, суцільно заповнено всю епитрахиль. Водночас малюнок зберігає легкість і багатство соковитих орнаментальних форм у вигляді грон винограду, пуп’янків, багатопелюсткових квітів. Незвичністю композиції є те, що, крім традиційних зображень родоводу Христа, уведено чотирьох євангелістів та Іоанна Златоуста обабіч зображення Любецької Богоматері з Богодитям.

Крім Чернігівського П’ятицького монастиря, на Чернігівщині шитвом займалися в Покровському Шуморовському, Сумському Предтечівському, Покровському Макошинському, Кам’янському Успенському та Новомлинському монастирях<sup>9</sup>.

Слід назвати також Глухівський Преображенський дівочий монастир, заснований у 1670 році, прилучений у 1681 році до Києвського Вознесенського монастиря. Ігуменя останнього – Марія-Магдалина Мокієвська, родичка матері гетьмана Івана Мазепи, – перенесла його в центр міста; відтак він дістав назву Успенсько-Преображенський.

Центром гаптування на Чернігівщині був також Гамаліївський Харлампієвський монастир, який розбудовували на кошти гетьмана Скоропадського, де він і його дружина Анастасія були поховані.

У ніжинському Введенському монастирі, де здавна займалися гаптуванням, у 1729 році було засновано школу, а пізніше училище й майстерні з іконопису та золотого шитва. Подібні навчальні училища в Україні існували в Ладинському Покровському, Києво-Флорівському, Красногорському Богословському Спасо-Преображенському, Золотоносському та Лебединському Миколаївському жіночих монастирях.

На Полтавщині відомим осередком гаптування був Ладинський Покровський монастир. Крім того, існували ще такі значні центри шитва, як Великобудяцький, Золотоніський, Чигиринський, на Слобожанщині – Хорошевський Вознесенський<sup>10</sup>.

По всій території Гетьманщини та Слобожанщини утворено широку мережу жіночих монастирів, що були не лише осередками гаптування та іконопису, але й значними центрами культури та освіти. Досить згадати видатних гаптувальниць Києво-Флорівського монастиря: Калісфену – княгиню Милославську, Августу – княгиню Ягужинську, Пульхерію – княгиню Шаховську, Нектарію – княгиню Долгорукову, дочку Шереметєва<sup>11</sup>. Нектарія була надзвичайно талановитою гаптаркою – її фелон 1749 року є видатною пам’яткою стилю барако, яка і нині зберігається в музеї Києво-Печерської лаври. Тло фелона суцільно вкрито орнаментом. Це розкішне буяння пишних, стиглих грон винограду, листя, лози та розквітлих фантастичних квітів. Вони вільно розміщені на рельєфному срібному тлі, що ніби висвітлює орнаменти гаптованого шитва.



Особливістю робіт Києво-Флорівського монастиря став новий підхід до розуміння орнаменту. Форми рослинної орнаментики наповнилися зображеннями живої природи, посилювалося натуралістичне трактування квітів, їх об'ємно-пластичне та живописне вирішення. Ускладнилися мотиви, розширилася колірна гама тонів, їх світлотіньова розробка. Спокійні застигли орнаменти, що існували в попередні часи, змінилися пружним, динамічним рухом. Орнамент набув підвищеної емоційності та символіки. Аналогічним є трактування мотивів на фелоні 1750 року черниці Агафії та фелоні 1756 року черниці Піюри Глібової. Майстрині ніби голкою розписували дорогоцінні тканини: шовк, парчу, оксамит. На замовлення Києво-Печерської лаври гаптарки Єфросинія, Дометіана, Афанасія, Ксенія Бейкова й Нектарія Долгорукова створили чимало високохудожніх робіт. Вони працювали разом з такими видатними іконописцями й золотарями, як І. Анатазевич, С. Стреблицький та інші митці іконописної лаврської майстерні. Віднині шитво стало синтетичним мистецтвом, у якому співпрацювали гаптарка та іконописець.

Упродовж XVIII ст. Києво-Флорівський жіночий монастир вийшов на перше місце у формуванні мистецьких смаків. У цей час він визначав напрям у розбудові нових форм мистецтва, що владно йшло шляхом утвердження стилю бароко. Перші роботи цього напрямку були створені в 1726 році. Це “Тайна вечеря”, “Зішесття Святого Духа”, “Омовіння ніг”. Вони тотожні за рівнем виконання й указують на одну й ту саму руку малювальника й гаптарки. Ці пам'ятки започаткували новий напрям у гаптуванні, свідомо зорієнтованого на західноєвропейське бароко, поєднання з високою традицією місцевої культури.

Славу Києво-Флорівському монастирю здобула ігумення Олена, яка очолювала монастир упродовж 1749–1754 років<sup>12</sup>. Вона щедро дарувала до різних церков свої роботи; сьогодні близько дванадцяти підписних творів, які вдалося розшукати, зберігаються в музеях Києва та Полтави. Вироби ігумені позначені яскраво вираженими рисами барокового стилю, їм притаманні нові свіжі композиційні вирішення, відмова від давніх трафаретів, залучення до шитва талановитих митців малярні Києво-Печерської лаври. Віднині всі лики святих не гаптують, а малюють пензлем, що дає можливість передати складні психологічні почуття. Серед найвдалиших її робіт – катапетасма, тобто велика завіса Царських врат, 1756 року для Успенської церкви Києво-Печерської лаври, фелони 1748 року “Собор Архистратига Михаїла” й “Тайна вечеря”. Саме їй було замовлено плащаницю до Михайлівського Золотоверхого монастиря, яка в описі 1843 року значиться як “страсна”. Зелений колір оксамитного тла плащаниці чудово виявляє і підкреслює ошатність зображень, шитих золотом і сріблом. На ній вигаптувано сюжет “Покладення до гробу”. У центрі зображено розпростерте тіло Ісуса Христа, у тузі стиснув руки й схилився Іоанн Богослов, у сумних позах завмерли Божа Матір та Марія-Магдалина. Ця плащаниця призначалася



**Невідомий майстер. Воздух. 1750. Україна. Золоті, срібні нитки, шиття “по карті”, обличчя намальовані**

для Михайлівського собору й саме тому до її сюжету введено головних патронів цієї київської святині – архістратига Михаїла та св. Варвару, які тримають з обох боків покривало, щоб покласти до гробу тіло Спасителя. Привертає увагу постать архістратига Михаїла. В її трактуванні відчувається вплив західноєвропейського мистецтва, образне вирішення та духовна наснага твору спираються на нові виражальні можливості гаптарства, засновані на естетичних ідеалах барокового мислення. Динамічності постаті досягають завдяки природній невимушеній позі архангела. Майстриня підкреслює внутрішню динаміку, застосовуючи експресивне світлотіньове моделювання банок одягу, і водночас віртуозно-вишукано окреслює силует. Іконописець, який попередньо розробляв малюнок, та гаптарка спиралась на нові естетичні ідеали й можливості гаптарства. Плащаниця цікава не лише незвичністю вирішення сюжету й глибиною образів, але й тим, що в написі повідомлено про батьків ігумені та її дівоче прізвище.

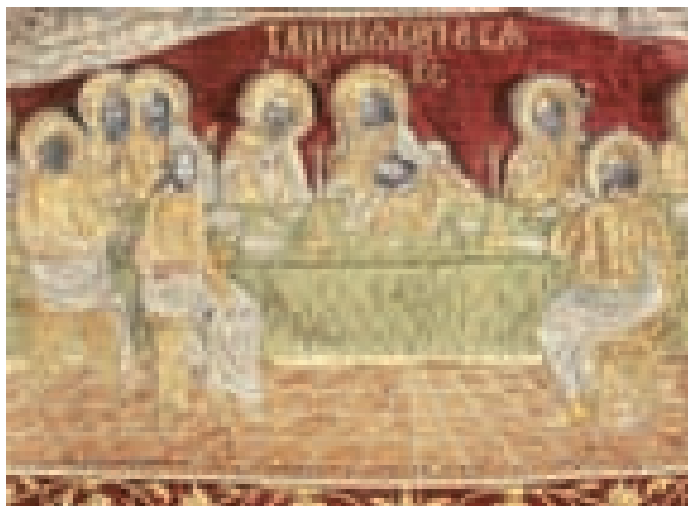
Цікавим є покров “Собор Архістратига Михаїла” 1748 року. Тут уперше ігуменя застосувала незвичний художній прийом передачі хмар, на яких стоять архангели. Вони ніби складаються з окремих пишних об'ємів, що напливають один на одного. Поряд із золотою ниткою використано кольорову, тому хмари перетворилися на насичену кольором орнаментовану поверхню. Цей декоративний прийом потім повторювали в численних роботах монастиря. Незвичним є вирішення сюжету. На хмарах обабіч архангела Михаїла, молодого енергійного воїна у військових обладунках, стоять шість архангелів – Гавриїл, Ігудіїл, Уреїл, Рафаїл, Салафіїл, Іереміїл.

Фелон ігумені Олени 1750 року демонструє інтерес до історії, подає нові неканонічні зображення, пов'язані з поширенням християнства. У центрі опліччя, обабіч Богородиці та Вседержителя, які сидять на троні, зображено Володимира та Ольгу – перших християн на Русі. По боках, у картушах – сцени “Хрещення на Русі” та “Гробниця Варвари”, що, безперечно, засвідчує належність Михайлівському Золотоверхому монастиреві, де зберігалися гробниця та мощі Варвари.

Вироби другої половини XVIII ст. – грандіозні за композиційною побудовою і технічним виконанням. Це фелон “Вінчання Богоматері” (1764) та “Преображення”.

Ці роботи повністю втілюють характерну ознаку бароко – вони репрезентують нове бачення людського характеру, який передано через рух, у динаміці, у більшій масштабності в побудові сцен. Загалом роботи надзвичайно декоративні, урочисті, демонструють блиск золота й срібла, різнокольорового шовку. Внутрішню одухотвореність і максимальну емоційну напругу передано через експресивність драперій. Вони закручені й мальовничі, утворюють складну гру світла й тіні. Малювання облич і рук олійними фарбами виконували окремо, а потім ці фігури нашивали на оксамитову поверхню фелонів та покровів. Це багатофігурні сцени з контрастним протиставленням мас, повним освоєнням перспективи, анатомії людського тіла створюють враження поліфонії загального звучання. У цих роботах простежується тотожність

**Фелон “Тайна вечеря” (фрагмент). 1726. Оксамит, золоті та срібні нитки, шиття “по карті”, обличчя намальовані**



із творами видатного гравера Л. Тарасевича, які продовжували жити протягом XVIII ст. не лише образотворче мистецтво, але й літургійне шитво.

У шитві посилюється інтерес до архітектурних споруд, зображення інтер'єру, ландшафтного пейзажу з цікавими побутовими подробицями.

Одним із значних центрів українського гаптування був Києво-Йорданський монастир, заснований у 1615–1616 роках. Невідомі досі архівні матеріали розкривають сенсаційні відомості про соціальний стан черниць, високий рівень їхньої освіти, наводять біографічні дані, а головне – свідчать, що це був центр не лише гаптарства, але й іконопису. Архіви розкривають прізвища черниць, які займалися іконописом, і окремо – найобдарованіших, які виконували іконописні й гаптувальні роботи. Серед них вирізнялися гаптарки Афанасія Данилова, Анфіса Чаянова та Євпраксія Петренкова. Усі вони були з козачого стану, письменні. Сенсацією є те, що в Україні не лише чоловіки були іконописцями, але й жінки. З архівів відомо прізвища черниць Києво-Йорданського монастиря, які займалися іконописом: це Деменіана Агодолова, Єлизавета Логвинова, Варсавія Каленикова та інші<sup>13</sup>.

Значні зміни й кардинальна реорганізація всіх монастирів відбулися в кінці XVIII ст. у зв'язку з виданим у Катериною II указом “Духовні штати”. Він остаточно скасовував самостійне життя українських монастирів і всієї нашої церкви загалом. Вони остаточно перейшли в повну залежність від російської церкви й державної казни. Адже українська церква з часів заснування була вільною, самостійно творила своє життя й лише номінально залежала від константинопольського патріарха. Усі українські монастирі, що їх опікували гетьмани й козацька старшина, мали багато землі, прибутки з якої давали можливість провадити значну культурно-просвітницьку роботу, утримувати школи й друкарні. Завдяки спільному опору духовництва наказ Катерини II увійшов у силу в Україні лише 1786 року. За ним у монастирів було відібрано всі землі й переведено їх на державне утримання. Монастирі поділили на три класи залежно від чисельності та багатства. Частина з них залишили “заштатними”, тобто на власному утриманні. У зв'язку з цим багато монастирів було закрито або переведено до складу більших. Скасування давньої автономії української церкви, що остаточно завершилося загарбанням монастирських і владичих земель, ліквідація Запорозької Січі, скасування гетьманського устрою та закріпачення селян – усе це у 80-х роках XVIII ст. спричинило величезний занепад українського життя, а отже, і гаптування. Дорогі коштовні гаптовані роботи стали замінювати мальованими.

## ДЕРЕВОРІЗЬБЛЕННЯ

Різьблення належить до найрозвиненіших технік художнього оздоблення виробів з дерева. Найхарактернішими й найуживанішими є: плоске різьблення (контурне і виїмчaste), рельєфне (складніше за виконанням, часто використовуване для декорування меблів, різноманітних предметів церковного вжитку), контррельєфне (заглиблене, яке застосовували для різьблення різноманітних дерев'яних форм), ажурне (особливо складне й ефектне, розвинене насамперед у декоруванні іконостасів) і кругле (виготовлення різних скульптурних деталей для іконостасів і меблів, безпосередньо – дерев'яної скульптури, музичних інструментів, дерев'яних іграшок тощо). Разом з іншими техніками – видовбуванням, виточуванням, вирізуванням, профілюванням, випалюванням, розписом, інкрустацією – різьблення становить значну царину українського декоративного мистецтва.

Існування давніх традицій деревообробництва на території України засвідчують писемні джерела XI–XIII ст., у яких згадуються “дереводельниці”, “плотниці”, “мостики” та ін. Іконографічний матеріал дає уявлення про доволі широкий асортимент виробів з дерева, зокрема оздоблених різьбленням. Є свідчення, що язичницькі храми праукраїнців були оздоблені плоскою й фігурною різьбою, а в літопису Нестора йдеться про дерев'яні скульптури дохристиянських богів–“кумирів” Перуна, Хорса, Даждьбога, Сварога, Симаргла, Мокош та інших, майстерно вирізьблених, оздоблених срібленням і золоченням<sup>1</sup>. Високохудожньою якістю вирізнялися різьблені вироби князівського й церковного побуту, які впевнено конкурували з імпортованими, привезеними зі Сходу. Гордістю давньоукраїнського мистецтва є видатний скульптор і різьбяр Авдій, віртуозно виконані художні витвори з каменю й дерева якого “красно точені та позолочені зсередини й зовні, диву подібні”<sup>2</sup>.

Монгольська навала й феодальна роздробленість нанесли відчутну втрату міським деревообробним ремеслам, центри яких у XIII–XV ст. перемістилися зі східних земель України на західні. Однак художнє різьблення по дереву продовжувало зберігати свої традиції й розвиватися в контексті народної культури фактично на всій території давньоукраїнських земель, про що свідчать археологічні знахідки фрагментів дерев'яних побутових виробів і металевих інструментів, зокрема доліт і ножів, які застосовували для різьблення.

Іконографічні та писемні джерела XIV–XV ст. свідчать про відродження здобутків і початок нового періоду в розвитку українського художнього дерева. Різні типи художньо оздоблених меблів зображено на мініатюрах Кенігсберзького (Радзівілівського) літопису, Київського псалтиря (1397), Лавришевського євангелія (XIV ст.), Галицького євангелія (XIV ст.), на іконах з Яблуніці-Руської (XV ст.), Нової Волі (кінець XV ст.), Звижні (XV ст.), Потелича (XVI ст.) тощо<sup>3</sup>. Важливим напрямом розвитку різьбярського мистецтва стало церковне різьблення. Про високу майстерність тогочасних українських різьбярів свідчать, наприклад, ручні хрести XV ст. – першої половини XVI ст., царські врата іконостасів кінця XV ст. з Волі-Добростанської й Домажира на Львівщині та ін. Таким чином, активний розвиток художнього різьблення мав в Україні добре підґрунтя майже в усіх технічних, функціональних, образно-змістових царинах.

Соціально-економічні зрушення, які супроводжувалися дедалі активнішими процесами національно-культурного відродження, стали відчутними в Україні в другій поло-

вині XVI ст. Художнє дерево посіло важливе місце в переліку нових ідейно-мистецьких завдань, для реалізації яких склалися сприятливі умови. Продуктивний розвиток цехового ремесла зумовив удосконалення художнього деревообробництва. До українських міст приїздило чимало досвідчених цехових майстрів з Італії, Німеччини, Нідерландів та Польщі. Поряд з ними активно працювали майстри-українці, успішно витримуючи доволі гостру конкуренцію. Упродовж XVI – початку XVII ст. було створено деревообробні цехи на більшій частині України – у Києві, Чернігові, Полтаві, Лебедині, де серед майстрів чисельно переважали українці, а також у Володимирі, Луцьку, Кременці, Кам'янці-Подільському тощо. У Львові, як провідному центрі цехового ремесла, перші письмові згадки про майстрів-деревообробників належать до кінця XIV ст., а перші цехові документи стосовно бондарського фаху датовано приблизно 1483 роком, цеху токарів по дереву – 1578 роком, цеху столярів – 1585 роком<sup>4</sup>. Поряд з важливістю опанування технологічно-конструктивною майстерністю цехові деревообробники володіли значним арсеналом технік і прийомів декорування виробів різьбою, випалюванням та ін. Збереглися описи так званих “шедеврів” (термін, який був розповсюджений у практиці західноукраїнських цехів) – спеціального зразкового виробу (або й кількох), який підтверджував належний рівень претендента на звання майстра. Наприклад, у львівському цеху токарів таким “шедевром” була “дерев'яна пляшка, перегороджена на дві частини” і кубок “італійської роботи”, у столярів – “скриня, стіл з перегордками і шухлядами”<sup>5</sup>.

Разом з численними іноземними майстрами в Україну ринув потік ренесансних, а згодом і барокових художніх форм. Українські майстри творчо засвоювали новації, переосмислювали їх і, що найголовніше, постійно адаптували на ґрунті сформованих і розвинених різьбярських традицій, що істотно зближувало творчість міських цехів з різьбярями, які працювали в сільській місцевості. Загалом асортимент різьблених виробів у другій половині XVI ст. – першій половині XVII ст. був доволі широким і розмаїтим. В архітектурі – це, наприклад, балки-“сволки”, оздоблені геометричними візерунками оберегового змісту; профільовані стовпчики, що підтримували дерев'яні галереї; лиштви, одвірки, кронштейни, віконниці тощо. Народне мистецтво доповнювало цю розмаїтість художнього різьблення багатьма іншими виробами побутового й господарського вжитку. Вози, сани, волів'я яра, сідла-“тарниці” прикрашали різьбленим декором, у якому домінував синтез традиційних технік і символіки. Хатні меблі – лави, столи, мисники, божниці – найчастіше оздоблювали профільуванням, яке доповнювали кількома виразними різьбленими акцентами. Особливим об'єктом уваги різьбярів були скрині, які в кожному регіоні України мали характерні особливості орнаментального вирішення.

Окрему важливу галузь становило різьблення витворів церковного призначення – іконостасів, церковних врат, ікон, престолів, хрестів тощо. З XVI ст. збереглися фрагменти ікон із с. Долина Івано-Франківської області, у яких органічно поєднано рослинні мотиви верхньої і нижньої частин, виконані у площинній техніці різьблення. У більшості творів цього періоду різьблення доволі скромне і явно поступається домінуючому живопису. Починаючи з другої половини XVI ст., відбулися певні зміни. Різьблений орнамент поступово збагатився, “розрісся” дрібними рослинними мотивами, серед яких переважали виноградні грона, лози та листя<sup>6</sup>. Прикладом може слугувати різьблене оздоблення царських врат іконостаса із с. Новоселиця Івано-Франківської області (збірка Національного музею у Львові).

У XVII–XVIII ст. дерево залишалося в Україні традиційним, широковживаним матеріалом як у будівництві, так і в царині декоративно-вжиткового мистецтва. З нього виготовляли дерев'яні будівлі, архітектурні деталі та декоративні оздоби кам'яниць, найрізноманітніші речі побутового вжитку, релігійного та ритуального призначення. Як і в попередні періоди, у художньому арсеналі деревообробництва першість належала різьбленню, поряд з яким розвивався й набував поширення поліхромний розпис. Про красу українських дерев'яних будівель, художніх виробів з дерева, оздоблених різьбленням і малюванням свідчать писемні та іконографічні джерела, серед яких

такі частовживані дослідниками, як подорожні замітки архідиякона, письменника й мандрівника П. Алепського<sup>7</sup>, іконографічна спадщина голландського живописця А. Вестерфельда<sup>8</sup> та ін. Дерев'яні церкви на Україні другої половини XVII–XVIII ст. ознаменували синтез архітектурно-конструктивної та мистецько-естетичної думки, важливим виявом якої й стало мистецтво художнього різьблення.

Серед оздоблених різьбленням архітектурних деталей слід виокремити сволоки. Як головна балка стелі (поздовжня вісь будівлі) сволок виконував важливу конструктивну функцію в інтер'єрі, оскільки тримав на собі всі бічні балки. На сволоках трапляються орнаментальні мотиви, виконані в техніці плоского (переважно в центрі) та рельєфного різьблення. Серед центральних орнаментальних мотивів на більш давніх сволоках переважали громові та солярні знаки, які мали символічно-оберегове значення й компонувалися, як зазначав Р. Тищенко, “за традиційною п'ятидільною схемою”<sup>9</sup>. Прикладом може слугувати сволок XVI ст. (можливо, першої половини XVI ст.) зі Львова, центральну частину якого оздоблено великою крученою, виразно вирізьбленою вихровою розетою та чотирма меншими. Геометричним різьбленим орнаментом прикрашено сволок XVIII ст. із с. Майданівка на Київщині, а на фрагментах сволоків козацьких хат Запорізької Січі (колекція Дніпропетровського історичного музею) вдало поєднано геометричні й рослинні мотиви, виконані об'ємним різьбленням.

Різьблення на одвірках завжди було “відмінне від різьблення на сволоках, карнизах і скобах своїм масштабом, воно значно дрібніше, бо розраховане на сприйняття зблизька”<sup>10</sup>. Для східних областей України типовою формою церковних одвірків була шестикутна, для західних – чотирикутна. Композиція різьбленого декору мала переважно усталену традицію: хрест в оточенні шести- і восьмипелюсткових розеток, доповнених іншими орнаментальними мотивами, інколи написами, датами, іменами господарів тощо. Загалом різьблення в центральних областях України та на Слобожанщині було глибоким, розмаїтість його орнаментальних форм базувалася на поєднанні архаїчних геометричних і соковитих рослинних мотивів, а на Півдні образний світ архітектурного різьблення доповнювали ще й зображеннями птахів і звірів.

Різьблений декор архітектурних деталей на західноукраїнських теренах мав свої характерні особливості. Переважало геометричне плоске різьблення, яке зберігало міцний зв'язок з давньою місцевою орнаментальною культурою. У північно-західних Карпатах різьблене оздоблення трапляється насамперед на одвірках і стовпчиках галерей або опасань. На Гуцульщині центральну частину сволоків прикрашали геометричними композиціями, зокрема зображенням багатоконечного хреста, заповненого ромбоподібним плоско-виїмчастим “ільчастим письмом”, розетами (“ружками”) та іншими орнаментальними мотивами. На Бойківщині різьблення на одвірках у вигляді орнаментальних смуг нагадувало вишивку на рукавах сорочок або рушниках, як, наприклад, оздоблення церкви в с. Топільниця біля Старого Самбора на Львівщині<sup>11</sup>. Для церков Лемківщини в XVII ст. характерним було декорування архітектурних деталей солярними знаками у вигляді розет, хвилястих ліній на балках стелі, поперечних косих смуг на верхній частині одвірків, ромбоподібного орнаменту на вхідних дверях. Часто декор на одвірках доповнювали написами кирилицею<sup>12</sup>.

Різьбленням в Україні традиційно оздоблювали різноманітні дерев'яні вироби хатнього інтер'єру й господарського призначення. Як і в декоруванні архітектурних деталей, важливу роль тут відіграло вміле й гармонійне поєднання естетики різьбленого декору з ужитковими якостями виробу.

У XVII–XVIII ст. дерев'яний посуд (миски, тарелі, таці, сільнички, ступки та ін.) широко застосовували в побуті українських сіл і містечок, і навіть – заможних верств міського населення, поряд з металевим, керамічним і скляним. Зрозуміло, що зберігалися традиції не лише його використання, але й художнього оздоблення. Круглі “янди” (великі миски для косарів) та “ковганки” (для замісу тіста) ззовні прикрашали простим різьбленим орнаментом, а середину часто розписували фарбами<sup>13</sup>. Поширеним був і такий тип дерев'яного

посуду, як миска-“корець”. Одна з таких мисок, ручку-держак якої прикрашено крупною вирізьбленою розеткою, зберігається в Чернігівському історичному музеї.

Широковживаний у побуті населення України дерев'яний посуд виготовляли повсюдно, але в XVII–XVIII ст. можна виокремити кілька осередків. Зокрема, київський славився точеним і різьбленим посудом (тарілки, чаші, братини), який виготовляли ремісники з Києва, Білої Церкви, Переяслава. На Чернігівщині відомими центрами виробництва посуду, зокрема точеного, були села Бондарі, Бурківка, Вербичі, Любеч, Новосілки, Перелоб та ін. У Карпатах наприкінці XVIII ст. з'являються такі відомі осередки, як Косів, Верховина, Річка, Путила<sup>14</sup>. Поряд з різьбленням активно розвивався розпис дерев'яного посуду. Наприклад, до кращих взірців розписного посуду з Полтавщини належать великі миски другої половини XVIII ст., оздоблені зображеннями оленя й риби, алегоричними фігурами, квітковими орнаментальними смужками на вінцях та написами (зберігаються, зокрема, в Музеї етнографії та художнього промислу у Львові)<sup>15</sup>. Особливо вишукано – дрібними геометричними орнаментами – різьбили посуд на Гуцульщині. Різьблені гуцульські чарки, рахви, чаші, тарілки, доповнені інкрустацією, є справжніми витворами мистецтва. Різьбленням оздоблювали й інший різноманітний посуд токарного й бондарського виробництва – баклаги, барильця, дерев'яні пляшки, цукорниці тощо.

Серед різьблених предметів, які входили до обладнання житла, слід назвати лави, мисники, полички, зокрема божниці. Чудові зразки божниць (роботи сільських майстрів) з Чернігівщини, Київщини й Полтавщини збереглися з XVIII ст. Прикрашені вони переважно плоским або тригранно-виїмчастим різьбленням як геометричної, так і рослинної орнаментики. Особливе місце посідали скрині, які незмінно входили до асортименту виробів сільських і міських столярів. Скрині належали до найважливішої типологічної групи традиційних українських меблів, були символічним предметом, насамперед весільного посагу, деталлю вмєблювання церковного інтер'єру тощо. Українські скрині доволі різні – високі та присадкуваті; на ніжках і без них; на коліщатах із плоским, півкруглим або двосхилим віком; оздоблені різьбленим, мальованим декором, інкрустацією тощо. Скрині різнилися й за функціональним призначенням: для зберігання речей, для сидіння (скриня-лава), дорожні, скрині-столи тощо.

Скрині на Бойківщині часто оздоблювали контурним різьбленням з використанням переважно геометричних мотивів, хоча трапляються й рослинні орнаментальні або зооморфні форми, щоправда теж геометризовані або схематичні. Гуцульські скрині, декоровані плоским геометриздованим різьбленням, додатково прикрашали тонуванням, підмальовкою окремих деталей декору. На Поділлі, Волині та Подніпров'ї скрині, традиційно зміцнені окуттям, прикрашали мальованими квітами й навіть сюжетними зображеннями, наприклад, композицією “Козак Мамай”.

Упродовж другої половини XVII – XVIII ст. поширення й високого мистецького рівня набуло різьблення різноманітних меблів. Різьблений декор розвивався залежно від художньо-стилістичних уподобань доби, конструктивного типу й функціонального призначення меблевого виробу, а часто й від місцевих традицій меблярства.

Меблі для сидіння представлені найбільше стільцями зі спинкою та квадратним або восьмигранним жорстким сидінням. До засобів декорування найчастіше належало профілювання ніжок і різьблення спинки стільця рельєфними або прорізними маскаронами, доповненими різьбленими рослинними мотивами, інколи датуванням. Такі предмети часто наслідували німецькі або італійські меблеві взірці. Імпортні меблі були рідкісними й надто дорогими навіть для заможних людей. Їх цінували на рівні з ювелірними виробами<sup>16</sup>. У XVIII ст. різьблення посідало чи не найголовніше місце в декоруванні дерев'яних меблів для сидіння. Пишно вирізьблені крупні рельєфні орнаменти, переважно рослинних мотивів, фактично вирішують художню форму стільця. Головним художнім елементом була розкішно оздоблена різьбленням (рельєфним або ажурним) спинка виробу, часто у вигляді маскарона, доповненого рослинними мотивами. Стілець львівської роботи кінця XVI – початку XVII ст. (збірка Львівського історичного музею) належить до класичних

зразків ренесансних меблів. Його художні переваги ґрунтуються на чіткій архітектоніці, яка підсилюється ще й пропорційністю декоративних деталей, наприклад, ідентичних за розмірами і декором спинки та широкої планки, що з'єднує передні ніжки. До дуже дорогих меблевих виробів належали й крісла, обтягнуті так званою “кордобейською” шкірою. Обробку дерев'яних деталей виконували токарськими прийомами, а основну декоративну композицію розміщували на шкіряній спинці, тиснений узор якої нагадував мотиви різьблення. Існував і особливий вид меблів для сидіння, призначений для інтер'єру адміністративних установ. Одне з таких крісел (збірка Львівського історичного музею) призначалося для радників (суддів), які засідали в XVII–XVIII ст. у Львівській ратуші, що підкреслено й вирішенням декоративної композиції: спинку крісла замість звичного рослинного орнаменту прикрашено геральдичною композицією (орли, корони, щити), що відповідало призначенню й духові установи та ролі самого урядовця. Такі вироби мали нижче сидіння й подовжену спинку, верхня панель якої вивищувалася над головою того, хто сидів у кріслі.

У XVIII ст. поширення набуло рельєфне й ажурне різьблення, технічні можливості якого виразніше розкривали естетичні запити барокового мистецтва. Ширше й активніше барокова стилістика торкнулася різьбярської царини міського деревообробного ремесла, насамперед в оздобленні речей церковного обладнання та меблів, однак і сільським майстрам цілком звичними стали пошуки нових форм і орнаментальних композицій. Оригінальним рельєфним декором прикрашено свічники XVII ст. з П'ятницької церкви на Львівщині. Багатство рослинних візерунків стало образною основою пишного рельєфного декору свічників на трьох ніжках з Тернівки на Київщині. Поширення, особливо у XVIII ст., набула символіка зображень левів, орлів та ін. З Ромен на Сумщині походить свічник на підставці у вигляді трьох лап орла на кулі, з міста Стара Сіль на Львівщині – свічники з підставками у вигляді сидячих левів, з Видубицького монастиря в Києві – свічник-ставник на трьох ніжках рослинної форми<sup>17</sup>. Характерну групу становлять гуцульські свічники “трійці” – профільовані, оздоблені плоско-виїмчастим різьбленням і розписом, доповнені скульптурними деталями, на круглих, квадратних, хрестоподібних підставках тощо.

Визначними творами є літургійні хрести – ручні та напрестольні. Різні за іконографією та символічно-змістовим навантаженням різьблені хрести вирізняються й високими художньо-пластичними якостями. За характером різьблення ручні хрести XVII–XVIII ст. поділяють на дві основні групи. До першої, більш давньої, відносять хрести, оздоблені плоско-різьбленим зображенням “Розп'яття” в обрамленні геометричних орнаментів, написів. До цієї групи належать відомі в науково-музейному обігу хрести таких майстрів, як Козьма (1680–1686) та Яків Лукавецький (1669). До другої групи за художньо-пластичними ознаками залучають, як правило, хрести з більш ускладненими сюжетними композиціями, майстерним рельєфно-пластичним вирішенням образотворчих завдань, особливо в центральних зображеннях “Розп'яття”, “Богородиці з предстоячими”, “Тайної вечері” або “Старозавітної трійці” на верхній поперечці та ін.

Але найвищим досягненням українського художнього різьблення по дереву справедливо вважають іконостаси, у яких гармонійно поєднані малярство, скульптура та різьблення.

На розвиток українського іконостасного різьблення справили вплив три чинники. Перший – це становлення ідейної та іконографічної програми українського іконостаса. Другий чинник пов'язаний з найдавнішими традиціями різьблення по дереву, які в процесі розвитку українського сакрального мистецтва активно адаптувалися, еволюціонували й застосовувалися для оздоблення різноманітних витворів церковного вжитку і, зрозуміло, для різьблення іконостасів. І третій чинник – це сторонні східні та західні впливи, переважно відбиті в орнаментальних мотивах, у розвитку декоративної пластики іконостасів.

Середньовічні українські іконостаси не віцїли. Можна припустити, що різьблений декор не відігравав провідної ролі у формуванні їх художнього образу, оскільки більшість фактів і наукових версій стосуються розпису, золочення та лаконічного профілювання або різьблення. Виняток становили центральні (царські) врата, які, очевидно, і в XIV–XV ст. оздоблювали більш виразно й вишукано.



До кращих здобутків українського іконостасного різьблення першої половини XVII ст. належать галицькі іконостаси: Успенської церкви (з 1767 р. міститься в церкві Козьми і Дем'яна в с. Грибовичі Львівської обл.), П'ятиницької церкви у Львові, а також церкви Святого Духа в Рогатині (Івано-Франківська обл.). Різьблення Успенського іконостаса (1630–1638) загалом зберігає низькорельєфний характер, хоча рослинний орнамент на профілях, півкруглих обрамленнях ікон та пілястрах набагато виразніший, співзвучний з ренесансною програмою, “викладеною” у видатних іконах, насамперед виконаних Ф. Сеньковичем і М. Петрахновичем. Іконостас П'ятиницької церкви (1644) став наступним кроком у розвитку львівської школи художнього різьблення. Він має ордерну композицію, виконану під впливом естетичних принципів Відродження. Його орнаментация і складніша, і багатша, різьбленим декором, зокрема ажурним, заповнено майже всі площини, що виглядає особливо виразно в царських вратах та обрамленні пророчого ряду. Художнє різьблення утворює напрочуд гармонійний ансамбль з іконами дивовижної живописної краси, насамперед виконаними Ф. Сеньковичем. Завдяки іконостасному ансамблю інтер'єр П'ятиницької церкви (зовні суворої) просторий та урочисто-святковий.

Шедевром різьбярського мистецтва став іконостас (1648–1650) дерев'яної церкви Святого Духа в Рогатині. “Досконалим витвором є сама будівля. Прекрасно віднайдені співвідношення всіх зрубів, опасання на фігурних кронштейнах, покрівля вівтаря і бабинця з могутнім верхом дзвіниці, а також виняткова майстерність теслярської роботи відносять цю церкву до найвищих досягнень галицької школи дерев'яної архітектури”<sup>18</sup>. Але справжньою окрасою інтер'єру є п'ятирядний іконостас, оздоблений золоченим різьбленням рослинних і квіткових мотивів, а також виноградної лози, яке гармонійно поєднується з чудовим іконописом. Розмаїття й багатство різьбленої декорації ідеально гармоніює і з чіткою ордерною композицією іконостаса. Орнаментальні мотиви, вибір площинної, рельєфної або ажурної технік різьблення, відповідних не лише пропорціям і розміру, але й іконографії ікон, виконане з художнім смаком золочення – усе це єдиний мистецький ансамбль. Іконостас Святодухівської церкви є одним зі свідчень поступового формування рис барокового стилю, який в українському мистецтві співіснував і активно “співпрацював” з ренесансним, складаючи ідейно-естетичну концепцію українського національно-культурного Відродження.

Ближче до середини XVII ст. різьблення іконостасів, особливо царських врат, перетворилося на вибагливу рельєфно-ажурну композицію. Ікони почали обрамляти плетивом розкішних пагонів, лапятих листків, лози з важкими стиглими гронами винограду. До таких видатних пам'яток українського бароко належить іконостас церкви Святого Миколая в Бучачі (Тернопільська обл.), збудованої в 1610 році. Царські врата з намісними іконами іконостаса вищі за бічні частини, унаслідок чого празничковий чин утворює примхливо вигнутий фриз. Золочене, незвично великих для цього періоду форм, пишне різьблення царських врат, витих колонок, картушів і рам разом з окладами намісних ікон створює ефекти “золотої завіси, що спадає від склепіння”<sup>19</sup>.

Процес розвитку художнього різьблення іконостасів від середини XVII ст. відбувався надзвичайно активно й охоплював майже всю територію України. Архидиякон П. Алепський, який саме в цей час, у 1664–1665 роках, подорожував Україною, був захоплений і подивований іконостасами Києво-Печерської лаври, Софійського собору в Києві, у церквах Василькова й Трипілля на Київщині, у Густинському монастирі біля Прилук, що на Полтавщині<sup>20</sup>. Особливе враження на нього справило декоративне різьблення, майстерність його виконання, багатство орнаментальних мотивів, насамперед виноградної лози, що була основним елементом іконостасної декорації.

Наприкінці XVII і впродовж усього XVIII ст. іконостас – це невід'ємний і домінуючий компонент усього монументально-декоративного ансамблю храму. Багатоярусні, збудовані за законами ордеру іконостаси, суцільно вкриті різьбленням, слугують розкішною окрасою для ікон. В останній третині XVII ст. значно збільшився об'єм круглого різьблення, насамперед на царських вратах, у композиції яких барельєфи

часто замінюють живопис. Посилення уваги до засобів художнього різьблення добре простежуються в західноукраїнських іконостасах, наприклад, у Волі-Висоцькій і Волі-Деревлянській. Формувалися провідні осередки українського іконостасного різьблення, серед яких важливу роль відігравав Чернігів. На зламі XVII–XVIII ст. тут відбувалися активні мистецькі процеси, зводили нові і перебудовували старі храми, споруджували іконостаси. На початку XVIII ст. одним з найвідоміших і визнаних різьбярів був майстер Григорій, який створив іконостаси Михайлівського Золотоверхого монастиря та Успенського собору Києво-Печерської лаври<sup>21</sup>.

На Полтавщині кілька іконостасів виконав талановитий скульптор і різьбяр Сисой Шалматов, який походив з міста Осташкова Тверської губернії. Серед його робіт – іконостас собору Мгарського монастиря поблизу Лубен (1765), Покровської церкви у Ромнах (1773) та ін. Особливістю творчості С. Шалматова було активне використання в іконостасах скульптури. Так, скульптурна група з чотирьох фігур завершує Мгарський іконостас, а в третьому ярусі іконостаса в Ромнах розміщено статую Захарії, Аарона та Іоанна Хрестителя. Надзвичайно пластичними є скульптури, виконані С. Шалматовим та його майстернею для іконостаса церкви в с. Чоповичі на Київщині (1774). До шедеврів українського художнього різьблення належить іконостас 1732 року з Преображенської церкви у Великих Сорочинцях на Полтавщині. Він складається з трьох іконостасів, об'єднаних у складну й гармонійну композицію. Розкішне різьблення сорочинського іконостаса, що має різноманітні рослинні форми і мотиви, вдало підкреслює характер архітектурного укладу ярусів і колоритність іконопису.

Розвиток художнього різьблення в Галичині XVIII ст. позначений істотним підвищенням ролі скульптури, яка посіла чи не головніше місце. Давня й добре розвинена система галицького цехового ремесла традиційно об'єднувала будівничих і скульпторів-сніцерів, які творчо співпрацювали над спорудженням і оздобленням храмів. Змінилось і співвідношення між архітектурою та скульптурою, унаслідок чого остання стала визначальною щодо художньо-стилістичних особливостей інтер'єру й екстер'єру сакральних будівель. Твори галицьких скульпторів, які виконали й чимало різьбярських робіт у дереві, на початку XVIII ст. були подібними до південно-німецької скульптури пізнього бароко й раннього рококо<sup>22</sup>. Але впродовж другої половини XVIII ст. у західноукраїнському різьбленні набув активного розвитку стиль пізнього рококо. Цей період представлений насамперед творчістю С. Фесінгера, А. Осінського та Й.-Г. Пінзеля.

Творчість Й.-Г. Пінзеля справила найбільший вплив на розвиток західноукраїнської скульптурно-різьбярської школи середини та другої половини XVIII ст. Створені ним дерев'яні скульптури (фігури святих, ангелів, Розп'яття) надзвичайно динамічні (широкі жести, енергійні повороти голів, складні ракурси), сповнені емоційного настрою. Серед послідовників Й.-Г. Пінзеля такі відомі талановиті митці, зокрема у царині дерев'яної скульптури і різьблення, як М. Філевич, І. Оброцький, С. Стажевський, П. Полейовський та ін. Найхарактернішими для цієї доби є іконостаси собору Святого Юра (1778) та церкви Святого Миколая (1771) у Львові, Благівщенської церкви в Коломиї Івано-Франківської області (друга половина XVIII ст.) та ін. Майстерні Й.-Г. Пінзеля приписують одноярусний низький іконостас з характерними пластичними формами й декоруванням (1764) Покровської церкви в Бучачі на Тернопільщині<sup>23</sup>.

Під впливом класицизму декоративно-скульптурна композиція іконостасів перетворилася на суцільну стіну, у якій виділяються великі деталі й площини. Змінився принцип відбору й сам характер мотивів різьбленого оздоблення, у якому став переважати класицистичний орнаментальний світ. Частішають випадки замовлення іконостасів поза Україною. Кращими здобутками залишаються все ж таки іконостасні ансамблі XVII – першої половини XVIII ст., у яких у повній мірі розкрилися величезний творчий потенціал українських різьбярів, багата пластична мова й тактовність узгодження пропорцій, орнаментальних мотивів і декоративних композицій іконостасів з архітектурою храмів, настінним малярством та іконописом.

## МЕТАЛОПЛАСТИКА

Розвиток ремесел, пов'язаних з обробкою металу, зумовили процеси, які в XVI – першій половині XVII ст. визначали економічне, політичне та соціальне життя України.

Починаючи з XIV ст., західна частина України перебувала у складі Великого князівства Литовського, а після Кревської унії 1385 року перейшла до Польщі як земля литовського князя Ягайла, який став польським королем. Ці події сприяли поширенню в художній культурі України західноєвропейських рис.

На загальну ситуацію Правобережжя впливали також зміни, які відбулися в економіці: значну кількість панських господарств було переведено у форму фільварків. Населення зазнало нових форм оподаткування. Чинш і данина, що їх вимагали пани, воєводи, старости та гетьмани, збагатили їх, зробивши володарями великих маєтностей та магнатами. Водночас непосильний для пересічних громадян податковий тиск призвів до зростання бідності. Такі обставини спонукали представників незаможних родин перебиратися із заходу на схід – у Наддніпрянщину, де відповідно зростала чисельність населення. Залюднення територій сприяло появі нових та розбудові старих міст і сіл, відновленню призабутих традицій, оновленню та розвитку ремесла.

Невдовзі стали повертати до життя древні українські міста – традиційні центри торгівлі та виробництва, де розпочали діяльність новітні пункти кредитно-грошових операцій. Найбільші з них – Львів, Кам'янець-Подільський, Луцьк, Кременець, Київ – мали статус юридично-правових одиниць з особливим, магдебурзьким правом, що позначилося на формах самоврядування й права та водночас на звичаях і особливостях культури.

Частина українських міст Лівобережжя, зокрема Сіверщини (Чернігів, Стародуб, Новгород), унаслідок воєн опинилися під владою Московської держави, отже, економічний, політичний та культурний розвиток цих територій мав власну специфіку: відчутне утримання міст від “латинізації” та поступове “вживання” в російські традиції й мову.

Певну протидію таким процесам чинило козацтво – проміжний стан між шляхтою та селянами. Соціальну необхідність цієї нової військової людності на лівобережних землях України зумовив час війн та політичного неспокою. З її середовища висувалася дійова та спроможна соціально-політична козацька старшина, надзвичайно авторитетна у військовому та політичному середовищі в XVII ст., налаштована на відстоювання українських традицій у політичній та звичаєво-правовій культурі.

На правобережних землях традиції старої української шляхти утримувала місцева магнатерія, яка на Поділлі, Київщині та Брацлавщині залишалася провідною політичною та владною силою. Однак на межі XVI–XVII ст. більшість українських родів, заохочених привілеями та посадами, перейшли в польський табір.

Значне розшарування українського суспільства позначилося на соціальних замовленнях, що знайшло відбиток у виготовленні конкретних видів і типів виробів з металу. Серед них основні групи складали предмети побутового вжитку, військового спорядження, твори культового призначення та речі громадського користування. На замовлення магнатів, міських патріциїв, шляхти, заможних міщан та козацької старшини виготовляли



**“Бій архангела Михаїла із сатаною”. Перша половина XVII ст. Олово, бронза. Львівський історичний музей (музей-арсенал). За В. Овсійчуком**

пам’ятні написи, вивіски, ціхи, окуття для дверей або скринь, невеликі скриньки для зберігання грошей та цінностей.

Відповідно до зазначених типів виробів з металу перед майстрами-виконавцями постали різні професійно-цільові завдання, що сприяли розподілу галузей металообробки. Такий розподіл урахував специфіку формально-технічних засобів та особливості матеріалу, адже для створення монументальних творів необхідно було, наприклад, знати властивості заліза, свинцю, олова й “тугих” сплавів, які з них робили, а для виготовлення предметів дрібної пластики – якості таких матеріалів, як золото, срібло, мідь, бронза, “змішування” яких давало “м’які” сплави. Довершеність і майстерне виконання виробів забезпечувалося знанням технік і технологій, характерних для спеціальних робіт, які здійснювали шляхом відпрацювання прийомів в умовах цехової організації та виокремлення певних спеціалізацій. Якщо до XV–XVI ст. єдиними металевими цехами в містах України були ковальські, які об’єднували ремісників усіх металообробних спеціальностей, то в подальшому виникли окремі об’єднання – цехи слюсарів, ливарників, мечників, котельників, бляхарів, ювелірів (золотарів). Від XVI ст. відомо про цехові організації майстрів людвісарів, конвісарів, ковалів, котельників, золотарів (обробка золота), срібників (обробка срібла), сніцарів (різьбярів, каретників), ювелірів (гранильників і торговців коштовним камінням).

У львівському цеху майстрів, відомому за документом 1595 року, окремі осередки утворювали об’єднання конвісарів, малярів та ювелірів<sup>1</sup>. Усього у Львові існувало більше десяти цехів. Об’єднання ремісників організовували переважно за територіальним принципом

“презентаційне” начиння: столовий посуд, книжкові оправи, освітлювальні прилади; парадну “холодну” зброю: мечі, шаблі, карабелі, чечуги, палаші; вогнепальну зброю, у якій особливо цінували металеві частини рушниця, пістолета; військове спорядження та набори до кінської зброї: накладні бляхи, оправи для шабель, булав, перначів, чеканів, буздиганів, щитів, колчанів, сагайдаків, шоломів; оздоби для одягу: пояси, ланцюги, аграфи, запонки; ювелірні прикраси: діадеми, сережки, ланцюги, брошки, браслети, персні; годинники: настінні, настільні, кишенькові. Попит різних верств населення безпосередньо відображали такі показники, як техніка виконання виробу, гатунок і якість матеріалу, тематично-образний лад, призначення та підсумкова вартість.

На замовлення представників вищого духовництва створювали церковне начиння: предмети для оздоблення інтер’єру – літургійний посуд, оправи книг, шати ікон, освітлювальні прилади, підставки; предмети культу –напрестольні й натільні хрести, іконки-привіски; речі для церковних підношень.

Для небагатих замовників виготовляли звичайні побутові вироби: посуд, освітлювальні прилади, каламарі; ремісничо-цехове начиння: емблеми,

(квартали, вулиці, міста тощо). На чолі братства стояв цехмістер, повноправними були тільки визнані ремісники-майстри, але до братства належали також учні, так звана челядь, які навчалися від трьох до семи років. За віросповіданням до цехів здебільшого належали католики й уніати, місцеві та іноземні. Іноземні майстри привносили певні стилістичні та утилітарні концепції, елементи декору.

Крім міських цеховиків, розмаїття ремісників XVI – першої половини XVII ст. уособлювали також позацехові майстри з невеликих містечок та представники народних промислів.

Ужиткові потреби населення задовольняло переважно місцеве цехове ремісництво, а згодом промисловість.

До окремого виду діяльності належало монументальне лиття, асортимент якого складали вироби, які мали великі розміри й важливе суспільно-громадське призначення. До таких належали дзвони, гармати, монументальна скульптура, надгробки.

Починаючи з XIV ст., найбільші центри монументального лиття розміщувались у західноукраїнських землях<sup>2</sup>. Так, виготовлення гармат здійснювали зазвичай у прикордонних містах і замках на Волині та в Галичині, де традиційно питанням захисту приділяли суттєву увагу. До важливих осередків, де виливали гармати, належав Львів. Від XVI ст. гарматне виробництво цього міста було зосереджене в цеху-людвісарні. Подібний цех-людвісарня в XVI ст. існував також у Тереховлі. На Волині гармати виготовляли в Острозі, Дубні, Володимирі-Волинському та Луцьку<sup>3</sup>.

Від часів поширення артилерії (з XV ст.) гармата була основним засобом вогневої ударної сили армії. Це довгостволе знаряддя, відлога траєкторія удару якого була розрахована на враження цілі на великій відстані. У писемних джерелах трапляються такі назви: “гаківниці”, “гуфниці”, “тарасниці”.

Перші гармати мали просту конструкцію, яка походила від архітектурної колони-стовпа, стійкої форми з дещо розширеною нижньою (базовою) частиною. Гармата являла собою круглий або гранчастий стовбур з каналом для заряду всередині, каналом для вильоту ядра, закритим казенником, а також вузьким отвором для запалу<sup>4</sup>. Така форма відповідала розподілу тиску порохових газів усередині ствола під час пострілу.

Спочатку гармати мали просте оздоблення у вигляді поперечних поясків або валиків, іноді з узором із трикутників – традиційних елементів народного декору<sup>5</sup>.

У першій половині XVI ст. форми гармат стали набувати визначених пропорцій. Водночас у їхньому декорі з’явилися нові елементи – рельєфні герби, картуші, фігурки людей і тварин, характерні для доби ренесансу.

Ренесансні елементи наявні, зокрема, у декорі гармати “Орел” (1571), відлитої у Львові, яка згодом потрапила до Несвізьської фортеці князів Радзівіллів. На її стовбурі зображено орла, який сидить на гілці, під ним навколо ствола – напис польською мовою, а біля вилітної частини – рельєфний герб Львова із зображенням чорногоза, який тримає вужа. Крім того, ствол прикрашено трьома погруддями лицарів, зображенням квадриги з воїнами та ін.

Іншу гармату, зі складнішим образно-змістовним вирішенням, у 1614 році замовив відомий львівський патрицій Мартін Кампіан. Уподібнена до образу вогнедишного дракона, вона мала звиті елементи казенника, контрастно зіставлені між середньою та вилітною частинами. Обидві частини оформлено у вигляді гранчастих ширших та дрібніших лускоподібних елементів, що переходять у пластичне зображення розкритої пащі дракона, з якої виростає кінцівка жерла гармати. Завдяки чіткому задуму та логічній композиції витримано доцільну форму гармати, де контрастно зіставлені різні фактурні елементи обробки підкреслили поділений на три частини стовбур гармати. Довершена у формі та декорі гармата є прикладом досконалої техніки лиття. Її вірогідним автором називають львівського людвісара Юрія<sup>6</sup>.

З архівних документів відомо про львівську міську гарматну майстерню, яка працювала з другої половини XVI ст. Її власником був Данило Кеніг<sup>7</sup>. Саме в цій майстерні в 1582 році на відновлення Львівської друкарні позичив гроші майстер Іван Федоров,



**Саркофаг Прокопа Сенявського. Перша половина XVII ст. Олово, сріблення, золочення. м. Бережани Тернопільської обл.**

який працював і у сфері виготовлення гармат. Він запропонував налагодити виробництво мортир нового типу зі взаємозамінними частинами. Про це свідчать його військово-інженерні проекти 80-х років XVI ст. та ділові угоди щодо виготовлення гармати-мортири для польського короля. У липні 1583 року він продемонстрував свою розробку в Кракові. Того самого року І. Федоров показав гармату у Відні германському імператорові. Опис мортири подано в листі І. Федорова латинською мовою до саксонського курфюрста Августа, який було виявлено в Дрезденському архіві.

Варто зауважити, що роботи з лиття гармат контролювала польська влада, вплив якої поширився на західноукраїнських землях, починаючи з 1385 року. Таку роботу безпосередньо доручали майстрам-іноземцям, які ставили на них свої імена, що часто трапляються в офіційних документах та угодах. Документи зафіксували імена кількох десятків західноукраїнських ливарників. Це – Леонгард і Мельхіор Герле, Юрко, Каспар та Андрій Франке-Франковичі<sup>8</sup>. Однак у більшості випадків виріб, відлитий українськими майстрами, отримував ім'я іноземця, власника майстерні.

У ливарних майстернях створювали також металеві надгробки, традиція яких походила з європейських центрів Німеччини та Франції.

З осередком, який розміщувався на Волині у Володимирі-Волинському, пов'язують виготовлення металевої труни Адама Кисіля, яка початково була замовлена для Миколи Кисіля. Традиційна за формами труна стояла на фігурах левів, що символізували військову могутність<sup>9</sup>. Її декор складали також військова арматура, герби, орнаменти, зображення батальних сцен з вершниками, що розвивали ідеї військової доблесті та слави.

У майстерні львівського майстра Каспара Франковича було створено надгробки для чотирьох представників військової еліти з родини Сенявських. Три надгробки, які потрапили до Бережан, належали Адаму-Ієроніму, Миколаю та Олександру Сенявським. Вироби були однотипними, за формою належали до простих скринькоподібних трун. На верхньому віці кожної труни було розміщено фігуру лицаря в пишно орнаментованих обладунках зі зброєю. Загальну ідею всіх бережанських надгробків формували типізовані взірцевий образ лицаря-воєводи, що уособлював суспільно-громадський ідеал воїна, “душею відданого Богу, а тілом – королю”, який для себе залишає лише славу. Для цих предметів властива переважаність декоративними елементами у вигляді низького рельєфу, що “розбиває” цілісність композицій (зокрема, оздоблення подушок, на яких покояться голови лицарів). Водночас їх характеризує спроба передати індивідуальність рис кожного обличчя, що наближає твори до загальноєвропейської ренесансної культури.

В іншій манері виконано металевий надгробок П. Сенявського, який пов'язують з майстернею К. Франковича. Його характеризують точність ліній, пропорційність форм, чітка пластика, у декорі – новітні барокові елементи у вигляді “заломів”. Високі стилістичні ознаки й технічна досконалість свідчать про його створення в пізніші часи, ніж перші три. Надгробок П. Сенявського мав форму саркофага, що традиційно “покоївся” на чотирьох масивних фігурах левів. Передню стінку оздоблено плоским рельєфом із зображенням багатой військової арматури (прапорів, гармат, гербів), а бічні – декором у вигляді голівок ангелів, маскаронів, зображень черепів. Головна постать композиції – лицар-герой у військовому спорядженні, який спочиває на плоскому настилі “сном вічності”. Броня П. Сенявського узагалі не має декору.

Надгробок П. Сенявського демонструє високий професійний і художній рівень. Він значно перевершує, наприклад, надгробок Миколи Гербурта, замовлений у 1551 році німецькому майстрові Панкрату Лябенвольфу й доставлений до Львова з Нюрнберга (зберігається у Львівській катедрі). Автором надгробка П. Сенявського дослідники називають Яна Пфістера, відомого скульптора, який працював над кам'яними надгробками родини Сенявських<sup>10</sup>. Авторство інших надгробків не визначено, імовірно, що всі вони походять з однієї майстерні. Про це свідчать тотожні деталі на всіх саркофагах у вигляді дворянських гербів та поховальних гірлянд. Спільними рисами є також сріблені та позолочені деталі, які додали декоративності та збагатили композиції ефектом поліхромії та грою відтінків. Так, срібною та золотою наводкою (яку виявили під час реставраційних робіт у 1947–1948 рр.) “висвітлено” низку деталей на тлі темного металу.



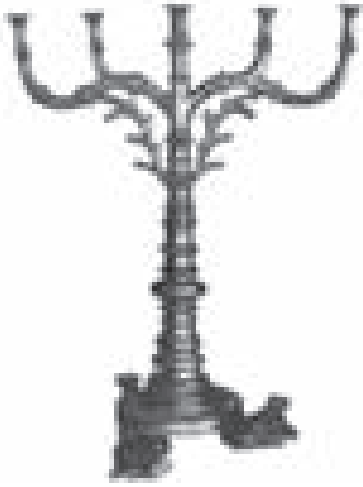
**Саркофаг членів родини Сенявських. м. Бережани Тернопільської обл.**

На надгробку П. Сенявського сріблення було нанесене на броньоване спорядження та деякі деталі віка саркофага. Позолотою прикрашено зброю та деякі деталі орнаментів. На трьох інших саркофагах колористичний декор виявився стриманішим: було знайдено лише залишки позолоти на орнаментах обладунків та бічних рельєфах.

До іншого типу монументальних металевих творів належить фігура архангела Михаїла з драконом, виконана К. Франковичем для оздоблення львівського “королівського арсеналу” (1638), встановлена на фасаді над головним входом. Давнього покровителя міста архангела Михаїла було зображено як лицаря у військовому спорядженні. Енергійним і дещо театральним рухом він уражає дракона списом. Фігура дракона, виготовлена на сто років раніше, нагадує давні зображення персонажів народної демонології – чортів. Композиція добре узгоджена з архітектурою portalу, увінчаного великими волютами.

Важливою сферою виробництва львівських ливарників-монументалістів було лиття дзвонів. До їхніх робіт зараховують дзвін XVI ст. із с. Городовичі, що біля Старого Самбора. Його прикрашено орнаментальним написом з “кириличною” епіграфікою. Ще два львівські дзвони з “кириличними” написами відомі за описом Т. Шидловського. У Львові також було вилито дзвін “Ісайя” (1584) для Львівського домініканського монастиря. Місцеві майстри створили малий дзвін для міської ратуші. Автором львівського дзвона 1643 року називають майстра Андрія Франке.

Монументальне лиття розвивалося й на Волині. У 1566 році тут було створено дзвін, який опинився в монастирі в с. Зимне. Виріб мав великі розміри (діаметр – 192 см), гарні пропорції та якісне виготовлення. Форма дзвона й традиційність виконання подібних творів на Волині не залишають сумнівів у його місцевому виготовленні, однак можна припустити, що в роботі над зимнівським дзвоном брали участь майстри, які пройшли виучку на Заході. Про це свідчить декор (за стилістикою є перехідним від ренесансних до барочних форм), який характеризують рельєфні орнаментальні фризи, епіграфічні елементи, людські зображення. Зокрема,



**Л. Фріделянт. Свічник. 1575. Метал.  
м. Дубно Рівненської обл.**

розміщений у верхній частині орнаментований фриз зі смугою має вигляд “кириличного” напису. Орнамент під літерами утворено ритмічним чергуванням однакових мотивів вигнутих дуг-овів із традиційними тридольними елементами посередині. В овалах, перетягнутих у найвузчій частині, розміщено людські маскарони. Примітно, що ренесансні мотиви орнаменту, розташовані в колах, нагадують давньоруські трилисники-“напівкрини”. Художні якості дзвона демонструють наслідування місцевих традицій архітектурних оздоблень та металопластики. Водночас рельєфні зображення зимнівського дзвона, чіткі й лаконічні за формами, анатомічно точні й пластично довершені, свідчать про обізнаність авторів з досягненнями тогочасного італійського, французького та німецького мистецтва. Зокрема, зображення “агнця божого” у круглому медальйоні, яке подекуди тлумачать як знак майстра<sup>11</sup>, могло бути позначкою західної конфесійної належності, адже з XI ст. агнець був “архієрейським” знаком – символом духовного управління й влади папства та єпископату католицької церкви<sup>12</sup>.

Агнець і хрест зображували зазвичай на гостії – католицькій обрядовій облатці з пшеничного тіста, яку вживали під час причастя як символ спокутної жертви Христа<sup>13</sup>. Агнець, який символізував багатства, був також знаком духовно-монашеського ордену “Золотого руна”, заснованого Філіпом Бургундським, з XV ст. чи не найпопулярнішого в Європі<sup>14</sup>. Європейські художні впливи демонструють також трактування рельєфних зображень Христа в архітектурній рамці та Богородиці в променистому сьайві, що характерно для її зображення як образу з Апокаліпсиса. Починаючи від XII ст., таке зображення супроводжувало сцени Святого Письма на виробах, які належали представникам вищих санів католицької церкви. Крім того, такий образ Богородиці був провідним символом братства Пресвятої Діви на горі Кармель, духовного ордену кармелітів, заснованого 1156 року й поширеного на галицько-волинських землях.

Від середини XVI ст. художня обробка металів, що переважала в західних регіонах – у Східній Волині, на Поділлі, у Центральній Галичині, – почала поширюватися на Центральну та Лівобережну Україну. З кінця XVI ст. значне піднесення у сфері художньої обробки металів переживали міста Київщини, Переяславщини та Чернігівщини. Центрами монументального лиття поступово стали Київ, Чернігів, Ніжин і Глухів.

Монументальне лиття XVI – початку XVII ст. в цьому регіоні представлено переважно дзвонами. Їх вирізняла скромність форм і стриманість декору, які натомість мали своєрідну художню виразність. Наприклад, дзвін 1649 року із церкви Спаса в с. Рославичі Київської області – гармонійно-пропорційний, якісно відлитий, з вишуканою красивою епіграфікою. Дзвін, як свідчить напис, був по-

**Л. Фріделянт. Свічник (деталь). 1575. м. Дубно Рівненської обл.**





дарований церкві Спаса запорозькими козаками, вихідцями із цього села.

Загалом найістотношою об'єднувальною рисою творів XVI – першої половини XVII ст. була відповідність ренесансній стилістиці, притаманній їй світоглядно-знаковій символіці, де релігійний зміст творів поступився місцем світській тематиці, реаліям навколишнього світу. Навіть у тих виробах, де поєднувались готичні та ренесансні елементи, ренесансна основа була помітнішою, наприклад, у творах Л. Герле (працював у 1540–1572 рр.) та його сина М. Герле. Так, гармата М. Герле 1573 року має масивні пропорції та прикрашена чотирма фризами з рослинним орнаментом, написами, виконаними у високому рельєфі, та пластично виразним маскаронном лева. Таке саме гербове зображення, характерне для ренесансного декору, має дзвін 1643 року роботи А. Франке, а дзвін 1633 року, відлитий його братом Каспаром, – барельєфне зображення св. Георгія, який перемагає дракона. Ренесансною є багата живописна орнаментика на дзвоні 1633 року К. Франке. До ренесансних реалістичних тенденцій належить також згадана вже спроба відтворити індивідуальні риси облич Адама-Ієроніма, Миколая та Олександра Сенявських на їхніх литих саркофагах.

Ренесансні елементи характерні й для творів церковного вжитку. Так, у створених у традиціях готики срібній оправі Горностаєва євангелія (1541) та оправі Київського євангелія (друга половина XVI ст.) такі риси тісно переплітаються з готичними: у першому творі вони поступаються готичним, у другому, навпаки, їм належить першість. Київське євангеліє є прикладом твору “перехідного” типу, що ґрунтується на готичному взірці, яким для нього було Горностаєве євангеліє, але водночас розвиває нові тенденції. Від готики в оправі залишилось ажурне обрамлення середника та наріжників, подібність загальних композицій та розташування фігур на середнику. Водночас Київське євангеліє істотно тяжіє до ренесансної стилістики. Про це свідчить пластичне вирішення фігур середника та наріжника. Образи євангелістів у наріжниках, на відміну від ритованих у Горностаєвому євангелії, виконані способом лиття й мають об'ємні форми, притаманні ренесансним зображенням. За ренесансними взірцями передано характер складок і литі німби.

Розкішним ренесансним оздобленням з рослинних мотивів, голівок “путті”, двох розкрилених лебедів з перепленими шиями та мотивів раковин прикрашено срібний з позолотою потир XVII ст. з Маньківського скарбу. Він укриває частину карбованих поверхонь цього твору.

Стилістику ренесансних творів демонструє великий напестольний хрест 1638 року львівського золотаря Андрія Касяновича, виготовлений на замовлення місцевого братства Успенської церкви. Про знання ренесансної художньої культури його виконавцем свідчать майстерно виконані в невисокому рельєфі карбовані зображення, якими вкрито площини хреста. Форма стояка для хреста була характерною для тогочасних західноєвропейських церковних виробів. Чотири кінці хреста завершують квадрифолій, сформований із чотирьох півкіл. Зовнішній бік виробу оздоблено ажуром, який модифікує три різновиди пластики: дрібної, середньої та широкої форми, а також традиційними готичними елементами. Декоративності досягнуто оздобленням профільованого зовнішнього контуру хреста дрібним ажуром, трьох верхніх кінців – крупнішим



**Лампада. XVI ст. Срібло, позолота, карбування. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. За М. Петренком**



**Кадильниця. 1541. Срібло. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. За М. Петренком**

ажурним мотивом, а чотирьох кутів – великим ажуром. Однак найістотніше значення для формування образу твору належить карбованим зображенням, виконаним у невисокому рельєфі. Це сцени із життя Христа, відмежовані одна від одної легкими перетинками. Композиції сцен побудовані на витонченому малюнку. У деяких з них помітні ознаки релігійної екзальтації, що з'явилися в пізньому західноєвропейському ренесансному мистецтві під впливом хвилі феодально-католицької реакції. У зображенні Христа простежується зв'язок із гравюрами з видань львівського братства.

Ренесансна стилістика простежується й у виробках побутового призначення – на посуді та столових приборах: кубках, ложках, ножах, виделках (XVI – перша половина XVII ст.).

Варто зауважити, що ренесансна культура, яка позначилася на початкових етапах розвитку художнього металу XVI – середини XVII ст., водночас залишилася поза народним мистецтвом, у якому під тиском католицької реакції відбувся процес консервації архаїчних пережитків. І хоч у художньому металі західноукраїнських міст провідну роль відігравали європейські форми, на землях Центральної України, особливо в Придніпров'ї, формувалися національні стилістичні риси. Їхню появу зумовили ідеї національно-визвольної боротьби, які зміцнило прийняття Брестської унії та посилення в українському суспільстві класового та ідеологічного розшарування. Феодальна знать і міський патриціат здебільшого примкнули до унії. Православна церква, утративши заможних покровителів, апелювала до народних мас. Її покровителями стали "громади", а виконавцями основних замовлень – представники з народу. Церковні речі набули своєрідної виразності, простоти форм та невимуженості тематики. До таких виробів належить бронзовий селянський весільний вінець з Історичного музею у Львові, олов'яна дарохранильниця з Історико-краєзнавчого музею в Ромнах, мідна іконка "Введення до храму" з Музею гуцульського мистецтва в Коломиї, вотиви – спеціальні підношення для церкви у вигляді сюжетних зображень із благопожальною метою або у формі частин тіла. Такі речі часто були витворами напівпрофесійних майстрів, які долучалися до загального художнього процесу. Їх поява та помітна роль у подальшому свідчать про істотне розмежування мистецтва панівних класів та народних низів. Власне, саме вони в середині XVI ст. визначили в обробці металів в Україні такі риси, як дедалі більша вжиткова, художня й технічна розмаїтість, акумулювання значного досвіду роботи, здобутого тривалим розвитком місцевих традицій металообробки.

Перехід від феодального до буржуазного ладу зумовив суттєві зміни в соціальному та політичному житті України, які істотно позначилися на процесах розвитку металообробки в середині XVII – першій половині XVIII ст. Вони торкнулися певних галузей художньо-ремісничого виробництва, соціальних замовлень, попиту на певні типи продукції<sup>15</sup>.

Розвиток металообробки в різних регіонах відбувався неоднаково. За Андрусівською угодою 1667 року частина територій – Київ і його довколишні землі, право-

бережне пониззя Дніпра та Лівобережжя – увійшли до складу Росії, решта Правобережжя – до Польщі, а Галичина, Буковина й Закарпаття – до Австро-Угорщини. Старі культурні центри Поділля та Волині втратили своє значення, уповільнився ритм ремісничого й мануфактурного виробництва, внутрішній ринок різко звузився, міська культура занепадала.

Водночас на Україну поширювалися всі перетворення, які відбувалися в Російській імперії у зв'язку з реформами Петра I, а згодом – Катерини II. І хоча внутрішній прогрес гальмувався феодально-кріпосницькими відносинами, від яких потерпало українське селянство та бідніші прошарки міщанства й козацтва, у містах Лівобережжя, Слобожанщини та Запоріжжя, які опинилися на теренах, з'єднаних з Росією, продуктивні сили вливалися в систему всеросійського ринку.

До столиці Росії активно залучали талановитих діячів освіти, науки, літератури та мистецтва, які походили з України. У Москві працювали українські гутники, а в Сольвичегодську – українські майстри з розпису по емалі. У подальшому їхня діяльність суттєво позначилася на розвитку російських місцевих художніх промислів<sup>16</sup>. А після подій 1654 року до України почали прибувати російські майстри, які привнесли в українське ремесло власний досвід і традиції.

Традиції російського монументального лиття, які прославили російських умільців у XVII ст. в таких шедеврах, як “Цар-дзвін” та “Цар-гармата”, сприяли розвитку галузі і в Україні. Невдовзі російські традиції позначились на конструктивних і масштабних параметрах українських дзвонів, їхніх формах, які набули ліній з характерними плавними переходами, поєднавшись з місцевою стилістикою бароко, що поширилося в Україні з кінця XVII ст.<sup>17</sup>

Показовим є мистецьки виконаний чернігівський дзвін 1720 року майстра Олексія Івановича, конструктивна форма якого мала м'які переходи об'ємів, вишукані пропорції й розвинуте об'ємно-пластичне декорування в стилі бароко. Верхню та нижню частини дзвона оздоблено витонченим профілюванням, двома фризами рослинного орнаменту у вигляді протилежно спрямованих пальметок тонкого довершеного малюнку, смужковим бордюром, між частинами якого розташовано напис, що свідчить про виготовлення виробу на кошти чернігівського полковника Павла Полуботка й передачу його церкві Вознесіння в Чернігові. На одному боці плаща дзвона – зображення Христа, уміщене в овал. Образ оточений променистим сяйвом. На другому боці – картуш з гербом замовника, аббревіатура “ПППВЄЦПВЗЧ” та ім'я майстра. Свідоме уникнення площинного рельєфу й глибокого гравірування свідчить про високе відчуття майстром пластичних якостей матеріалу та добірний мистецький смак.

Не припинявся розвиток і власне української ливарної традиції, яка зберігалася за рахунок середовища українських майстрів. Саме з цього середовища виходили нові талановиті місцеві ливарники. Їхня діяльність була пов'язана з новими українськими центрами, які ще до початку XVIII ст. сформувалися в Києві, Чернігові, Новгороді-Сіверському, Глухові, Ніжині та Стародубі. У західному регіоні новим центром став Потелич.

У Києві працював майстер-ливарник Опанас Петрович, автор київського стопудового дзвона 1690 року, призначеного для Видубицького монастиря, та полтавського дзвона, що отримав назву “Кізікермен”, оскільки був вилитий із захоплених козаками в 1695 році турецьких гармат. У Глухові працювали Йосип та Іван Горлякевичі.

**Келих з гербом М. Доливи. Кінець XVII ст. Срібло. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. За М. Петренком**

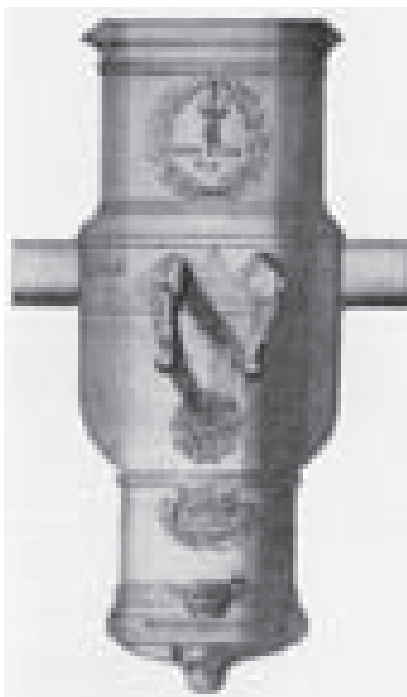


Традицію монументального лиття продовжували майстри місцевих осередків у знову налагодженому в Україні виробництві гармат. Його відновлення вимагали Визвольна війна українського народу 1648–1654 років, очолена Богданом Хмельницьким, формування інституту гетьманства 1657–1764 років, укріплення запорізької вольниці, яка припинила існування в 1775 році.

Починаючи з кінця XVII ст., та ще більше у XVIII ст., гармати завдяки пишному декоруванню набули якостей мистецьких творів. У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. стволи прикрашали розкішними рослинними орнаментами, фамільними гербами, емблемами, епіграфікою, тератологічними мотивами. За характерними зображеннями гармати отримували “власні” назви: “Під змією”, “Під вовком”, “Під стрілою”, “Під орлами”.

Наприкінці XVII ст. висока художність відрізняла гармати глухівського майстра Йосипа Балашевича. Зокрема, створена ним 1697 року на кошти гадяцького полковника Михайла Гороховича гармата вирізнялася бароковою стилістикою у вигляді колоподібних і гранчастих частин та чергування гладких і опуклих поверхонь. Ствол гармати, поділений профільованими поясками на три частини, має в кожній ділянці багате декорування. Тильну частину першої ділянки сформовано як об’ємну розетку з виступаючою шишкою в центрі. Запальну частину виділено фризом з півкіл з листочками між ними, виконаними ритунням. За фризом розташовано чотирирядковий напис із датою та ім’ям замовника, герб у картуші у вигляді півмісяця з хрестом тощо. Навколо герба – абrevіатура “ЕЦПВВЗПГМБ”, яка включає титул і прізвище полковника. По обидва боки від герба – рослинний орнамент, виконаний глибоким гравіруванням. За гербом – фриз із мотивів рослинного орнаменту з маскаронем у картуші, розміщеним на одній осі з гербом. Ця частина (казенник) гармати відділена від середньої профільованими поясками. Найкоротша, середня частина починається фризом з рослинного орнаменту глибокого гравірування, а закінчується зображенням двох дельфінів.

**А. Франке. Мортира. 1664. Метал**



Найдовша, вилітна частина має восьмигранну форму. Вона починається фризом із серцеподібних медальйонів із квітковим візерунком на фактурному карбованому лускоподібному тлі, де розташовано картуш із написом: “майстер (Йосиф) Балашевич”. Над картушем уздовж двох верхніх граней – зображення двох стріл. Вилітна деталь третьої частини гармати має фриз із двох смуг. Нижня складається з видовжених пальмет, загорнутих у середину. Верхню утворюють три великі та шість малих розеток. Вилітну частину завершує широкий профільований валик. Декоративні елементи гармати, на відміну від конструктивних, тяжіють до ренесансної орнаментики.

Своєрідно застосовував барокові стилістичні риси у своїх роботах син Йосипа Балашевича Карпо. Показовою є його гармата 1717 року, круглий стовбур якої поділено гладкими профільованими поясками на три частини. Майстер уникнув офактурювання, замінивши його на площинну багатолінійну орнаментацию, яка нагадує багату вишивку XVIII ст. На казеннику – площинне зображення герба з абrevіатурою гадяцького полковника Михайла Милорадовича – “ЄЦПВВЗПГММКМ”. На середній частині – пластично виразні дельфіни, обабіч яких – широкі смуги пишного рослинного орнаменту в площинному виконанні. Третя частина починається дво-

ма смугами фризів. На її гладкому тлі посередині розміщено пластичне зображення дракона. Такі самі фризи є й на кінці вилітної частини, що завершується багатофільним розширенням. Біля запального отвору напис: “Карп Балашевич майстер”. Під гербом розташовано ще один короткий напис – “року 1717”. Плоскорельєфне декорування, характерне для творів Балашевича-молодшого, чергується з пластичним заокругленим рельєфом.

Видатними творами монументальної металопластики київських майстрів є два рельєфи із зображенням архангела Михаїла. Перший – карбований поліхромний рельєф, який містився на вежі Києво-Печерської ратуші. Він був виконаний у традиціях XVII ст. Імовірно, його слід датувати в межах цього часу. Механізована фігура архангела Михаїла була сполучена з годинником, і коли останній відбивав години, архангел відповідну кількість разів ударяв списом у пащу дракона. Другий, виконаний у техніці високого карбування по сріблу, належав до першої половини XVIII ст. Рельєф було виготовлено для київського Михайлівського собору. Його характеризувала виразна пластика й розкішний орнаментальний декор. Голову святого архангела з пишними кучерями оточував німб і промені сяйва, у лівій руці він тримав щит, а в правій – переможно стиснутий прямий меч. Військові шати та римська броня надавали постаті урочистості. Динамічність скульптури досягалася поворотом голови, енергійним рухом розгорнутих крил та різким контурним малюнком широких складок плаща<sup>18</sup>. Такі художні риси нагадують італійську скульптуру XVII ст., зокрема твори стилістики “католицького бароко” Лоренцо Берніні.

Значну кількість речей з металу виконували для церковного вжитку. З кінця XVII ст. представники козацької старшини стали покровителями окремих церков, для яких замовляли різноманітні вироби, маючи намір передати їх як церковні дарування. Вони мали якісне виконання, що впливало на їхню вартісність, адже серед церковних предметів поменшало скромних виробів з олова, мосяжу та дешевих матеріалів, натомість з’явилися коштовні речі із золота та срібла.

Культові предмети для чернігівських церков замовляв гетьман Іван Мазепа. Так, у Троїцько-Іллінський монастир він замовив карбовані срібні шати ікони, у Борисоглібський собор – срібні Царські врата, у собор Воскресіння – срібну карбовану плащаницю. Гетьман Богдан Хмельницький у ризницю Успенського собору Києво-Печерської лаври передав золотий хрест на позолоченому седесі (зазначений в описі 1751 р.), а гетьман Іван Самойлович – золотий потир з диском та зіркою<sup>19</sup>.

До коштовних речей належала, наприклад, срібна оправа євангелія львівського друку 1690 року, яка збереглася до нашого часу. Взірцем для неї послужила оправа Дерманського євангелія 1507 року, про що прямо свідчить верхня дошка. На її середнику розташовано хрест такої самої форми, накладні фігурки предстоячих і зображення євангелістів, які прикрашають складні за обрисами наріжники. Незважаючи на те що всі перелічені деталі простіші за прототип, зображення євангелістів і фігурки предстоячих виконані досить примітивно в низькому рельєфі; середник не прямокутний, а восьмикутний, з простим профільованим обрамленням і ажурним орнаментом по боках, який утратив типові для нього готичні риси; “сильною стороною” роботи є досить майстерне об’ємне зображення “Покрови”, образів Богоматері та інших персонажів. Їхні риси – характерні для іконопису першої половини XVII ст. Над середником – лите зображення “путті”, також типове для того часу. Виразність лінійного моделювання посилено чернінням з урахуванням світлотіньових градацій. Загалом стилістичні особливості, палеографічні ознаки напису та зображення тяжіють до художньої стилістики кінця XVII ст. Імовірно, оправу було перенесено з давнішого євангелія. Це підтверджує вигравіруваний напис унизу обрамлення: “в неа весу 3 фу 90 зо”, який ставили до впровадження “проби”.

У першій половині XVIII ст. оправи євангелій також зберігали традиційну структуру: верхня дошка переважно мала сталу п’ятидольну композицію із середником і



Оправа євангелія (верхня дошка). XVII ст. Емаль, скань, карбування, гравіювання. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. За М. Петренком

наріжниками із зображеннями євангелістів. За такою композицією виконано верхню дошку оправи євангелія 1701 року з Києво-Печерської лаври, хоч у великому середнику, обрамленому овальним рослинним вінком, замість традиційного “Розп’яття з предстоячими”, уміщено сюжет “Коронування Богоматері”. Її загальна композиція дещо перевантажена трьома медальйонами, які розміщені на середній вертикалі, але масштабно й стилістично “випадають”: два овальні мали зображення хрестів, один круглий, розташований у сьйві, – зображення Святого Духа. Натомість, справжнім шедевром є обкладинка нижньої дошки, сюжет і композиція якої запозичені з “Печерського патерика” 1661 року, виданого київською друкарнею. За книжковими гравюрами побудовано композицію “Древо Ісееве”, де майстер-ювелір блискуче перевів графічне зображення в металопластику. У центрі оправи в рослинному вінку – традиційне зображення Богоматері, яка сидить на троні з немовлям на колінах. Обабіч Богоматері – постаті засновників лаври – Антонія (з лопатою) і Феодосія (з глечиком). Вихідний елемент композиції – зображення Христо-Воздвиженської церкви на Ближніх печерах (на гравюрі – Успенський собор). З боків церкви виходять пагінці, які здіймаються вгору у вигляді завитків із зображеннями, де замість “предків Христа” зображені півпостаті особливо шанованих ченців лаври. Пагони охоплюють центральне зображення й сходяться вгорі. Композиція добре осмислена й урівноважена. Вишуканої декоративності їй додає срібний з позолотою ажурний рослинний орнамент, викладений на тлі червоного оксамиту.

Починаючи з XVIII ст., на металевих обкладинках церковних книг робили вставки живописної виїмчастої емалі – фініфті, традиції якої походили з Давньої Русі. Емалевий декор застосовували в сполученні зі сканню (філігранню), різьбленням та гравіруванням по металу. У такий спосіб оздоблювали зображення із сюжетом розп’яття, образами Богоматері, євангелістів та інших святих. В емалевих розписах траплялися світські мотиви – побутові сюжети, запозичені з гравюр пейзажі з фігурами людей і тварин, алегоричні сцени<sup>20</sup>.

Існувало на Україні також мистецтво живописної (розписної) емалі, найраніші взірці якої датують XVII ст. Саме таких майстрів, які володіли цією технікою, запрошували працювати до російського Сольвичегодська, де вони ставали провідними митцями з так званої усольської емалі.

Київське золотарство другої половини XVII – початку XVIII ст. репрезентують також вироби, у яких застосовували карбування та позолоту: карбовані Царські врата, срібні з позолотою шати для ікон, дарохранильниці, потири, панікадила, свічники, кадильниці. Вони відігравали в інтер’єрах храмів важливу роль. Видатними творами золотарства є золотий потир, оздоблений емаллями, який у 1686 році був пожертвований гетьманом Іваном Самойловичем Києво-Печерській лаврі (ХДІМ, № 5782), дарохранильниця “Кіот”, яку створив “монах Феодорит постриженець Ідубьцькій ... року 1695” (КПЛ, № 682), срібний медальйон, виготовлений майстром Федором (КПЛ, № 1898), срібний келих, оздоблений емалевими вставками (КПЛ, № 2207), срібний потир з гербом М. Доливи й написом “МДІМТЕКК” (КПЛ, № 2239). Останній датують кінцем XVII ст. Стрункий силует цього потиру складають три частини – чаша, “яблуко” й седес. Верхня частина чаші має ледь розширені вінця, а нижня – ажурну орнаментальну сітку з трьома гравірованими медальйонами-щитками геральдичної форми. Відгалуження сітки, яка має вигляд стебла рослини, стилізовані як тонкі пагінці, а краї сітки закінчує смуга із зубчаткою, характерною для виробів більш раннього періоду. “Яблуко”, у формі сплющеної кулі, насажене на стержень, знизу й зверху оточують ще дві сплющені орнаментовані опуклі частини, які надають силуету примхливої форми. Седес – шестигранний, конусоподібний. Його грані прикрашає ланцюжок з трилисника, який панував і в ліпному декорі церковних будівель (наприклад, у Троїцькій надбрамній церкві та дзвіниці на Дальніх печерах Києво-Печерської лаври). На лопатках граней седеса –



**Потир. 1688. Золото, фініфть. Харківський державний історичний музей. За М. Петренком**

накладні медальйони зі сценами з життя Христа та жмути карбованих квітів.

П'ять анонімних срібних оправ, датованих другою половиною XVII ст. з Чернігівського історичного музею, свідчать про вміння майстрів інших регіонів України створювати оригінальні вироби. За розмірами вони невеликі й майже однакові за композицією та характером прикрас, однак мають власні особливі риси. Так, євангеліє львівського друку 1690 року прикрашено вісьмома круглими медальйонами з релігійними сценами; дві інші оправы на євангеліях київського друку без дати видання (ЛДІМ, № 1513, № 215) мають круглі медальйони із сюжетними композиціями в обрамленні вінків; оправа на євангелії московського друку 1809 року (ЧДІМ, № 203) – чітку композицію та досконале виконання деталей; оправа на євангелії московського друку 1663 року оздоблена пишним прорізним рослинним орнаментом із широкого стилізованого листа (ЧДІМ, № 176).

Своєрідний стиль відрізняв також творчість роменських майстрів. У другій половині XVII ст. там працювали Антон Іванович та Андрій Васильович Песляковські. На замовлення роменської Успенської церкви в 1688 році ними було виготовлено срібну оправу євангелія (ПХМ, № 9287), елементи оздоблення якої походили з української народної архітектури. Так, середник чільної дошки оправы мав форму шестигранного віконного отвору з різьбленою луткою, характерною для будівель XVII ст., а дві овальні ніші біля колонок нагадували орнаментовані віконниці. Внутрішня сторона трикутних наріжників, відсунутих до краю оправы, мала хвилясту форму. За столиками сиділи євангелісти, біля ніг яких зображено їхні символи. Глом для всіх зображень на

зовнішній і внутрішній дошках слугували гладенькі срібні пластини. У центрі другої на тлі архітектурного пейзажу вигравіровано композицію “Успіння Богородиці”, а по кутах розміщено чотири масивні сферичні форми з карбованим рослинним орнаментом. Унизу, у картуші, містився гравірований напис з іменами замовників Максима Ілляшенка, Івана Рубана, Андрія Мартиновича, Григорія Феодоровича, протопопа Дмитра Михайловича, а під картушем у щитках – імена майстрів Антона Івановича й Андрія Васильовича Песляковських.

Видатні художні якості демонструють кілька творів золотарства невизначеного походження. До них належать срібна оправа з гербом миргородського полковника Данила Апостола (КДІМ, № 1513), срібна панагія-складень з гербом архієпископа Кроківського (ЧДІМ, № 2138), емалева оправа євангелія 1686 року, виготовлена для Ніжинського собору (КПЛ, № 2202).

Невідомий майстер створив, зокрема, дарохранильницю у вигляді трибанної церкви, композиційна ідея якої навіяна культовою архітектурою Христо-Воздвиженської церкви Києво-Печерської лаври 1700 року (зберігається у фондах Києво-Печерського історико-культурного заповідника, № 808). Хрестоподібна форма дарохранильниці виростає з трьох об'ємів, розміщених у ряд зі сходу на захід, причому середня, найбільша частина, виступає на південь і північ. Над кожною частиною встановлено сферичну з перехватом баню, яку завершує маківка, типова для українських церков кінця XVII – XVIII ст. Бані прикрашено гравірованим рослинним орнаментом, маківки й хрести – позолотою, стінки – горизонтальним бордюром-смушкою (на 1/3 від низу), бічні виступи – литими фігурками святих, обабіч яких – голівки чотирикрилих серафимів, а нижче – постаті євангелістів, які сидять, та їхні символи. Стінки оздоблено



гравірованим орнаментом у вигляді плетених смужок. Композицію формують чіткі форми, витримані пропорції, необтяженість орнаментами та прикрасами, що демонструє вибагливий смак невідомого майстра.

Варто зазначити, що, незважаючи на певну кількість виробів анонімних авторів, починаючи з другої половини XVII – першої половини XVIII ст. з'являються підписані майстрами та позначені таврами речі, що є підставою для розгляду художньої спадщини певних майстрів, зокрема Івана Равича (?–1762), якому належить понад 60 таврованих або підписаних творів<sup>21</sup>.

Відомо, що він походив з київської міщанської родини, знав кілька мов, обирався членом київського магістрату, у складі міських депутацій їздив до Москви та Санкт-Петербурга. У 1740 році перебував у Німеччині, де вивчав ливарну та ювелірну справу. Вироби І. Равича характеризуються значною вагою (до кількох фунтів срібла), бездоганною технічністю, вишуканим художнім смаком.

Про становлення майстра свідчить його ранній виріб – срібний кухоль, замовлення на виготовлення якого він отримав від Івана Мазепи, ще коли був майстром-початківцем, на межі XVII–XVIII ст. (ЧДІМ, № 3424). І. Равич зробив його невеликим за розмірами, циліндричної форми, з кришкою. Тулуб кухля автор прикрасив трьома круглими медальйонами із зображеннями чаплі, голуба й білки. Медальйони обрамлено рослинним орнаментом у вигляді пагінців аканта з квітами. На красивій хвилястій ручці внизу на геральдичному щитку було вигравіровано герб Івана Мазепи.

У 10–50-х роках XVIII ст. талант І. Равича набув розквіту. Протягом сорока років діяльності він створив речі, які вирізняються монументальністю, композиційною сміливістю та досконалістю форм. Майстер застосовував рослинний орнамент із буйними акантовими розводами, з великими квітковими бутонами в завитках, гірляндами соковитих плодів, картушами й медальйонами складного малюнку, сміливо вводив до композицій скульптуру малих форм і сюжетні плани. Серед технічних прийомів І. Равич надавав перевагу фініфті та карбуванню. Карбовані рельєфи – орнамент, фігури, сюжетні композиції – виконував пуансоном.

Апофеозом творчості майстра стала срібна позолочена дарохранильниця, яка “за пречестной госпожи игумени Елени баронеси Дезантин сооружена... 1743 года” для Києво-Печерської лаври (КПЛ, № 2896). Дарохранильницю виготовлено у вигляді чотирикутної в плані двоярусної башти, поставленої на звіриних лапах з галькою в пазурах, яку увінчує гранчаста баня. Форми твору вишукані, легкі, сповнені динаміки, вони гармонійно поєднуються з багатими й різноманітними за характером орнаментальними прикрасами. На площинах стінок викарбувано сюжетні композиції в рамках рослинного орнаменту. Кути заповнені численними людськими фігурами зі списами, мечами, сувоями, розкритими книгами, які постають у вільних динамічних позах. Баню дарохранильниці увінчує сяйво, розгорнуте довкола композиції “Воскресіння”. Автор, імовірно, прагнув досягнути асоціації з вибухом, що уявно спричинили напруження й стрімкий рух башти вгору.

Інтерес до карбування та гравірування, притаманний І. Равичу, активізує використання цих ювелірних технік: з другої половини XVII ст. й майже до кінця XVIII ст. вони стають

**А. Касіянович. Хрест на седесі. 1638. Срібло, карбування. Успенська церква у Львові За М. Петренком**



провідними в декорванні виробів зі срібла та срібленої міді. Часто їх поєднують із чернінням.

Водночас майстри шукали й інших нових художніх засобів, прагнучи підвищити об'ємність зображень, що призвело до ускладнення форм предмета. Такі тенденції характеризують і роботи майстрів центральних міст, і майстрів периферії, вони торкнулись і професійних осередків, і напіваматорських. Про це, зокрема, свідчать вотиви – культові предмети благопобажального або прохально-заступницького змісту, які прийнято було приносити до церкви з метою звернення до вищих сил за допомогою в зціленні або отриманні певних життєвих благ.

Крім предметів церковного вжитку, майстри-металообробники виготовляли багато світських та військових виробів. До перших належало начиння, посуд, освітлювальні прилади, різні дрібні речі, предмети особистого вжитку, речі адміністративного використання; до других – знаки влади, зброя, елементи спорядження, кінська зброя. Деякі зразки таких виробів, виконані з коштовних матеріалів (срібла, золота) й прикрашені гравіюванням, різьбою, черню, філігранню та емалями, створювали як високохудожні твори, які вимагали від виконавців знання багатьох спеціальних технік та прийомів – гравіювання, карбування, різьблення, травлення, золочення, сріблення, черніння, емалювання, лиття, кування, плавлення, паяння, тиснення, штампування, витягування, скручування та плетення дроту. Поєднання різних технічних засобів свідчило про кваліфікацію майстра та рівень його творчих можливостей<sup>22</sup>. Часто високохудожній рівень мали й речі, створені з менш дорогих матеріалів – міді або бронзи. Незважаючи на скромніші природні можливості, такі речі, розраховані на менш грошовитих замовників та власників, так само були вишуканими й різноманітними за стилем, декором і технікою виконання.

Широкий розвиток з другої половини XVII ст. отримало виробництво освітлювальних приладів (свічників, канделябрів, настінних бра, люстр, рефлекторів), яким стали надавати значної уваги в інтер'єрах приміщень. Основними матеріалами для їх виготовлення були мідь, латунь, срібло й олово (обмежено), які піддавалися технікам лиття й карбування та дозволяли привносити будь-яку кількість декоративних елементів. Серед останніх переважали мотиви рослинного й тваринного світу, реального та вигаданого. Так, наприклад, образ дракона, який походив з фольклору, підкріплювався модними в першій половині XVIII ст. захопленнями східною екзотикою, властивою для пізньої барокової стилістики. Такими взірцями є свічник 1747 року роботи І. Равича<sup>23</sup> та мідний рефлектор з мотивами місцевої флори. В останньому “обіграно” контрасти, які утворено карбованим рослинним декором та гладенькою поверхнею центральної частини.

Найчастіше серед освітлювальних приладів використовували простий світильник – настільний підсвічник для однієї свічки. Його конструкцію складала профільована чашечка, установлена зі стрижнем на підставці. Для великих приміщень створювали дво-, три- та багаточаруноківі свічники-канделябри, розраховані на дві, три, чотири, п'ять, а інколи й дев'ять свічок, установлених в ряд. Серед чотирьох- та п'ятисвічкових канделябрів окрему групу утворюють вироби, які мали вигляд дерева. Його стилізований силует зазвичай складала масивні криволінійні елементи. Найбагатший варіант мав характерні деталі: у вищому поясі – на гілках сиділи два птахи, у нижчому – біля коріння – симетрично були розташовані два вужі. Така композиція відповідала ідеї прадавніх уявлень, відомих за народними повір'ями та оповідями як “Древо життя”.

В інтер'єрах будинків заможних верств населення, а також у громадських будівлях – ратушах, церквах, костелах, синагогах – використовували люстри на шість-вісім свічок, які за вигнуті “ніжкоподібні” форми отримали назву “павуки”. Серед них переважали однорядні люстри невеликих розмірів. Рідше створювали дво- або трирядні люстри. У добу бароко модними стали люстри, які вирізнялися спільною конструктивною рисою – профільованим стрижнем з кулею вниз, причому її розміри та масивність були різними. Контрастування масивної кулі поряд з легким стрижнем, від якого

відходили “віти”-рамена, привносило у виріб елемент руху. Енергійно розкинуті рамена люстри завершувалися чашечками для свічок. Крім того, стеблорідні перетинки зазвичай утворювали орнаментальний фриз із квітів та великих розет, які виконували також технічну роль як рефлектори, підсилювачі світла від свічок. Посилюючи блиск, вони збільшували декоративний ефект люстри. Форма рамен зв’язувала композицію “павука” з простором приміщення.

У монастирях та соборах Лівобережжя й Київщини підвішували великі з кількометровими стрижнями люстри-панікадила. У Києві такими люстрами були прикрашені Воєнно-Микільській собор та собор Флорівського монастиря.

Крім світильників, утилітарне та водночас декоративне призначення в інтер’єрах першої половини XVIII ст. мали срібні блюда. Попитом користувалися блюда круглої та овальної форми, зрідка замовляли й прямокутні. Декор таких виробів складала шляхетські герби, які розташовували в центрі, рослинні орнаменти та астральні символи. Їх виконували карбуванням, чернінням, золоченням.

Мода на декорування інтер’єру блюдами поширювалась і на церковні приміщення. І. Равичу належить срібне блюдо 1723 року, оздоблене карбуванням та позолотою, імовірно, замовлене для Михайлівського собору Видубицького монастиря (КДІМ, № 4599). Виняткову майстерність твору характеризує витончена композиція та узгодженість усіх частин виробу. Блюдо мілке й кругле за формою. Загальне тло композиції складає дрібний густий орнамент, який утворює замкнуту композицію, побудовану на ритмічному повторенні пластичного мотиву круглих квіткових елементів з акантовими завитками, підкреслених високим рельєфом. Центр блюда окреслений великим колом із профільованим обрамленням, усередині якого рельєфом відтворено сцену “Чудо святого архістратига Михаїла”, причому центральний образ святого виділено прийомом барельєфного “ліплення”. Поруч із ним – фігура монаха, який стоїть навколішки, удаліні – елемент архітектурного пейзажу у вигляді великої трибанної церкви. Епіграфічна частина (напис) повідомляє, що блюдо створене за головування видубицького ігумена Феодосія Хоменка.

Важливу роль у побуті відігравали також різні види посуду для пиття. З другої половини XVII ст. виготовляли ковші, братини, баклаги, чарки, склянки, кухлі, келихи. На церемоніях застосовували кубки, кухлі, братини, баклаги, у повсякденні – склянки та півсклянки, які декорували гербами, написами, рослинними візерунками, а також круглі й овальні неглибокі чарки, часто з піддоном. Срібна з позолотою чарка, яка належала духовному магнатові з Києво-Печерської лаври Іосафу Сенютовичу, мала заокруглену нижню частину, що спиралася на чотири порожнисті філігранні кульки (КДІМ). Вузька позолочена смужка верхньої частини тулуба цієї чарки контрастує з поверхнею, укритою чудовою філігранною сіткою, на якій чергуються красиві опуклі виступи.

Кухлі та келихи часто мали покриття (“кровлі”) оригінальних форм у вигляді людських постатей або анімалістичних зображень, наприклад, орла, лебедя, журавля. Нерідко келихам надавали форми, у яких стилізували тулуби тварин (кита, сови, коня, журавля) або елементи рослинного світу (плодів та овочів), серед яких особливим “попитом” користувався екзотичний ананас (КДІМ, № 1547).

Важливе значення мали ковші, які виготовляли на зразок поширених у Росії та дарували – “жалували” за особисті заслуги. Прототипом ковшів були дерев’яні корці, які нагадували водоплавного птаха – качку. У російській традиції вони втрачали такі утилітарні якості, як ємність і висота, отримавши пишне, інколи помітно обтяжливе оздоблення. Українські ковші залишалися подібними до давньоруських прототипів – високими, глибокими, не перевантаженими оздобами. Саме такі якості демонструє високий і глибокий срібний ковш 1693 року. Він мав скромне епіграфічне декорування у вигляді напису по бортику й герба генерального осавула С. Бутовича на ручці.



**Чарка. 1790-і роки. Метал**

Ковш з пекарівського скарбу мав кулеподібну вигнуту ручку та оздоблення у вигляді барокового картуша з рельєфним профільним зображенням античного воїна в шоломі, який сидить верхи на тварині (УКМ). На зовнішньому боці ковша по бортику розташовано гладеньку смужку, ще одну – ширшу, з двома шестипелюстковими квітками, – спущено всередину, решту зовнішньої поверхні вкрито густим карбованим лускоподібним орнаментом.

Інший маленький ковш походить з маньківського скарбу (УКМ). Він заокругленої форми, гарно оздоблений із зовнішнього та внутрішнього боків рос-

линним карбованим орнаментом. Елементи, створені методом карбування, доробляли різцем. Денце середини, оточеної фактурним тлом, прикрашає центричний квітковий орнамент. На стінках ковша розташовані примхливі квіткові візерунки серцеподібної форми, а на його ручці – рослинний орнамент, виконаний гравіруванням.

Подібна за формою до московських виробів і кругла чара з пласкою ручкою, оздоблена також профільним зображенням античного воїна й тварини (УКМ). Композиція та мотиви декору чари засвідчують її місцеве українське виробництво: тулуб прикрашено геометричним карбованим орнаментом у вигляді поясків біля бортика, а навколо дна розміщено сітчастий візерунок з ромбиків із крапкових ліній з крупним круглим заглибленням у центрі кожного. Кола та ромби чергуються на стінках чари. Подібний орнамент (навкісна сітка) відомий за кам'яною формочкою з Києва та за декором частини крила бронзового акваманіла у вигляді птаха з літописного Галича<sup>24</sup>.

У першій половині XVIII ст. чари подекуди установлювали на трьох або чотирьох ніжках, однак форма більшості з них не змінилася. Залишаючись традиційними, вони стали значно скромнішими в декорванні, основним оздоблювальним елементом був герб.

До XVIII ст. вже сформувалася традиція виготовлення різноманітного посуду з мідної бляхи з полудою та з олова. Від часів Давньої Русі цей вид ремесла майже не переривався у своєму розвитку. Цех олов'яного лиття функціонував у Києві, що в XV ст. було письмово зафіксовано. Традиційною залишалась і назва ремісників, які називали себе “конвісарами”, на відміну від ливарників, які працювали з міддю та бронзою, яких називали “людвісарами”. З мідної бляхи виготовляли дзбани, кухлі, шафлики, кварта, горщики, які охоче купували міщани для щоденного користування. Форми таких виробів тяжіли до народного гончарного посуду. Збереглися мідні братини з карбованою та гравірованою орнаментациєю.

Попит мали також олов'яні шестигранні баклаги з кришкою, що загвинчувалася ручкою на шарнірі тощо. Походження форм та конструкції таких виробів убачають у західноєвропейських зразках. Водночас у декорі простежуються й місцеві традиції: поверхню граней орнаментували рослинними узорами, інколи збагаченими ще й анімалістичними мотивами. Отже, стилістика декору нагадувала вишивки XVIII ст. Живу виразність лінійних малюнків створювали за допомогою коліщатка, яке походило з давньоруських традицій.

Подібні риси притаманні й кухлю 1728 року, що має форму видовженого зрізаного конуса, який закривається покришкою на шарнірі (ЛДІМ).

**Кухоль. Початок XVIII ст. Метал**





Ківш з гербом генерального осавула С. Бутовича. 1693. Срібло. Чернігівський державний історичний музей. За М. Петренком

Чарка-ківш. XVII ст. Срібло, карбування. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

Оригінальними виробами з олова були церемоніальні цехові кубки з малюнками та написами, які виробляли на замовлення, та гарні за пропорціями й удало знайденими формами кварта-ковни.

Високохудожні якості в XVII–XVIII ст. були притаманні також виробам із заліза, які створювали в ковальських майстернях. Їх характеризує узагальненість форм, конкретність силуету, виразність, високі декоративні якості. Асортимент виробів із заліза складали надбанні хрести, віконні ґрати, коминові решітки, кутові накладки на двері. Взірцем останніх є залізні кутові елементи декору з вишуканим орнаментом, створені для дверей Миколаївського собору в Києві.

Із заліза робили також емблематичні зображення – вивіски для крамниць, трактирів, цехових приміщень. У музейних колекціях Львова можна побачити вивіски “Три корони”, “Золотий півень”, “Арапи” та емблематичні зображення у вигляді корабля, грона винограду, груші, оздобленої позолотою; у колекціях Ужгорода – емблему цеху слюсарів “Золотий лев з ключем” та фігурну пластину у вигляді коня.

У залізообробних майстернях виготовляли також флюгери, якими прикрашали дахи будинків, башти, брами, ворітні стовпи, садібні альтанки, придорожні хрести. Зазвичай їх робили у вигляді фігур півнів, вершників, драконів. Вежі Київської лаври увінчували флюгери у вигляді ангела з трубою, який обертався, а будівлі Софійського собору – флюгери-прапорці. За доби бароко в Києві створювали флюгери типу “сонце”, круглі або овальні абрис яког оточувало променисте сяйво. Такі вироби розташовували на фронтонах фасадів собору Святої Софії, митрополичих корпусів, надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Такими самими флюгерами-“сонцями” прикрашали екстер’єри будівель Чернігова.

З XVI ст. до галузей металообробної справи додалася нова – виготовлення годинників. Мода на годинники викликана їхньою корисністю, зручністю, елегантністю, адже вони були показником заможності, надавали інтер’єру сучасності та художньої “родзинки”.

Майстри, які виконували відповідні роботи, отримали назву дзигарів. Перший годинникарський цех у межах України виник у 1637 році у Львові. Протягом XVII–XVIII ст. львівські годинники виготовляли в майстернях родин Соколовських та Камінських. Високого рівня досягли також вироби майстра Павла Добростанського з Підгір’я, що на Львівщині.

У Львові виготовляли настінні, настільні та кишенькові годинники<sup>25</sup>. Настільні часто мали вигляд невеликої квадратної або шестикутної коробки з циферблатом на покриві. Нерідко ци-

Дно чарки-ковша. XVII ст. Срібло, карбування. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник



ферблати оздоблювали ажурним ковпачком. Ковпачок, ніжки, наріжники та навіть деталі механізму настільних годинників декорували гравіруванням та різьбленням. Настінні вироби прикрашали способом карбування: зазвичай рельєфи наносили на циферблатну дошку. Кишенькові годинники мали оздоби, подібні для творів ювелірної роботи. Їх укладали у футляри, яким також надавали вишуканості, добірності, подекуди примхливості.

Особливу увагу в чоловічому середовищі вищих прошарків суспільства приділяли зброї – холодній та вогнепальній. Представники козацької старшини часто володіли справжніми колекціями мистецьких взірців. Розкішно оздоблена зброя ставала окрасою парадного чоловічого вбрання. Предметами шанування традиційно вважали шаблі, списи, козацькі регалії – булави та перначі, художньо виконані мушкети, пістолі, порохівниці. Вироби, які замовляли на подарунок, створювали як парадні взірці, декоруючи їх складними ювелірними техніками – позолотою, черню, гравіруванням, карбуванням, литтям, інкрустацією золотом, сріблом, бронзою, міддю, щедро оздоблюючи слоновою кісткою, пластинами черепахового панцира, рідкісними породами дерев, перламутром, шкірою, коштовним та напівкоштовним камінням.

Так, пернач XVII ст. з Національного музею українського мистецтва має держак, краї якого оздоблені гравірованими смугами, середня частина викладена шкірою, пера голівки – прорізним ажурним орнаментом на металі. Усе разом відповідає ідеї владності та урочистості<sup>26</sup>.

Для українських жінок створювали ювелірні прикраси – традиційний елемент оздоблення вбрання протягом багатьох століть. Так, у XVII–XVIII ст. широко побутував канак – нагрудна прикраса, назва якої походить зі Сходу. Її носили на стрічці або на ланцюжку переважно жінки, а подекуди й чоловіки. За формою та оздобленням відомо кілька її різновидів. Серед них – канак із зображенням людини на орнаментальному тлі; канак з орнаментальною композицією (створювали зазвичай рельєфним з великим самоцвітом у центрі, інколи – без нього); канак у формі орла зі складеними крилами, густо оздоблений “шаром” вставок коштовного каміння – “канак, орликом зделаний”, як зазначали в описах майна.

Іншою поширеною нагрудною прикрасою були дукачі, починаючи з XVIII ст. – найуживаніша оздоба жіночого костюма, яка залишалась у вжитку ще й у першій чверті XX ст. Назву дукачів пов’язують з назвою монети – дукат, однак насправді за формою дукач радше нагадував медаль, адже саме влаштування медалі слугувало їхньою основою. Дукач створювали за принципом підвішування рухомого елемента (медальйона) на стаціонарній основі (брошці), де медальйонна частина варіювала форму та зміст речі залежно від вибору автора або власника-користувача. Використовували медалі, присвячені різним подіям в Україні та Європі, монети з прорізами або отворами, зробленими спеціально, іконки-привіски, інші підвіски, які за потреби можна було міняти. Рухома монетоподібна частина (або її замітник) мала різну форму, наприклад, у вигляді серця (її виготовляли спеціально для дукача). Часто підвіска мала двобічну композицію: на одному боці зображували релігійний сюжет, а на другому – світський. Різноманітними були й зображувальні мотиви – символічні, знакові, реалістичні. Місцевими ювелірами, зокрема, було виготовлено срібний з позолотою дукач з рельєфним зображенням Катерини II, який імітує оригінал її коронаційної медалі 1762 року. Відомі дукачі, які склалися з кількох медальйонів, у такому випадку для підвішування слугували ювелірні вироби, схожі на канак і за формою наближені до ромба. Однак найчастіше стаціонарна частина дукача – брошка – мала форму банта, який оздоблювали кольоровим склом, що імітувало коштовні камені.

Частиною жіночого вбрання були також сережки. Улюблена жінками вушна прикраса мала попит серед різних верств населення, що урізноманітнювало її форми, способи виконання та собівартість. Деякі сережки були доволі простими, наприклад, у вигляді кільця, де основу складала геометрична форма. Інші – виконані з більшою

вибагливістю – з відтворенням рослинних або геометричних елементів. Поширеними були рослинно-квіткові мотиви, наприклад, квітка з листочками, бутон, гілочка; серед геометричних – композиції у вигляді кіл, ромбів, квадратів. У Дарівському скарбі 1971 року містився екземпляр сережки з трьома кришталевими намистинами.

Частина ювелірних прикрас зберігала традиції, які сягали ще давньоруського часу. Про це свідчать, наприклад, уламки срібного браслета з вищезгаданого Дарівського скарбу. Браслет складався з двох елементів – овальних гнізд для коштовного каміння й хрестоподібних шарнірів, які нагадують “замки” київських підвісок XII ст. Замість коштовних каменів у гніздах уміщено прості опуклі скельця, “підкладкою” для яких слугувала тканина потрібного кольору – червона імітувала рубіни, зелена – смарагди.

Обробка металів другої половини XVII – початку XVIII ст. відобразила загальні процеси художнього розвитку України. У них позначились нові буржуазні відносини, які поступово змінювали традиційні форми трудового процесу: там, де раніше кожен майстер виготовляв річ від початку до кінця самостійно, тепер з’явився виробничий етап підготовки ескізу, отже, виконання твору могло належати вже не одному майстрові, а кільком. Так, ескіз срібної оправы євангелія, подарованого лаврі малярським начальником Алімпієм Галиком у 1749 році, зберігся серед варіантів творів з металу в так званих кужбушках Києво-Печерської лаври. Автором ескізу, як свідчать дослідження, був В. Маркіянович, а автором оправы – київський ювелір Ф. Левицький, про що свідчить його тавро. Про ескізи ювелірних виробів є згадки в контрактах та інших документах, де йдеться про виконання замовлень. З’ясовано також, що для великих і відповідальних робіт попередньо виготовляли модель, яку майстер відтворював лише після її схвалення замовником. Так, Царські врата Софійського собору в Києві карбували зі срібла майстри Завадовський і Волох, для яких взірцем слугувала мідна модель, створена золотарем Семеном Тарановським.

Починаючи із XVI ст., в Україні існувала система контролю за якістю дорогоцінних металів, яка отримала форму проставляння проб та позначання речей таврами-гмирками на західних землях та авторськими підписами повсюдно. На виробах XVII–XVIII ст. залишили авторські позначки такі відомі майстри, як Ієремія Білецький та І. Равич. Імена інших майстрів зашифровані в абрєвіатурах. Наявність датованих та підписаних або позначених таврами речей дає можливість простежити художньо-стильові особливості золотарства локальних груп. Завдяки таким позначкам є підстави розглядати особливості художньої спадщини окремих майстрів. Важливу культурно-історичну цінність мають і тавра міських цехів золотарів Львова, Києва, Чернігова, Одеси, а також малих міст України, де виготовляли вироби з дорогоцінних металів тощо.

Політичне становище, яке склалося в Україні в XVII–XVIII ст. також впливало на розвиток металообробних галузей. У Придніпров’ї та на Лівобережжі від середини XVII ст. їхній розвиток був інтенсивнішим, а на землях, підвладних Польщі, – уповільненим. Найдосконаліші вироби з’являлися в київському осередку, де об’єктивні умови для функціонування металообробки були найкращими. Водночас разом галузі створювали загальний потенціал металообробної справи в Україні, яка, незважаючи на всі політичні й економічні перешкоди, досягла в XVII–XVIII ст. високого розвитку: пам’ятки художнього металу другої половини XVII – першої половини XVIII ст. свідчать про її піднесення, глибоке й творче засвоєння кращих досягнень світового мистецтва.

## ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО КРИМУ

Спадкоємність усієї системи політичного устрою, що утвердився 1478 року з васальною залежністю Кримського Ханства від Туреччини, є визначальною особливістю, яка зумовила належність кримськотатарського мистецтва XVII–XVIII ст. до попереднього періоду (XV – початок XVII ст). З утворенням у XV ст. Кримського Ханства, Крим набув державної самостійності, що зумовило зміни в культурі. Мистецтво цього регіону входило в період величного розквіту, що дозволяє повною мірою провести паралелі з європейським Відродженням, тому кримськотатарське мистецтво окресленого періоду часто називають “мусульманським Ренесансом”. “Завоювання” Криму Туреччиною (1475) не передбачало якого-небудь болісного перелому в загальній історії та розвитку кримськотатарської культури, воно, фактично, відкрило перед нею широкі обрії загальномуусульманського розвитку, до якого вона прагнула ще з XIII ст.

Водночас цілісність гуманістичних ідеалів, взаємопроникнення і взаємодоповнення в розвитку науки, поезії, зодчества, епіграфіки, каліграфії, декоративного мистецтва у формах “мусульманського Ренесансу” на початок XVIII ст. поступово втрачалися. Мистецтво стає раціональнішим і витонченішим.

Квінтесенцію декоративного мистецтва окресленого періоду визначають важливі пам’ятки кримськотатарського художнього ремесла: вишиті й ткані вироби, надгробки, окремі художні вироби з металу, що донині збереглися.

Для зображень цього періоду притаманні узагальненість, оздоба, підпорядкованість композиційному ритму, умовність побудови; в орнаменті з’являються мотиви абстрактного змісту. Деякі з них – “розетка”, “трилисник”, “напівпальмета” – стають найбільш узагальненим і абстрагованим виявом рослинних форм. У мусульманському мистецтві абстрагування як форма художнього узагальнення припускало множинність змісту орнаментальних образів, що виявилось і в кримськотатарському мистецтві. Колишне конкретне смислове значення мотивів орнаменту було замінено новим змістом – елементами абстрактного рослинного візерунка, які відображували загальне поняття всесвіту.

Патронаж Туреччини зумовив проникнення в Крим традицій османського мистецтва, яким надавали пріоритету. Якщо в побуті перші сельджуцькі султани були невибагливі, то поступово надприбутки, отримані від військових походів, сформува-ли іншу свідомість. Прагнення оточувати себе розкішшю стало для турецької знаті звичайним явищем, що сприяло формуванню рафінованого естетичного смаку.

У Криму деякі особливості мусульманської культури зазнали якісних змін. З Туреччини і Персії надходили різні книги й рукописи, тканини, ювелірні вироби, посуд. В оздобленні виробів татарського декоративно-прикладного мистецтва дедалі частіше послуговувалися арабськими написами і цитатами з Корану. Їх використовували як самостійний елемент в оформленні предметів побуту, в ювелірних прикрасах. Зміст арабських написів мав релігійно-магічне значення, і предметами з написами користувались як талісманами, що відганяли “нечисту” силу, виконуючи функцію оберега.



Подальшого розвитку набув художній стиль “хатаї”, якому притаманний квітковий орнамент, а також застосування мотивів та форм традиційного стилю “румї”<sup>1</sup>. В османському мистецтві ідею квітового, інколи спрощеного, а подекуди й досить складного в рисунку, листка або квітки широко розробляли, вірогідно, під впливом прикладного західноєвропейського мистецтва, зокрема тканини, італійської майоліки.

Мотиви стилю “хатаї” спостерігаємо як у мусульман, так і в християн Криму. Така популярність зумовлена не лише художніми позитивними якостями (витонченість і тендітність малюнка, розмаїтість, поєднання з кращими зразками старого стилю), але й відсутністю ідейно-релігійної забарвленості, універсальністю і загальнодоступністю. Стиль “дозволяв” створювати виразні, святкові композиції, що відповідало художнім смакам кримської знаті у XVII–XVIII ст. Предмети прикладного мистецтва, зокрема фаянс Ізницького виробництва, що із VII ст. в значній кількості надходив у Крим, популяризували цей стиль<sup>2</sup>. Турецький фаянс був одночасно предметом побуту і виствором мистецтва.

Різновиди татарського художнього ремесла: зброя, мідний посуд, ювелірні вироби, вовняні й повстяні килими, взуття і предмети побутового призначення з кольорової шкіри – юхти, сап’янцю, шагрені вищого ґатунку, – що сформувалися XVI–XVII ст. в системі міських цехів, забезпечували європейський ринок різноманітною продукцією.

За межами Криму серед художніх виробів з металу неабияк цінували зброю кримськотатарського виробництва, яке досягло найвищого розквіту XVII–XVIII ст. Різні види холодної та вогнепальної зброї, виготовленої у великих центрах – Карасубазарі й Бахчисараї, були важливими складовими експорту. Виробляли холодну (ножі, кинджали, шаблі з вигнутими клинками, сокири), відмінного ґартування, і вогнепальну (кремеві рушниці, карабіни, пістолети) зброю, а також зброю багато прикрашену і спеціально виготовлену для використання в офіційних церемоніях двору.

Руків’я шабелі і кинджалів інкрустували кісткою моржа і рогом, клинки – насічкою золотом і сріблом. Такі вироби найбільше мали збуту в Європі, зокрема у Франції<sup>3</sup>. А широковідомі бахчисарайські ножі щорічно (до 400 тис. одиниць) постачали в Черкесію, Російську імперію, Річ Посполиту, Молдавію, Валахію, Туреччину<sup>4</sup>.

З металу виготовляли і побутове начиння (мідно-чеканне і лите), різноманітних форм і найменувань. Оздоблювали посуд двома основними способами: рослинним, геометричним, епіграфічним орнаментами в різних техніках (гравіювання, тиснення, чернь тощо) і насічкою в поєднанні з ажурним різьбленням. Багато декороване начиння слугувало прикрасою інтер’єру, було показником заможності власника оселі. Добре начищене до блиску, його розміщували на полицях для загального огляду. Вишуканим мідним посудом послуговувалися в кав’ярнях, східних лазнях; біля фонтанів висіли металеві кухлі для пиття води і посудини для омовіння.

Для виготовлення кухонного начиння, предметів сервірування столу, приладів освітлення, речей для лазні ремісники широко застосовували червону мідь, а для ритуального посуду, тазів для лазні й умивання, глеків тощо – латунь. Орнаментака такого посуду була стриманою, візерунок – чітким і простим, переважно геометричним. На сьогодні збереглися зразки найрізноманітніших підносів. Вони різняться за розміром, орнаментацією і за призначенням. Кримські татари традиційно сидіти на підлозі або на невисоких диванах, замість столу використовували великі мідні підноси “сіні” – їх ставили на спеціальні дерев’яні підставки. Середній діаметр підноса становив 70–80 см, а призначений



**Зброя вогнепальна. XVII–XVIII ст. Інкрустація перламутром, кісткою, гравіювання, позолочення. Бахчисарайський державний історико-культурний заповідник**



**Казанок для приготування перших страв. XVIII ст. Луджена мідь, гравіювання. Російський етнографічний музей**

для весіль і свят – досягав 1,5 м. Орнаментували їх, як правило, технікою гравіювання. У центрі виробу найчастіше відтворювали зірку Дауда. Навколо неї в широкій смузі почергово розміщували зображення декорованих кипарисів, квітучих кущів, архітектурних споруд, медальйонів з написами арабською в'язью, глеків. Інколи центральна частина виробів містить цитати з Корану або вігальні написи у віршах.

Часто застосовували комбінацію чеканення з ажурним різьбленням. Надзвичайно самобутні й цікаві за формою різноманітні супниці, посудини для миття рук після вживання їжі, вази для фруктів тощо; край виробів, як правило, часто загинали назовні у вигляді фестонів, а високі ніжки виконували з ажурними отворами “чильтер” у техніці просічення. Таким посудом широко послуговувалися нижча і середня верстви населення. Натомість представники знаті татарського суспільства надавали переваги виробам зі срібла, що привозили з Туреччини, Ірану, або виготовленим місцевими майстрами. Наскрізне різьблення, яке на просвіті має нарядний вигляд і створює святковий настрій, широко використовували в декорі освітлювальних приладів (світильники, свічники, курильниці).

Оздоблюючи вироби з металу, зазвичай використовували чимало орнаментальних мотивів. Майже на всіх предметах було візерункове арабське письмо, яке “перетворювалося” на орнаментальні фризи й медальйони.

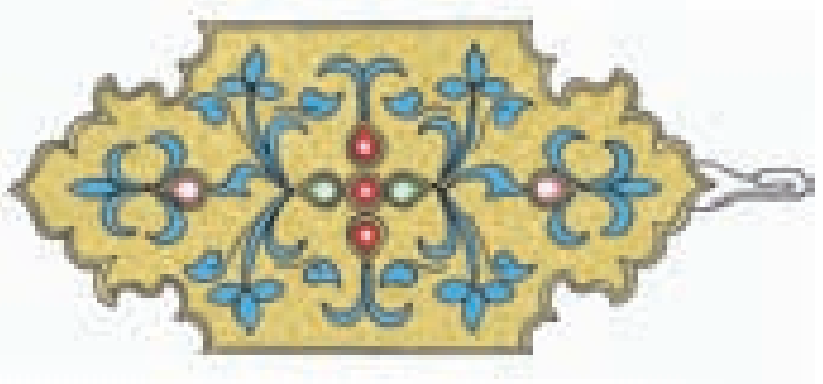
Формування ювелірного мистецтва Кримського Ханства відбувалося на основі активного розвитку, творчого засвоєння і переосмислення кращих досягнень майстрів-ювелірів інших народів, які загалом збагачували ювелірне мистецтво кримських татар, що відповідало художнім і побутовим запитам часу. Це мистецтво пов'язане зі створенням багатообразного комплексу традиційних прикрас, що виявився не тільки в спадкоємності різноманітних художніх і технічних навиків, але й у стійкому збереженні найбільш характерних форм, мотивів, візерунків.

**Майстер Матзал-уста. Посудина “куман”. Середина XVIII ст. Жовта мідь, чеканка. Російський етнографічний музей**



За часів Кримського Ханства виникли й існували цехи ювелірів-філігранників, чеканників і ливарників, об'єднаних в організацію “к'уомджи-еснафи” із чіткою ієрархією: очільник цеху – “уста-баши”, його помічник – “йігіт-баши”, староста-посильний – “чауш”. Цех мав виробничий статут – “салефнаме”, написаний на основі мусульманського кодексу – шариату. Цехи обслуговували побутові потреби татар на внутрішньому кримському ринку, і лише четверту частину від усієї виробленої продукції вивозили за межі Криму<sup>5</sup>. Однак разом із цехами існувало багато ювелірів кустарів-одинаків, які також працювали для потреб внутрішнього ринку. Майстерні ювелірів були розповсюджені в Бахчисараї, Карасубазарі; їх розміщували на центральних вулицях міст.

**Застібка-гачок на сагайдаку. Початок XVII ст. Срібло, позолота, емаль, кольорове каміння, зернь, скань. Збройна палата Московського Кремля**



Ювелірні вироби, неодмінна складова народного жіночого й чоловічого одягу, виявляли соціальну належність їх власників. Розкішні прикраси з дорогоцінних металів, коштовних самоцвітів, перлин призначалися для заможних людей суспільства. Однак навіть представник бідної верстви населення, віддаючи заміж дочку, обов'язково дарував їй срібний пояс та інші прикраси.

Бачачи різноманітні привізні прикраси з Туреччини, Кавказу та інших країн, татарські майстри частково їх імітували. Окремі форми, мотиви, візерунки, що їм імпонували, були творчо трансформовані відповідно до власних уявлень та місцевих художніх традицій. Із середини XV ст. і до кінця XVIII ст. в ювелірному виробництві відчувався посилений вплив турок-османів. Водночас у виробах повною мірою зберігалися особливості глибокої національної самобутності, своєрідності, що усталилися в народному мистецтві впродовж багатьох століть.

Кримськотатарські ювеліри володіли багатьма способами виготовлення і орнаментатції різноманітних прикрас: художнім литвом, чеканенням, штампуванням, тисненням, гравіюванням, зернінням, філігранню (фонова, накладна, ажурна), пласкою сканню, черню, емаллю, інкрустацією (самоцвіти, золото, срібло, перламутр). Ці види техніки, використовувані з давніх-давен, урізноманітнювали й збагачували художню творчість майстрів. Працюючи в техніці філіграні, кримськотатарські золотарі досягли найвищої досконалості у своєму фаху. Ранні витвори в техніці фонові філіграні відомі за віднайденими на території Криму зразками Золотоординського періоду. Цю техніку в поєднанні з емаллю застосовували в XV – першій половині XVII ст. У другій половині XVII ст. виникла ажурна філігрань. Ювеліри здебільшого працювали зі сріблом, оскільки стримана колірна гама костюма вигідно відтіняла блиск цього благородного металу. Також використовували і техніку литва. Чимало виробів прикрашали черню, емаллю малинового, блакитного, білого, жовтого, червоного кольорів. Глибоко традиційними вважали сережки у формі місяця, у вигляді монет, пласкі й сканні з підвісками, оздоблені коштовним камінням. Подібні сережки були і в казанських татар періоду Казанського Ханства.

**Браслет. XVIII ст. Золото, бірюза, філігрань. Російський етнографічний музей**



Краса ювелірних виробів виявилась як у формі, різноманітності, у техніці виконання, так і в багатій орнаментиці: у геометричних, рослинних, квіткових, епіграфічних, зооморфних мотивах. Рослинні мотиви складали не лише основу візерунка, але й форму прикраси. Більшість пряжок для жіночих поясів виконували у вигляді виноградного листа. Традиційний мотив мигдалю, що трапляється у вишивці, нерідко був основою композиції філігранного або різьбленого узору.

Епіграфічні написи спостерігаємо майже на всіх видах ювелірних виробів – як на металі, так і на каменю, вони вражають довершеністю арабського шрифту. Зміст написів широко варіювали: від ініціалів імені майстра, місця виготовлення (що є надзвичайно цінним джерелом для дослідження) до всіляких побажань здоров'я і благополуччя, віршів і традиційних висловлювань з Корану. У загальну композицію візерунка вводили медальйони різноманітних обрисів і геральдичні знаки.

Найпоширенішим видом декоративно-прикладного мистецтва були вишиті й ткані вироби – важлива складова в побутовому ансамблі кримськотатарського житла. Їх старовинні зразки відрізняються багатством орнаменту, бездоганною технікою виконання, що є свідченням майстерності й виняткового художнього смаку татарських майстринь. Нарівні з візерунковими рушниками неабияку роль у прикрашанні предметів побутового призначення і яскравому оформленні будинку відіграла вишивка, розміщення якої мало свої традиції. Характерний мінімум меблів у житлових приміщеннях компенсували значною часткою виробів із тканини. За допомогою рушників надавали гарного вигляду полицям для посуду, середній частині стін і простінкам між вікнами. Художньою вишивкою оздоблювали накидки на дитячі колиски, складені гіркою постелі, диванні подушки, а також різні скатертини й рушники для посуду. Особливо яскраво дім прикрашали під час весільних урочистостей – у будинку всюди висіли вишиті й ткані вироби, виконані нареченою. Як подарунок вишиті роботи роздавали під час весіль, як вдячність і своєрідна платня – на похоронах тим, хто опускав покійника в могилу.

У костюмному ансамблі кримських татар вишивка була привілеєм жіночого одягу. Її виконували на сукнях, нагрудниках, фартухах, нарукавниках, нею прикрашали різні типи головних уборів, взуття. Чоловічий одяг вишивкою оздоблювали не так часто: візерунки були лише на фесках, на весільних поясах, на підв'язках для шкарпеток, зрідка – на весільних сорочках.



**Рушник настінний “дувар-без”. Кінець XVIII – початок XIX ст. Бавовна, шовк, двостороння вишивка, лічильна техніка. Приватна колекція Шабельських. Всеросійський музей декоративно-вжиткового народного мистецтва. Москва**



Основою для майбутніх вишитих виробів слугували різного типу тканини: сукно, домоткане тонке біле або жовтаве лляне, або напівбавовняне полотно. Різні речі вишивали крученим шовком, вовною, бавовняними нитками, пофарбованими рослинними і мінеральними фарбами. У золотошитві послуговувалися металевими нитками, які щільно намотували на паперову або нитяну основу. Широко використовували як двосторонню вишивку (гладьові й лічильні шви), коли виріб декорували з лицевого й виворітного боків, так і односторонню (високе шитво золотом, тамбуром, лелітками, бісером, перлами, коштовним камінням); оздоблювали й аплікацією, якою прикрашали тільки лицевий бік виробу.

Особливість кримськотатарської двосторонньої вишивки в тому, що майже кожний елемент орнаменту мав, як правило, свою, відмінну від інших, структуру шва. Контраст фактури основи (матової бавовняної або лляної тканини) з блискучими шовковими і металевими нитками створював додатковий ефект у сприйнятті. Такі складні техніки мала саме кримськотатарська вишивка. Нею оздоблювали дівочі головні накидки “шербенти”, вузькі довгі чоловічі пояси “учкур”, рушники.

Золотим шитвом вишивали чепраки, похідні намети ханів, одяг ханів і придворної знаті, настінні килимки з висловами з Корану, великі пристінні диванні подушки для ханського палацу. Виготовлення таких громіздких предметів, що потребувало сили і витривалості, покладали на чоловіків-вишивальників, об'єднаних у спеціальні цехи.

Ритм і чіткий візерунок вишивок утворювали різними прийомами побудови орнаменту: компонуванням узорів залежно від форми виробу; вигадуванням композиційних плям і акцентів з розвинутою навколо них декоративною системою; використанням різноманітних фактур поверхонь при шитті великих деталей; грою штрихів блискучими золотими або срібними нитками на оксамитовому тлі, створених рядами стібків у різних напрямках. До кінця XVIII ст. великі площини візерунків покривали пласким фігурним шиттям, розбиваючи його рядками, зигзагами, квадратами, малюнком шахівниці, ромбами, укладеними один в другий, трикутниками. Для заповнення вільної площини часто використовували дрібні лелітки, штамповані металеві рельєфи, довгі пружинки, дорогоцінне каміння, корали, перли, що створювало ефект особливого багатства.

У кримських татар тамбурна вишивка, яка була широко поширена на Далекому, Середньому і Близькому Сході, зонайперше – серед турецько-монгольських народностей, зберігалася лише як “другорядна”, поступаючись і віддаючи першість двосто-



**Курточка жіноча “бельтон”. XVIII ст. Вишивка срібним шнурком по сукну. Бахчисарайський державний історико-культурний заповідник**

ронній гладі. Більш активно тамбуром послуговувалися в орнаментациі подолу одягу степових татар і лише як контур обрисів, заповнених гладдю, у з'єднаних деталях орнаменту (у гірських і південнобережних татар).

Високохудожнє багате звучання вишивки зумовлене належними декоративними особливостями матеріалів і багатоманіттям технічних прийомів, вишуканим рішенням колірної гами, вибором характерної орнаментики і вдалою композиційною побудовою. Вишивку виконували на домотканих легких тканинах високого ґатунку. У роботу брали тонку з гладенькою поверхнею матерію, щільні й кручені шовкові нитки, що не линяли при пранні, золоті й срібні нитки на шовковій основі; золоті й срібні пластинки виконували ґрунтовно, тому з плином часу вони не втрачали блиску. Техніка і майстерність виконання унеможлиблювали різницю між виворотним і лицьовим боками. Усю вишивану поверхню предмета густо заповнювали зором з виразними лініями основного малюнка. В одному виробі часто використовували значну кількість різноманітних швів. Застосовували нитки м'яких тонів із численними відтінками, які непомітно переходили один в інший. Татарське полотно, вишите шовком, було настільки міцне, що зберігалось століттями.

У декоративно-ужитковому мистецтві найбільш чітку картину розвитку орнаментики простежуємо на збережених зразках каменерізного мистецтва: на надгробках, фонтанах, архітектурних спорудах.

У XVII–XVIII ст. мистецтво специфічних мусульманських різьблених надгробків-каменів продовжує традиції ще золотоординського періоду, набувши помітних відмінностей у формі, декорі, архітектурі й пластиці споруд, у літературній стилістиці, зрештою, у географії розповсюдження. Для найбільш чіткого уявлення надгробків цього періоду необхідно коротко окреслити зміни, що відбулися з ними у XV–XVI ст.

На початку XV ст. найпоширенішими типами надгробків були тумби і пласкі камені зі стрілчастим і кілеподібним верхом – “текиль-таш” і “мезарташ”. Їх ставили в узголів'ї поховання; мали круглу або грановану (шести-, восьмигранну) форму. Верх, як правило, – гладенький або ребристий<sup>6</sup>. Вертикальні надгробки (завжди чоловічі) зазвичай закріплювали в землі між великими каменями, однак часто встановлювали в спеціальні плити з видовбаними отворами. Жіночі пам'ятники мали вигляд круглої або гранованої орнаментальної тумби, яку встановлювали горизонтально на плиту або цоколь з перевернутим П-подібним профілем.

Тумби у вигляді довгого вузького ящика з двосхилим високим стрілчастим верхом, покритим рельєфним написом, до початку XV ст. трансформувалися в новий тип пам'ятника – саркофаг: невисокий монолітний прямокутний склеп з верхом на зразок двосхилого або напівкруглого даху. Такий склеп із двох сторін оточений виступами у вигляді потовщених пласких плит з написами або невеликих стовпчиків, що нагадували архітектурну форму дюрбе. У XVI ст. саркофаги значно збільшили в розмірах – як заввишки, так і завширшки, за формою вони нагадували тимчасові дерев'яні надгробки типу “сандик”, що були поширені в мавзолеях Туреччини XVI–XVII ст.

Кам'яні надгробки XVII – першої половини XVIII ст., зберігаючи форму і розміри, виготовляли порожнистими з вапнякового моноліту (іноді – мармуру) або із чотирьох плит з двома вставленими всередину стелами, для яких інколи робили спеціальні пази. Із середини XVIII ст. прямокутні торцеві плити саркофагів, що ставали все вищими, трансформувалися в стелу (стовп) – чоловічі і плиту криволінійної конфігурації – жіночі пам'ятники.

Стовп, завершений головним убором у вигляді чалми або жіночої шапочки, нагадує контури “людської фігури”. Особливо широке різноманіття фресок і чалм спостерігаємо на надгробних пам'ятниках XVIII ст.

Незважаючи на те, що видозміни у формі, орнаментациі проходили досить повільно, усі типи надгробків тривалий період “співіснували” один з одним.

У декорі відбувається перехід від геометричних розеток до “квіткового стилю”. Майже на всіх надгробках виконані епітафії, які набули більшої виразності, адже містять цитати з Корану, інформацію про похованих; часто вражають поетичністю, красномовством. Арабське письмо – священний символ ісламу – стає важливим художнім засобом. Значення слова розкривається в поєднанні архітектурної форми і різьбленого декору. Майстри-різьбярі, вірогідно, – автори врізаних у камінь текстів. У загальній образній виразності пам’ятників відігравали першочергову роль як зміст тексту, так і форма напису.

У XVII ст. надгробки часто розфарбовували: увиразнювали розетки, окремі квіткові мотиви, предмети, орнаменти на торцях і кромках, смуги, якими розмежовували написи, дрібні рослинні узори на стелах, тло написів. Використовували в основному малиновий і золотий, менше – синій і зелений кольори. Застосування додаткового кольору в оформленні кримськотатарських надгробків зближує це мистецтво з колом північнокавказьких (збереглися загалом від пізнього часу) мусульманських пам’ятників, у яких спостерігаємо дуже яскраве розфарбовування предметних зображень: зброї та прикрас на чоловічих надгробках, знярядь домашньої праці – на жіночих<sup>7</sup>. Подібні приклади розфарбовування мармурових надгробків є і в османських пам’ятниках, зокрема в мечеті Сулеймана-паші (1928)<sup>8</sup>.

Загальна тенденція розвитку надгробних та інших монументальних споруд у XVIII ст. йшла по лінії наростання барокової декоративної пишності. Наприкінці XVII ст. і особливо у XVIII ст. кримські хани підтримували економічні зв’язки із західноєвропейськими країнами, зокрема з Францією, усіяючи в себе західноєвропейське декоративно-ужиткове мистецтво. Поєднання турецьких і західноєвропейських елементів призвело до того, що форми пам’ятників поступово набули більш складного, химерного, обтяжливого орнаментально-каліграфічного декору.

У XVIII ст. збільшилася кількість пам’ятників з мармуру. Їх прикрашали розкішним різьбленням квіткового орнаменту. Трапляються також зображення куща, букета або трансформоване відтворення Дерева життя у вигляді пальми у вазі, квіткові розетки з витончено зігнутими пелюстками, окрім цього – кипариси, орнаментальне плетіння. Серед предметів – зображення зброї, гілок пальм.

Змінюється і композиційне розміщення орнаменту. На боковій поверхні саркофагів основним мотивом знову стають квіткові або геометричні розетки, між якими нанесені пишні вазони з квітами, уписані, як правило, у витягнуті вертикально медальйони. Ці ж медальйони з розеткою посередині є і на торцях саркофага. Аналогічні зображення вазонів спостерігаємо в Туреччині на стінках фонтанів для пиття і бокових поверхнях кам’яних мінбарів у мечетях<sup>9</sup>. Складним плетінням орнаментували поверхні плит по верхньому периметру пам’ятника.

Створюючи кам’яні надгробки, кримськотатарські майстри відштовхувалися від слів Пророка: “Смерть – це чаша, яку кожен повинен випити” (написи на надгробку Хасине-Хатун, 1397 р., і на надгробку Селіма II Герай-хана, 1748 р.). Тому часто у верхній частині надгробка вирізьблювали своєрідну чашу, яку наповнювала дощова вода. Поєднання висадженої на могилі зелені з водою нагадувало декоративне оформлення кам’яних фонтанів, що були широко поширені в Криму.



**Надгробок Девлета-Гирея-султана. 1631. Мармур, фарбування, позолота. Дюрбе Бахчисарайського палацу**



**Надгробок Селіма II Герай-хана. 1748. Ханське кладовище Бахчисарайського палацу**

Залежно від розміщення, фонтани облаштовували пристінно або окремо. До традиційних і найпоширеніших водних джерел належать природні джерела “чешме”. Зазвичай вони були центром громадського життя кримських сіл, їх споруджували не тільки всередині півострова, але й на Південному березі – уздовж дороги з проміжком у декілька верств. Такі джерела оформлювали якнайпростіше. Вони мали вигляд вертикальної стели заввишки 1,5–2 метра зі стрілчастою арочною нішею і щипцеподібним завершенням. Перед нею обладнували невелике заглиблення для накопичення води. Часто у верхній частині над нішею закріплювали кам'яну плиту, на якій арабською в'язю вирізьблювали ім'я того, хто облаштував це джерело. Чільну стіну кам'яної водойми іноді оздоблювали різьбою у вигляді розеток з геометричним або рослинним орнаментом, аналогічним орнаменту надгробків відповідних епох. Два фонтани для пиття з килеподібними аркачними нішами, які оздобили різьбою по каменю в XVII–XVIII ст., установлені в посольському дворіку Бахчисарайського палацу. У центрі ніші одного з них вирізьблено дерево у вигляді пальми, з основи якого тече вода. “Земля” (чільна стіна кам'яної водойми) орнаментована квітами й рослинністю. Фонтан ніби ілюструє слова з Корану про те, що Аллах дав людям воду, вдихнув життя в землю,

виростив фініки (пальму)<sup>10</sup>.

Палацові фонтани Бахчисарая подібні до зведених у цей час фонтанів турецькою знаттю (фонтан XVIII ст. Ускундера III на площі Ахмета в м. Стамбулі)<sup>11</sup>. Однак їх більш стриманий декор і менший масштаб передає “зміст” джерела як символу, що дає життя всьому живому, а не помпезної споруди, яка прославляє свого творця.

Інший поширений тип фонтана виник у Криму разом з першими будовами мусульманських культових споруд. Це фонтани, призначені для ритуальних омовінь “абдест”, які проводили біля мечетей або святих місць. В основному їх будували окремо. Вони мали круглу, часто восьми- або шестигранну форму водойми. Прикладом вищеописаного може слугувати фонтан у Бахчисараї, що був розміщений зліва від мечеті Хан-Джамі. Невеликий (діаметром біля трьох метрів) басейн, накритий куполом, містився в квадратному, вимощеному плитами дворіку. Його дно було облицьоване різьбленими плитами з білого мармуру з протягнутими крізь них металевими трубками, через які проходила чиста вода в мармуровий круглий лотік.

Фонтанні двори або павільйони всередині приміщень і дворів у палацах та будинках заможних верств населення набули широкого застосування. Затишні джерела, за словами М. Гінзбурга, створюють “навколо живильних крапель особливу атмосферу тіняви, яка захищає цей маленький оазис від яскравого сонця, від галасу. Потрапляючи просто-таки зі штовханини міських вулиць у фонтанний дворик.., ви попервах нічого не можете розгледіти в цій прохолодній напівтемряві. За жодних обставин ви не отримаєте цілісного враження одразу. Поступово, миттєвість за миттєвістю, ви починаєте розглядати одну деталь за іншою. Тут все побудовано так, щоб впливати на нашу чуттєвість не стільки зовнішніми образами, скільки музичною ритмікою крапель, чарівністю самої прохолоди, мальовничістю мороку”<sup>12</sup>.



Усі фонтани загалом виконували з мармуру, з використанням каменерізного орнаменту, що включав бордюри з рослинними мотивами. На початку XVIII ст. основну центральну частину фонтанів зводили у вигляді кипариса, квітучого куща і т. п.

До XVIII ст. в кримськотатарському мистецтві виник новий тип фонтанів – “сабіль”. В архітектурі арабських країн “сабіль” – це джерело загального користування; фонтан з водою для пиття у вигляді окремої або пристінної споруди з одною або кількома арочними нішами й чашами, з яких повільно стікає вода в раковину-басейн.

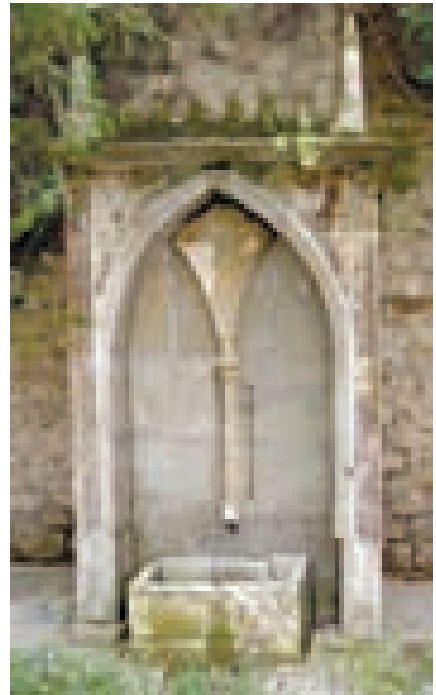
“Сабіль” у перекладі з арабської – криниця (джерело) для загального користування. Походить від дієслова, що означає “жертвувати в добродійних цілях”. Як правило, такі фонтани, відомі в мусульманському світі з XIV ст., оздоблювали орнаментальною різьбою по каменю, облицьовували мармуром або керамічною мозаїкою, каліграфічними написами із закликом помолитися за влаштовувача фонтана, цитатами з Корану, висловами або поетичним двовіршем<sup>13</sup>.

Характерним прикладом каскадних фонтанів типу “сабіль” слугує фонтан у Басейному дворику Бахчисарайського палацу – це вмонтована в південну стіну різьблена мармурова плита з дванадцятьма лотіками; з вертикальною і горизонтальною площинами. Рух води по них символізує народження, бурхливе, але коротке життя, яке складається з роздвоєностей і узагальнень, у контрасті з вічним спокоєм джерельної глadi басейну, до якого по горизонталі веде довгий канал, орнаментований кипарисами – символами потойбічного життя. Тут є і равлик – знак вічності й сумніву. Відтак виникає асоціація із “живою” і “мертвою” водою: із цього всього моделюється світ. Головний модуль фонтана становить струмין води, пропорційний зросту людини. До фонтана типу “сабіль” відносять і знаменитий “Фонтан сліз” у Бахчисарайському палаці. Оскільки в Криму мізерний запас води, тому криницям і фонтанам надавали образу одухотворених світл.

Епіграфіка фонтанів несе в собі інформацію двох рівнів: фонтана як джерела життя й очищення, сакральний характер якого схований у глибині архаїки, у нижніх пластах культурної традиції ісламу, і фонтана-книги, яку розуміють лише втаємничені. Суто зовнішній, цілісний його образ сприймається як сторінка Корану з “унваном”, увінчана “алемом”. Написи на фонтанах завершені словом “сальсабіль”, яке має кілька значень. У мусульманській міфології воно означає назву головного джерела в раю (Коран 76:18). В архітектурі Єгипту, Сирії, Палестини, Андалусії з XIII–XIV ст. – це система охолодження інтер’єрів водою, що ґрунтується на принципі повільного стоку тонкого шару води по мармуровій плиті, вмонтованій в стіну з нахилом 15–30°. Вода стікає в декоративні канавки, випаровуючись, вона охолоджує приміщення. У переносному сенсі “сальсабіль” означає райський напій, нектар.

Поєднуючи в собі сакральну основу філософії Корану, поетичну епітафію, виконаний з мармуру й помережений різьбленим декором орнамент, кримські фонтани типу “сабіль” є своєрідним меморіалом, що нагадує про плинність радощів життя, про неминучість розлуки, про райську благодать потойбічного існування душ праведників. У цьому вони подібні і духовно споріднені з надгробними пам’ятниками.

Кам’яною різьбою, окрім каменів-надгробків і фонтанів, декоровано також, що правда, зовсім обмежено, окремі об’єкти монументальної архітектури XVII ст. Маємо



**Фонтан для пиття пристінний. Кінець XVII – початок XVIII ст. Бахчисарайський палац**

на увазі епіграфічні написи й орнаментацию вхідних порталів мечетей і міхрабних ніш, улаштування сталактитів. Як прикраси вхідних порталів і міхрабів використовували різьблені круглі розетки з геометричним і стилізованим рослинним орнаментом, які часто спостерігаємо на надгробках. Розетки, зазвичай три, розміщували по боках і в центрі над килеподібною аркою portalу. До того ж вони різнилися малюнком. Круглі розетки були двох типів: перші – виступали від основного об'єму стіни, другі – містилися в площині стіни, їхній узор утворювався за рахунок “вийнятого” об'єму тла. Трапляються орнаментальні мотиви у вигляді п'яти- і шестикінцевих зірок, місяця, вазонів, концентричних кіл та ін.

Тексти, виконані на надгробних пам'ятниках, фонтанах і культових спорудах, поступово стають більш складними, у порівнянні з епітафіями золотоординського періоду. Творчість “хаттатів” – майстрів, які одночасно були і різьбярами по каменю, і “писцями”, відображена в декорі віртуозним виконанням каліграфічних написів, виконаних золотоординським і класичним “сулюсом”.

У мистецтва зведення надгробків і фонтанів у Криму була спільна сакральна основа, яка ґрунтувалася на фундаментальних пластах філософії Ісламу, на загальній концепції синтезу творів мистецтва з навколишнім середовищем. Передовсім це проявилось в релігійному сприйнятті священної могили пращурів і водного джерела життя, як, наприклад, у художній та емоційній формі “Фонтана сліз”, що є синкретичним поєднанням надгробка і фонтана.

Таким чином, кримськотатарський митець поєднував у собі таланти архітектора, майстра ландшафтного дизайну, декоратора, живописця, поета і виступав як автор архітектурно-пластичних надгробків, споруд над водними джерелами, застосовуючи в тому чи іншому випадку схожу систему обробки мармуру, різьбленого декору, поетичних епітафій, які були сповнені релігійної та містичної лірики. Певною мірою це характерно для всіх історичних періодів розвитку культури Кримського Ханства, включно до кінця XVIII ст.

Порівняно з близькосхідним і середньоазійським декором орнаментальні композиції в каменерізному мистецтві охарактеризовані меншою щільністю в побудові і більш вільною інтерпретацією, вони контрастніші за формами і менш стилізовані, скуті образотворчими канонами й архаїзованими тенденціями. У них майже відсутні абстрактні геометричні елементи, проте часто трапляються мотиви, наближені до природних форм рослин і квітів.

Подібна орнаментальна система характерна і для таких видів декоративно-ужиткового мистецтва, як вишивка і художній метал. Художній стиль витворів XVII – першої половини XVIII ст. тяжів до пишності, кольорової і орнаментальної насиченості. У його основі лежали естетичні критерії мусульманського мистецтва, якому властивий розвиток художньої мови від принципів образотворення, що притаманні кримському мистецтву домонгольського і раннього золотоординського періодів, до орнаментальних принципів декоративності в мистецтві більш пізніх епох.

Наслідкування смаків Стамбула яскраво виявилось в архітектурі й організації внутрішнього простору народного житла. У ханському Бахчисараї, як і в турецькій столиці, зводили двоповерхові будинки, з виступаючими верхніми поверхами на дерев'яних підпорах, які під кутом “упиралися” в стіну. Популярні черепичні дахи зі звисаючими широкими заокругленими на кутах навісами “сачах”, декоровані геометричним орнаментом з тонких дерев'яних планок, призматичні високі труби, двері з масивними металевими кільцями, прикріплені на різьбленій бронзовій дощечці<sup>14</sup>. Планування кімнат, розміщення меблів і використання приміщень здійснюють на турецький кшталт.

До згаданого вище часу в різних районах Криму вже склалися певні типи народного житла кримських татар, у яких простежувалися традиції етносів, що справдана населяли півострів. Про це можна судити по прийнятій в Криму загальноосманській термінології, у якій збереглися й іранські терміни, такі, як “дувар” (стіна), “тахта” (дошка),

“дам” (стеля); і грецькі – “кірамет” (черепичний покрив), “камере” (прибудова-ніша), “тереме” (виступаюча частина верхнього поверху); і римські – “фурун” (куполоподібна хлібна піч з бічним отвором) тощо. Щодо словесного позначення певних частин житла південнобережних татар, таких, як “келер” (комірка на веранді), “соба” (крита кімнатна піч), відчутний готський вплив. Римська спадщина – куполоподібна хлібна піч, запозичена в культуру Криму від греків. Її облаштували зовні будинку.

Конструкція даху традиційного житла населення степової смуги (район Карасубазар) мала елементи найдавнішого рівнинного житла, яке зводили в причорноморських степах. Житло з плетеними й обмазаними глиною стінами південнобережних татар в архаїчних зразках виявляло первинні зв'язки з Кавказом і Малою Азією. Тип татарського житла (в районі Бахчисараю) з двосхилим дахом, зрубленими стінами, де вінци з'єднані дерев'яними тиблями позначений готським впливом. На розповсюдження в татар двокамерного будинку з вогнищем у передпокої вплинув альпійський тип будов.

У звисаючих балконах, у черепичній покрівлі двосхилих дахів<sup>15</sup>, що переважали в приватних житлових комплексах типу “будинок-двір”, у виступаючому верхньому поверсі над нижнім відсутній візантійський дух. Такий житловий комплекс – це оточений високою огорожею двір, вимощений кам'яними плитами. Вони переходили в підлогу кухні першого поверху, часто не відокремленої від двору навіть порогом. Кухня і двір становили одне ціле, оскільки в межах двору були літня піч і криниця. Нижній перший поверх будували з каменю, другий міг бути дерев'яним або самановим. Його вікна і двері виходили на довгу широку криту галерею із зовнішніми сходами. Майже плоский чотирихилий дах з високою трубою накривали черепицею візантійського зразка, що в Криму дістала назву “татарка”<sup>16</sup>.

Незважаючи на різноманітність типів житла кримських татар, кількість приміщень і їх призначення у всіх помешканнях були однаковими. Житловий простір, як в одноповерхових, так і двоповерхових будинках, становили дві-три кімнати. Основні – сіни і кухня. Третє приміщення слугувало за вітальню, його, як правило, не опалювали. Сіни розміщували по центру, від них одні або двоє дверей вели до кухні й вітальні. У сінях не прийнято було нічого ставити, за винятком ручного верстата для ткацтва. Основне житлове приміщення – це кухня, де облаштували вогнище, схоже на широкий камін з трубою і розтрубом висотою біля метра від підлоги. Усередині вогнища на ланцюзі висів казан. З двох сторін вогнища розміщували металеві треніжки і глеки або величезний мідний глек для підігрівання води. Біля протилежної стіни ставили дерев'яну лавку, де розставляли домашнє начиння, поряд була велика овальна корзина для зерна. Зі середини XVIII ст. гончарний і мідний посуд виставляли на відкритих дерев'яних полицках, розміщених по периметру кімнати під стелею.

Характер побуту, що склався, виробив у кримського народу стійкі типи предметів, застосування яких майже в кожному житлі було обов'язковим. Система планування приміщень у татарському будинку, розміщення в них предметів, начиння ґрунтувалися на традиції і уявленні мусульманської частини населення, яке сформувався під впливом кочових тюрків. Усі предмети були на виду, їх в основному розміщували по периметру, залишаючи середину приміщення вільною. Поставивши маленький столик, вдень тут можна було обідати зі сім'єю, а вночі, розстеливши постелі, – спати.

Для інтер'єру кримськотатарського житла характерна наявність в стіні спеціальної ніші “камере”, де стояла скриня зі складеними ковдрами і подушками. Уздовж решти стін на низеньких глиняних підвищеннях “сет” на підлозі розстиляли матраци і подушки для сидіння. В одному з кутків кімнати обгороджували невелике місце для обмивання. Вітальня не мала вогнища, тут підтримували чистоту. Підлоги застиляли кольоровою і чорною повстю або килимами з овечої шерсті. На щаблях або балках, які залишалися відкритими, зважаючи на відсутність підшивної стелі, розвішували святковий одяг сімейства і розшиті рушники; тут же лежали “священний Коран” й інші духовні книги. Житлові приміщення прикрашали вишитими рушниками, ска-

тертинами, серветками, завісами. Декоративні домоткані лляні рушники “евджияр” з геометричним орнаментом прикрашали стіни і полицки для посуду. На диванах “сет”, розміщених по під стінами, лежали матраци і пристінні подушки.

У міських будинках Бахчисараю стіни кімнати всередині гладенько обмащували глиною і білили. До стіни з вхідними дверима прилаштовували вогнище, що мало вигляд каміна. Вогонь розпалювали просто-таки на підлозі. Вогнище дбайливо прикрашали, часто розписували фарбою, що нагадувало каміни в старих турецьких будинках Стамбула. По обидві сторони вогнища розміщували дерев'яні шафки для зберігання посуду і для омовіння.

Уздовж протилежної вогнищу стіни містився дерев'яний невисокий поміст шириною близько метра, призначений для складання ковдр і подушок, який завішували причепленою до дерев'яного карниза шторою. У кам'яних стінах облаштовували ніші, що слугували шафками. Уздовж периметра стін зводили глиняне підвищення, на якому розкладали матраци для сидіння. Посеред кімнати стелили повсть, зверху неї – килими. На стінах розвішували вишиті рушники, каліграфічні написи з висловами з Корану або іменами Магомета і халіфів – Фатіми, Алі, Асана, Гуссейна. Уздовж стін, вище вікон, прибивали дерев'яні полиці “раф”, на яких розміщували різноманітний мідний посуд, виготовлений місцевими майстрами. Він слугував не стільки для господарських потреб, скільки для прикраси кімнати і свідчив про добробут і достаток господаря. Кімнату меблювали лавками, дзеркалами, низеньким чотирикутним (або шести-, восьмигранним) столиком, що має арабську назву “софра” (турецькою – “курсю”), на який під час їжі ставили піднос зі стравами, а в інший час його переносили куди-небудь до стіни. Вікна були невеликі, квадратні, захищені металевими або дерев'яними, вертикально встановленими, прутами. Зовні вікна закривали двостулковими віконницями, вони, як правило, виходили у двір.

У тильній стіні будівлі також встановлювали невелике квадратне вікно, з якого спостерігали за діями на вулиці.

Османський вплив в області кримського житла позначився не тільки на татарському, але й на решті населення півострова, а саме: центральне вогнище замінили камином біля стіни, високі меблі – низькими, з'явилися багато орнаментовані килими, ширми, скрині, дивани, всередині приміщень – фонтани. У багатих житлових будинках над вікнами, біля стелі, розміщували виключно як прикрасу фігурні віконця з кольорового скла, вставленого у виліплені з гіпсу візерункові рами, що було поширеним на Сході – у Персії і Середній Азії. Такий тип вікон зберігся в окремих покоях Бахчисарайського палацу і в деяких мечетях. Вищеописані вікна, дверцята під напівкруглими арками, оздоблення каміна є показником міських стильових нашарувань, у яких особливо виразно відчувається вплив османського художнього стилю.

Усе це свідчить про значний вплив Стамбула на зростання кримськотатарської міської культури, вплив, який так чи інакше просочувався в найвіддаленіші куточки Криму, визначаючи загалом зовнішній вигляд матеріальної культури кримських татар.

Другу половину XVIII ст. (період, що передував анексії Криму Російською імперією) можна охарактеризувати як епоху Просвітництва. Культура іс-

**Інтер'єр кримськотатарського житла (реконструкція). Бахчисарайський державний історико-культурний заповідник**



**Рушник “евджияр”. Кінець XIX ст. Закладна техніка. Бахчисарайський державний історико-культурний заповідник**



ламського Криму тепер перебувала в тісному взаємозв'язку із західноєвропейською культурою, випробовуючи на собі найбільш благотворні впливи з Франції, Англії, Німеччини, Австрії. Кримська феодальна знать і хани все більше і більше залучалися до сфери економічних інтересів західноєвропейських держав. Дедалі сильніше це позначалося і на придворному побуті кримських ханів: з Італії і Франції вони виписували дзеркала, дорогі візерунчасті тканини, усіяко насаджуючи західноєвропейське декоративне мистецтво. Бахчисарай, особливо в період правління хана Крим-Гірея (1758–1764), став справжнім центром освіти, науки і мистецтв. У багатючих зібраннях рукописів і книг ханської бібліотеки працювали кримські й зарубіжні вчені, у палаці влаштовували філософські диспути, регулярно проводили концерти і вистави. Тут виступала трупа французьких акторів, яка грала переважно твори Мольєра. Їй акомпанувала татарська музична капела, створена за участю і за протекцією хана. Татарська музична капела, певною мірою, започаткувала татарський професійний музичний театр. Високому рівню освіти, передовій суспільній думці, що вільно розвивалася в Криму, органічно відповідав і характер мистецтва Кримського Ханства.

Значущість цього етапу для історії татарською мистецтва полягає в тому, що він був завершальним у розвитку кримськотатарської феодальної культури – культури пануючих класів, яка залишила найбільш видатні зразки художнього ремесла. Досягнення культури Кримського Ханства творилися на основі спадщини місцевих культур і нових форм у мистецтві й архітектурі золотоординського періоду. Водночас відбувся значний, порівняно з попереднім періодом, стрибок, пов'язаний з розквітом світської культури, розвитком нового стилю в мистецтві.

Розвиток кримськотатарського мистецтва наприкінці XVIII і впродовж XIX ст. проходив у тяжких умовах соціального і національного гніту. Після приєднання Криму до Російської імперії почалося масове переселення і вигнання татар із цієї території (1783, 1860-ті рр.), відтак, скоротилася кількість самих носіїв культури. У зв'язку з розривом традиційних зовнішніх зв'язків, перш за все з Туреччиною, порушенням сталого побутового устрою життя, звуженням поля діяльності інститутів ісламу, місцева культура і, зокрема, народне декоративно-ужиткове мистецтво вступають у період глухої самоізоляції, суворого збереження, навіть консервації традиційних канонів.



## РЕНЕСАНС І БАРОКО: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР

Третій том “Історії українського мистецтва” висвітлює образотворчу культуру українського народу одного з найцікавіших і найзнаменніших періодів – козацько-гетьманської доби. Упродовж трьох століть – XVI, XVII, XVIII – Україна кілька разів упритул наближалася до відновлення своєї державності, так нещасливо й навіть трагічно втраченої в XIII ст. унаслідок монгольського нашествия. Наближалася, але повноцінної державності не відновила і не здобула. Утім, мистецтво цієї доби втілило державотворчі устремління українців і вибір нашими митцями європейського вектора розвитку архітектури, скульптури, графіки та малярства.

Майстри України згаданих трьох століть представили унікальний приклад місцевої національної інтерпретації двох стилів західноєвропейського, а в певному сенсі й світового мистецтва: ренесансу і бароко. Особливість українських варіантів цих стилів полягає в тому, що на українських землях виявився вельми вдалим експеримент м’якого переходу різних видів образотворчого мистецтва від середньовічного візантинізму до ренесансу, а відтак і до бароко.

Висвітлений у томі матеріал демонструє інший метод єднання, радше стильового використання того чи іншого стилю: метод синкретизму, тобто органічної нерозчленованості, злитості. Уважний читач текстів і глядач репродукцій одразу це помітить і в християнсько-релігійних, і у світських творах. Візантійська хрестовокупольність української церковної архітектури неповторно “вбрана” у витончену ренесансність фасадів чи пишноту й шляхетність оформлення барокових інтер’єрів. Застиглі пози портретованих осіб, характерні для зображень візантійської знаті, раптом поживаються виразним поглядом, ледь наміченим рухом голови чи рук, а одяг уже не має колишніх асистів, а береться осяжними грайливими складками, що переливаються розмаїттям відтінків.

Ікона, тисячолітній витвір Візантії, у руках українських іконописців утрачає “святеє святих” візантійських форм – темноликість, пласкість, обернену перспективу й інші чудасії. Натомість стає світлою, з прямою перспективою, яскравими кольорами одягу святих осіб. Різьба й скульптура зовсім не розвивалися у Візантії, тоді як Україна дала справжнього барокового генія різьби Й.-Г. Пінзеля. Українська книжкова мініатюра виграє ренесансними барвами в рукописних українських книгах XVI й початку XVII ст., вершиною яких є чудові малюнки Пересопницького євангелія 1556–1561 років, а вже книжкова ілюстрація в друкованих творах і гравірованих естампах XVII–XVIII ст. має виразну барокову декоративність, вибагливість фігурних зображень.

Отже, ренесанс і бароко не оминули жодного виду мистецтва. Уже цей факт може засвідчувати, що означені стилі західноєвропейського походження не тільки стали українськими за формою, але й мають світоглядний, психолого-етнічний вибір і вимір, бо те,

що не сприймається народом, відкидається загалом, те довго не протримається. Український же варіант ренесансу панував у нашому образотворчому мистецтві одне століття. Йому на зміну прийшло бароко (зовсім не “хімера”, як його вважали на Заході), що було панівним більшу половину XVII ст. з могилянської доби і майже все XVIII ст.

Дивним є те, що в шеститомній “Історії українського мистецтва”, виданій у 1960-х роках, у жодному томі про стилі ренесансу й бароко в Україні фактично нічого не повідомлялося, бо така була ідеологічна настанова в умовах “холодної війни” із цивілізованим Заходом, хоч автори розділів у тих томах, формально аналізуючи окремі твори, окреслювали риси то візантійського, то ренесансного, то барокового, то класицистичного стилів, але самих назв стилів уникали. Ще б пак! Якщо їх не було в Росії, то як вони могли бути в Україні? Порушувалися пропагандистські вигадки про “дружбу народів”, “старших і молодших братів”!

Спостережливі та об’єктивні письменники, історики, культурологи та мистецтвознавці ще з XIX ст. помітили й зауважили стильовий характер українського мистецтва взагалі, а особливо козацько-гетьманської доби, коли, паралельно зі змаганнями за відновлення державності України, тривала боротьба українців за доведення зовнішньому світові своєї європейської ідентичності. Проте в радянський період історії України різні тоталітарні режими докладали неабияких зусиль, часто через репресії, русифікацію й геноцид, щоб нація забула про свою державну окремішність і природну належність до сім’ї західно- й центральноєвропейських народів. Із цих причин про жодну згадку щодо українських варіантів будь-яких західних літературно-мистецьких стилів не могло бути й мови. У третьому томі відновлено історичну правду про українське мистецтво – як мистецтво наскрізь стильове, у якому наявні основні світові стилі. Якщо ж говорити про добу після XVIII ст., коли напрями й стилі почали змінюватися з калейдоскопічною швидкістю, то й ці віяння знаходили в нас своїх прихильників, адептів, і все від природного відчуття входження до європейської родини.

Зміст тому, у якому представлено й проаналізовано твори ренесансно-барокового тандему, вимагає доведення їхньої належності до згаданих стилів. Тільки взявши на озброєння концепцію відомого дослідника мистецьких стилів Генріха Вьольфліна, автора фундаментальних праць “Ренесанс і бароко”, “Класичне мистецтво: Вступ до вивчення італійського Відродження” та інших, можна доказово вести мову про українську модель стилів західного походження. Чому саме Г. Вьольфлін? Тому, що він розглядає стилі за методом структуралізму. Інакше кажучи, Г. Вьольфлін у своїх працях бере за основу визначення стилю формальні ознаки: композицію, колорит, осяжність чи пласкість (площинність), динаміку постатей чи речей і багато іншого. Без цього дослідження стилів не буде конкретним і матиме печать суб’єктивізму. Українське образотворче мистецтво добре надається для визначення стилів за ознаками форми.

Г. Вьольфлін скрупульозно, часом з педантичністю, називає й характеризує форми, притаманні стилям. Найбільше уваги він приділяє ренесансові і бароко, які знає досконало. Цих рис у роботах дослідника багато і, звісно, не всі вони наявні в українських творах і в українських варіантах ренесансу й бароко. Насамперед це стосується іконографії. Після середньовіччя західні мистці зображали священні події раннього християнства в “одежах” свого часу: образи Священного Передання, а часто й Священного Писання, замінили натурою обличчя, одяг, природу, архітектуру, інтер’єри, речове начиння доби. Такої натурності українські майстри ренесансу і бароко у своїх творах не застосовували зовсім або застосовували дуже обмежено. Богородиця в нас ніколи не була Мадонною, а святих на іконах ніколи не малювали в профіль. У нас свято зберігалися правила східнохристиянської обрядовості, навіть у греко-католицьких храмах. Так, це винятки, але в цілому основний корпус рис мистецької форми для означених стилів в українців такий самий, як і в західних майстрів.

Накладаючи Вьольфліновий метод структуралізму для формальних ознак стилів на твори українського мистецтва козацько-гетьманської доби, можна визначити по де-

сять ознак українських варіантів ренесансу і бароко. Дивовижність цих двадцяти ознак всесвітніх стилів на окремому й конкретному національному ґрунті в тому, що вони не заперечили й не суперечили давньокиївській традиції мистецтва, заснованої на стильових засадах візантинізму. У багатьох творах як релігійного, так і світського характеру бачимо не ламання того, що відходило в минуле, а плавний перехід у нову якість. У попередніх томах “Історії українського мистецтва” ми ознайомилися з києво-руськими моделями візантинізму, які в багатьох випадках дуже тонко були з’єднані з традиціями мистецтва дохристиянського періоду. Майже за такою самою схемою відбувається на переломі середньовіччя й нової доби перехід до естетики й стилю ренесансу.

1. Найґрунтовніше виявилася ознака ренесансу в зміні колориту. В іконі, книжковій мініатюрі повністю збереглася давня іконографічна база мистецтва, але те й інше мистецтво просвітліло, засяяло, замінивши коричнево-брунатну тьмяність кольорами реального світу, повернувшись до світлоносної теорії й символіки кольорів ранньої Церкви Христової, так удало й чудово сформованої ще на межі V–VI ст. святим Діонісієм Ареопажитом Новим. Отже, в Україні відбулося відродження справді священної барвистості в малярстві саме за доби розквіту ренесансної культури в Західній Європі.

2. Із XVI ст. фактично в усіх видах мистецтва спостерігаємо прагнення мистців, включно з народними майстрами, шукати ідеальні пропорції в композиції, досягати гармонії в усьому. На прикладі пам’яток Львова й інших міст і містечок виразно виявляється принцип симетрії з її двома видами: дзеркальною, більш характерною для декоративних композицій (пластичне оформлення фасадів будівель, заставки в рукописних та друківаних книжках), та “асиметричною” – для фігурних композицій, коли досягається рівновага всіх компонентів композиції.

3. У трактуванні просторових співвідношень більша увага звертається на дотримання у творах третього виміру – глибини. Візантійський принцип пласкості (площинності) зображення з його лишень висотою й шириною ґрунтувався на духовних уявленнях, що реальний світ – це тінь небесного буття. У ренесансній культурі ця духовність трактується як тривимірна (висота, ширина, глибина); Бог – безмежний у Всесвіті й сотворив світ у названих трьох вимірах. Звідси походить пряма перспектива у творах мистецтва, відмова від зворотної візантійської перспективи, яка ґрунтувалася на вигадках, а не на істині Святого Письма.

4. У творах мистецтва більшого значення надається тлу, на якому зображається людина чи розгортається сюжет. В іконі золоте тло все ще означає Царство Неба, хоча частіше вводяться різні пейзажні вставки. У портретах часто нейтральне тло проривається вглиб, і там є або фрагмент інтер’єру кімнати, або вікно з виглядом на церкву чи куточок природи. Тло перестає бути тільки символом, а більше підсилює зміст самого зображення.

5. Античне мистецтво дало два просто-таки геніальні винаходи: арку й колону. Епоха Відродження поновила й утілила ці винаходи через діячів культури в ренесансній архітектурі й мистецтві. В Україні бачимо дедалі більше арок завершень ікон на іконостасах, півциркульних форм вікон і взагалі любов до різних заокруглень, включно з коловою, еліпсоподібною, напівколовою композицією портретів, різьблених вставок на фасадах будівель тощо. Ця округлість протилежна загостреності форм у мистецтві стилю готики. Вона ґрунтується на відчутті небесної сферичності й стає дуже поширеною в українському ренесансному мистецтві.

6. На добу поширення в Україні гуманістичних ідей ренесансу припадає розквіт портрета. Це відповідає ідеології, що людина є вершиною творіння Бога, як про це мовиться в початкових рядках Книги Буття з Біблії. Портрет був улюбленим жанром у мистецтві й у попередніх стилях, але коло портретованих осіб зводилося до дуже незначної частини суспільства: монархів, вищих церковних ієрархів. Це – мозаїки Равенни, князівські портрети доби Київської Русі. Тепер же в культурі й стилістиці



ренесансу на перше місце виходить творча й добродійна особа, так звана персона або парсуна, що ми й бачимо в аналізованих у цьому томі репрезентативних (представницьких) портретах, розвиток яких продовжувався і в українському бароковому мистецтві.

7. Гармонія й пропорційність найкращих творів українського ренесансного мистецтва виражається в помірному рухові. І це не звичайний побутовий рух, а врочистий. Як і в поезії та ораторському мистецтві, в образотворчому цінується гарний, величний рух. Для зображення людей вибираються їхні найкращі пози, жести рук, натхненні вирази облич. Людина в світлі ренесансного стилю є не так рабом Божим, як сином Божим, дочкою Божою, інакше кажучи – кращим творінням Бога, наділеною гідністю, здатністю каятися перед Богом за свою недосконалість. І в релігійних, і у світських творах утверджується засадничий принцип епохи Відродження: людина – це міра всіх речей. Звідси постає гуманізм українського ренесансного образотворчого мистецтва.

8. В українському ренесансному образотворчому мистецтві, як і в західноєвропейському, стає помітним вплив на професійне мистецтво народного мистецтва. Мало того, в Україні козацько-гетьманської доби народне мистецтво є вагомим джерельною базою формування ренесансного стилю, поряд із впливом західних ренесансних віань. Святкова яскравість барв, зверненість до потреб людини, орієнтація на естетичний ідеал усіх прошарків українського суспільства, використання мотивів народної творчості, виділення всього кращого, радісного і благовидного в житті, побуті, людині – ось основні орієнтири тодішнього ренесансного мистця.

9. Якщо приглянемося до зображень у творах українського ренесансного мистецтва, то зауважимо їхню легкість порівняно з образами попередньої доби. Важким і масивним було образне наповнення творів мистецтва доренесансної доби і в західноєвропейському мистецтві. Згадаймо тяжкі, монументально-потужні собори й замки доби поширення там романського й готичного стилів, або могутні вівтарі в соборах, приземкуваті скульптури героїв і святих у важкому одязі. Усе це змінив стиль ренесансу. Тяжкі думи людей про свою гріховність, відображені в романській, готичній та візантійській стильових системах, перейшли до нового, більш “євангельського”, способу думання, що Господь є Всемиловитий, до людини добрий, навіть до грішної людини, бо знає, що є велике благо покаяння. Так виникає легкість багатьох образів як західного католицького, так і українського православного ренесансу.

10. У декоративних композиціях доренесансної доби панівними були тератологічний стиль (так званий звіриний) і плетінка (натяк на “плетиво” постійних молитов). Ренесансна система декору будується на мотивах флористики – на квітчасто-рослинній орнаментіці. Це чудово простежується в заставках до розділів українських рукописних, а з другої половини XVI ст. і друкованих книг, як також у так званих заголовних буквицях і в кінцівках до розділів. Торжеством української рослинної барвистої орнаментики є обрамлення образів чотирьох євангелістів в українському рукописному Пересопницькому євангелії, що отримало нині друге життя як один з найкращих зразків українського ренесансного мистецтва XVI ст.

Г. Вольфлін в одній зі своїх монографій (“Ренесанс і бароко”) доводить на прикладі західноєвропейського мистецтва не так спільне між цими стилями, як відмінне. Багато уваги він приділив тезі, нібито химерно-пишномовне бароко зіпсувало гармонію й красу ренесансу. І тут йому не можна відмовити в справедливості: в архітектурі, скульптурі й малярстві західного бароко справді було багато надмірностей. Український варіант стилю бароко їх не мав. Жодна з інших традиційно православних країн не створила такого феномену, як Україна: у XVII–XVIII ст. архітектори й будівничі зуміли в найкращий спосіб, навіть геніально (як це бачимо на прикладі Софії Київської), “зодягти” старовинні храми часів Київської Русі в барокове вбрання! У бароко утверджується неповторна форма церковних фасадів і

гранчастих куполів без корінних змін автохтонної архітектури Русі-України. І так у всьому мистецтві.

Тому зміна стилів в українському мистецтві зовсім не тотожна подібним змінам у західноєвропейських мистецьких національних школах. В українському мистецтві, на відміну від західного, бароко увібрало в себе багато рис ренесансу: гармонійність, пропорційність, красу форми. Отже, українське бароко позначене такими десятима рисами.

1. Значно розширилося, порівняно з попереднім періодом, коло образних засобів: символів, алегорій, порівнянь, асоціацій, загалом збагатилася метафорична мова мистецтва.

2. Вироблення нового погляду на античне мистецтво, яке хоч обслуговувало язичницькі суспільства, однак відзначалося красою форм, шляхетною витонченістю. З античних міфів бароко християнського змісту цілком вилучило ідолопоклонство, а герої цих міфів (Марс, Венера та ін.) виражали суто абстрактні поняття, чесноти або вади характеру нових персонажів.

3. Багатократне підтвердження однієї й тієї ж істини духовного змісту різноманітними образами або мистецькими засобами (наприклад, рефрен, тобто повторюваність думки, виявився як у літературі, так і в мистецтві).

4. Зображення на одній площині різночасових подій для створення ситуації зображального оповідання: один і той самий персонаж перебуває в різних місцях і в різний час, але все об'єднує простір. Це видно на прикладах житійних ікон або рисунків і гравюр з оповідним сюжетом.

5. Оживлення статуй, наділення неживих речей прикметами живих, включення декоративних елементів у систему барокової оповіді, надання численним округлим формам і декоративного, і змістового характеру.

6. Поперемінне трактування речей, осіб, міфічних персонажів то позитивним, то негативним значенням: Беллона – алегорія війни, а також захисниця мудрості.

7. Панегіризм бароко: на Заході він пишномовний, величальний, з перебільшенням чеснот владних персон; спокійніший у похвалах панегіризмів в Україні, де героями виступають талановиті люди, побожні християни, патріотичне козацтво.

8. Пафосний рух, масивна й тяжка форма, контраст у всьому, напруження – ось чотири формальні ознаки бароко, які детально охарактеризував у своїх працях Т. Вольфлін. Для українського бароко ці ознаки форми теж були важливі, але в небурхливому вираженні, поступовому переході від спокою до руху й прискорення, від симетрії до асиметрії.

9. Плекання декоративних систем орнаментів, гірлянд, картушів масок з місцевих і екзотичних рослин, використання в малярстві й графіці широкого кола архітектурних мотивів колон з капітелями, арок тощо.

10. Включення супровідних написів – афоризмів, монограм, окремих літер – в образну систему твору, створення з літер вигадливих ошатних мініатюр, що прикрашають тексти в книгах, на естампах, малярських творах, ліпних прикрасах в архітектурі.

Як бачимо, українські послідовники двох світових стилів – ренесансу і бароко – створили свою систему трактування, пристосували їх до власних традицій образотворчого й декоративно-вжиткового мистецтва, надали вселюдському стильовому розвитку українського виміру. Саме оригінальні моделі стилютворення характерні для багатьох творів, представлених і проаналізованих у цьому томі.

## ПІСЛЯМОВА

В історії українського мистецтва, як і у сфері духовної культури загалом, доба, що за хронологічними вимірами обіймає XVI–XVIII ст., становить важливий етап у процесі формування й утвердження національної самосвідомості. Цей процес відбувся в амбівалентній корелятивності з тогочасними суспільно-політичними й культурними явищами пан'європейського масштабу. Він означав не просто зближення з латинізованою Європою, а, входячи в ареал її культурних надбань, пов'язувався з відповідними національними інтенціями в рамках модернізації і трансформації форм і способів пізнання людини, людського ества у виявленнях його взаємозв'язків і взаємозалежностей у мікро- і макросвітах.

В Україні, як і в інших православно-слов'янських країнах, в ускладнених історичних умовах, сповнених драматичних катаклізмів, Бароко стало виразником тих гуманістичних ідей, які не встигли вповні зреалізуватися в межах тенденцій Відродження, проникнення яких, порівняно із Західною Європою, відбулося в запізнілому часі. Відтак ренесансні тенденції були лише спорадичними й виявилися не такими значними, щоб формувати новий щодо середньовічної традиції, виразно окреслений єдиний стильовий напрям. Його поширювали приїжджі митці, переважно італійці, які працювали на обширах Галичини й Волині, передусім у Львові, де вони адаптувалися до місцевих умов і традицій. Іноземні майстри впровадили в архітектурну практику класичну ордерну систему, континуйовану на автохтонну давньоруську структуру православних храмів і традицію готичної архітектури католицьких костелів, ренесансні декоративні оздоблення.

Впливи ренесансу, що поширювалися з Італії та країн Західної Європи, інспірували розвиток пластики, який локалізувався переважно у львівському культурно-мистецькому просторі і уможливив виникнення й довготривале функціонування своєрідної скульптурної школи. Ренесансний антропоцентризм і став головним ідейно-змістовим наповненням скульптурних творів, пов'язаних з архітектурними спорудами у формі вівтарів, надгробків, епітафій, едикул. Разом із живописним портретом, що був наслідком ренесансних тенденцій, спрямованих на реалістичне відтворення індивідуальних рис особи, сформувався скульптурний портрет. Скульптурні твори, які раніше не застосовувалися в архітектурі православних церков, стали і їх надбанням.

Ремінісценції ренесансу відчуваються в оздобах і мініатюрах рукописних та друкованих книг.

Ренесансними інтенціями, що формувалися на основі зростаючого рівня освіченості й розширення світоглядних обріїв, запліднювалися прагнення досягнень нових людських цінностей і утвердження їх у нових історичних реаліях. Під їх дією в XVII ст. визначалася соціально-політична ситуація і наставала нова духовно-культурна доба, яка протривала майже до кінця XVIII ст., як епоха Бароко. У своїй шкалі мистецько-культурних явищ вона увібрала й відобразила строкату складність суспільно-політичного буття.

Епоха Бароко була періодом подальшого культурного зближення православного Сходу з європейським католицьким Заходом і водночас періодом вироблення нових естетичних смаків і мистецьких форм на питоми національному ґрунті. У ті часи, як ніколи доти, інтернаціональні зв'язки зумовлювали активну взаємодію в політичній, економічній і культурній сферах. У XVII–XVIII ст. майже загальноприйнятою необхідністю стали мандрівки. Уважалося, що чи не кожна освічена людина для збагачення свого інтелектуального й культурного рівня має здійснити подорож до Європи, щоб ближче ознайомитися із здобутками сучасної цивілізації в тій чи іншій країні. Мандрівки художників до ближчих чи дальших країв були однією з умов засвоєння європейських мистецьких надбань. Міграція митців з одного культурно-художнього простору до іншого визначала одну з істотних обставин творчого взаємообміну, поширення й засвоєння нових мистецьких ідей і форм. Цьому активно сприяло і граверство, яке використовувалося для поширення друкованих репродукцій із живописних чи скульптурних творів.

За доби Бароко сформувався тип творця, спраглого візуалізувати мистецьку програму, намагаючись досягнути мінливості світу, плинності часу в динамічних пластичних формах і просторових вимірах. Така програма відзначалася пафосністю і яскравим виявом емоційної напруги живопису, графіки, скульптури, тектонічної динамічності форм і об'ємів архітектури.

Символіко-алегорична або метафорична структура є однією з найприкметніших ознак барокової стилістики. При цьому бароко як загальнокультурне явище є полістилістичним і в кожній з європейських країн визначалося й проявлялося згідно з духовними потребами тієї чи іншої нації, тієї чи іншої соціальної верстви.

На ґрунті української художньої культури з її середньовічною православною традицією ідеї бароко, його методи й формотворчі засоби засвоювалися через культурно-мистецьке посередництво Польщі. Тут, на теренах Речі Посполитої, відбувалися активні процеси взаємодії із Західною Європою з відповідною адаптацією до місцевих традицій, потреб, смаків і вподобань.

В українсько-руському середовищі, репрезентованому козацько-міщансько-селянською верствою, дух бароко був інспірований патріотичними ідеями національного руху й антикатолицького протистояння. Тому нові барокові концепти формувалися на барокових рецепціях з відповідним переосмисленням тих засобів і форм, які пробуджували автохтонні мистецькі потенції в духовних ресурсах власної культури. «Українське бароко асоціює та підносить такі риси національного менталітету, як кордоцентризм, «православний естетизм» (тлумачення краси як онтологічного гаранта гармонії буття та Божої присутності у світі), ідею софійності та духовного розуму, етичної цінності особи та символічного антропоцентризму»<sup>1</sup>. Відтак базовий субстрат українського бароко залишався в контексті давньоруського континууму несекуляризованих мистецьких видів і жанрів (іконопис, храмовий стінопис, ілюстрації в богословських виданнях).

За доби Бароко в українському мистецтві була започаткована нова структура світських жанрів, які визначилися поряд з уже існуючим портретним жанром, батально-історичною тематикою, зображеннями природи в пейзажі та предметного світу в натюрмортах. Осмислення лінійного темпорального плину часу виявилось в циклах зображень пір року в графічних творах, інтересі до вікових акцентацій людського життя в живописних портретах.

За ментальним українським архетипом краса розглядається як відсвіт Божої краси в мистецькому витворі, що призводило до двоїсто-компромісної усередненості між співвідношенням понять духовного й тілесного в його зображальній (і образотворчій) візуалізації.

<sup>1</sup> Кримський С. Менталітет українського бароко // Українське бароко. – Х., 2004. – Т. 1. – С. 26.

Суперечлива двоїстість барокової свідомості, властива українській духовності XVII і XVIII ст., поляризувалася на контрастних зіставленнях аскетизму й епікурейського гедонізму, антиномія яких складала амбівалентну парадигму тогочасного духовно-культурного простору. При цьому антиномії в мистецтві українського бароко не візуалізуються з такою драматичною напругою, як у мистецтві західноєвропейського бароко. Його провідну рису становить віталістична домінанта, сповнена пафосу тріумфу, здобутого в переможній національно-визвольній боротьбі. Цей пафос виразився урочистою монументальністю дерев'яної архітектури, м'якою пластичністю мурованого зодчества, декоративною пишнотою живопису, позначеного духовною просвітленістю в козацько-старшинських і міщанських портретах, які приваблюють не аристократичною вишуканістю, а, найперше, щирістю і простотою, чим помітно відрізняються від помпезно-екстравагантних магнатсько-шляхетських зображень.

Загалом, мистецтво українського бароко не знало екзальтованості, властивої католицькому бароко, і було життєрадіснішим. Воно значною мірою увібрало дух народної культури, яка привносила в ортодоксальне християнство присмак язичницького пантеїзму. Це й визначало стилістичну неоднорідність мистецьких напрямів в українському бароковому культурному просторі, у який народна течія вливала широкий демократизуючий струмінь. Проте й аристократизм не був чужим естетично-мистецькому спрямуванню. Він з віртуозною артистичністю проявився в діяльності скульптурної школи львівського осередку в перехідний період від бароко до рококо й у творах київських граверів того самого періоду, позначених складною інтелектуально-семантичною образністю й високою довершеністю виконавської майстерності.

Мистецькі надбання української культури в період XVI – XVIII ст. виявляють складність і широту, а почасти й суперечливість розвитку цієї культури як у її локальних обшарах, так і в масштабах міжнаціональних взаємовідносин. Вони несуть у собі віддзеркалення непростих процесів поступу української нації в розкритті свого духовного потенціалу.

**ПРИМІТКИ**

**МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ**

**XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ**

**АРХІТЕКТУРА**

- <sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978. – С. 51.
- <sup>2</sup> Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения: Италия. – С.Пб., 2007. – С. 484–485.
- <sup>3</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток. – М., 1972. – С. 238.
- <sup>4</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном Павлом Алеппским. – М., 1887. – Вып. 1. – С. 15.
- <sup>5</sup> Kowalczyk M. Cech budowniczy we Lwowie za czasow polskich (do roku 1772). – Lwów, 1927. – S. 18–25.
- <sup>6</sup> Loziński W. Sztuka lwowska w XVI–XVII wieku: Architektura i rzeźba. – Lwów, 1898. – S. 23–24.
- <sup>7</sup> Mańkowski T. Pochodzenie osiayłych we Lwowie budowniczych włoskich: Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego. – Lwów, 1936. – Т. 2. – S. 133–146.
- <sup>8</sup> Loziński W. Sztuka lwowska w XVII–XVIII wieku: Architektura i rzeźba. – S. 27–33.
- <sup>9</sup> Історія української культури: В 5 т. – К., 2001. – Т. 2. – С. 631.
- <sup>10</sup> Ерст Ф. Київська архітектура XVII віку // Київ та його околиці в історії і пам'ятках. – К., 1926. – С. 139–140.
- <sup>11</sup> Історія української архітектури. – К., 2003. – С. 153.
- <sup>12</sup> Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. – К., 1985. – С. 54.
- <sup>13</sup> Chazaŋiczowa Z. Czarna kamienica i jej mieszkańcy. – Lwów, 1935. – S. 58–60.
- <sup>14</sup> Крыницкая М., Вержбицкий М. Архитектор Октавиан Манчини, состоявший на службе у митрополита Петра Могилы // ДНАББ ім. В. Заболотного. Перепечатка с переводом отчета о научных исследованиях Национального музея в Кракове. – Б. м., 1959. – Т. 5. – С. 1–8.
- <sup>15</sup> Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. – С. 80.
- <sup>16</sup> Петришин Г. До питання про формування мережі міст України XIV–XIX ст. (у європейському контексті) // Архітектурна спадщина України. – К., 1996. – Вип. 3. Ч. 2. – С. 68–71.
- <sup>17</sup> Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР. – К., 1989. – Т. 1. – С. 66.
- <sup>18</sup> Радянська енциклопедія історії України. – К., 1971. – Т. 3. – С. 504.
- <sup>19</sup> Historia sztuki polskiej w zarysie. – Kraków, 1965. – Т. 2: Sztuka nowożytna. – S. 20.
- <sup>20</sup> Крип'якевич І. П. Богдан Хмельницький. – К., 1954. – С. 34.
- <sup>21</sup> Комтан О. С. Міста України в другій половині XVII ст. – К., 1963. – С. 72.
- <sup>22</sup> Крип'якевич І. П. Богдан Хмельницький. – С. 26.
- <sup>23</sup> История Украинской ССР. Краткий очерк. – К., 1982. – С. 59.
- <sup>24</sup> Бунин А. В. История градостроительного искусства. – М., 1979. – Т. 1. – С. 132.
- <sup>25</sup> Історія української архітектури. – К., 2003. – С. 159–160.
- <sup>26</sup> Maciszewski. Breżany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej. – Brody, 1911. – S. 17.

- <sup>27</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. – С. 15.
- <sup>28</sup> Вуйцик В. Фортифікатори Львова XV–XVII ст. // Вісн. ін-ту “Укзахідпроектреставрація”. – Л., 1994. – № 2. – С. 18–23.
- <sup>29</sup> Бевз М., Оконченко І. Ідентифікація втраченої оборонної архітектури Львова XVII ст. “Лінія Беренса” // Пам’ятки України. – К., 2002. – № 5. – С. 61–74.
- <sup>30</sup> Колосок Б. В., Метельницький Р. Г. Луцьк. Архітектурно-історичний нарис. – К., 1990. – С. 47–58.
- <sup>31</sup> Ричков П. А., Луц В. Д. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. – К., 2002. – С. 34–35.
- <sup>32</sup> Чернецький Є. Білоцерківський замок: Фортифікація, система оборони та події до року 1648. – Біла Церква, 2003. – С. 60, 61.
- <sup>33</sup> Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1985. – Т. 2. – С. 13, 14.
- <sup>34</sup> Трегубова Т. О. Стародавнє місто Шаргород // Теорія та історія архітектури : Зб. наук. праць. – К., 1995. – С. 57–71.
- <sup>35</sup> Захватович Я. Польская архитектура. – Варшава, 1967. – С. 32.
- <sup>36</sup> Бевз М. Жовква – ренесансне ідеальне місто. Українська реалізація концептуальної схеми П’єтро Катанео // Історична, мистецька і архітектурна спадщина Жовкви. – Жовква; Л., 1998. – С. 36–43.
- <sup>37</sup> Krawcow S. R. O układzie przestrzennym miasta Brody w XVI–XVII w. // Kw.AiU. – Warszawa, 1992. – Т. 37. – Zesz. 1. – С. 3–15.
- <sup>38</sup> Липа К. Під захистом мурів (З історії української фортифікації X–XVII ст.). – К., 2008. – С. 158, 159.
- <sup>39</sup> Трегубова Т. Полонне – місто-фортеця XVII століття // Мистецтво і сучасність : Зб. наук. праць. – К., 1980. – С. 204–210.
- <sup>40</sup> Ричков П. Містобудівна еволюція Станіслава // Архітектурна спадщина України. – К., 2002. – № 5. – С. 197–208.
- <sup>41</sup> Krawcow S. R. Kompozycja i symbolika miast nowożytnych na Rusi Czerwonej // Biuletyn historii sztuki. – Warszawa. – 1995. – № 3–4. – С. 283–294.
- <sup>42</sup> Перша ґрунтова спроба класифікації новітніх фортифікацій належить Олексію Глушку (див. посмертне видання: Глушок О. Еволюція фортифікації на Правобережжі під впливом змін у тактиці облоги (XV–XVII ст.). – К., 2009).
- <sup>43</sup> Відображені на плані Переяслава початку XIX ст., що зберігався в місцевому архіві.
- <sup>44</sup> Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст. – Л., 2008. – С. 86, 87.
- <sup>45</sup> Пам’ятки містобудування та архітектури України : Довідник Держ. реєстру нац. культ. надбання. – К., 2000. – С. 258, 259.
- <sup>46</sup> Історія українського мистецтва : В 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 70, 71.
- <sup>47</sup> Osinski M. Zamek w Żowkwie. – Lwów, 1933. – S. 28–30.
- <sup>48</sup> Maciszewski M. Brzezany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej. – Brody, 1910. – С. 28–35.
- <sup>49</sup> Нельговский Ю. А. Некоторые особенности замков Подольских земель Украины XVI – нач. XVII в. // Архитектурное наследство. – М., 1979. – № 27. – С. 89–96.
- <sup>50</sup> Нельговский Ю. А., Годованюк Е. М. Каменные замки Западной Украины конца XVI – первой половины XVII в. // Архитектурное наследство. – М., 1986. – № 34. – С. 126, 127.
- <sup>51</sup> Tomkowicz S. Olyka // Prace komisji i historii sztuki. – Kraków, 1923. – Т. 3. – S. 1–37.
- <sup>52</sup> Нельговский Ю. Замок у Збаражі // Укр. мистецтвознавство. – 1971. – № 5. – С. 199–205.
- <sup>53</sup> Про французьке коріння споруди свідчить певна подібність її композиції до проекту замку, поданого в книзі Ж. Дюсєро кінця XVI ст. (див.: Жестас Б. Архітектура Ренессанса. От Брунелліки до Палладіо / Пер. с фр. Е. Шукшиной. – М., 2001. – С. 71).
- <sup>54</sup> Існує думка, що укріплення замку належать до французької фортифікаційної школи (див.: Глушок О. Еволюція фортифікації на Правобережжі. – С. 53, 54).
- <sup>55</sup> Українська культура / Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К., 1993. – С. 205.
- <sup>56</sup> Вечерський В. Українські монастирі. – К., 2008. – С. 57.
- <sup>57</sup> Там само. – С. 54–56.
- <sup>58</sup> Ричков П. До історії формування архітектурного ансамблю Почаївської Лаври // Архітектурна спадщина України. – К., 1995. – Вип. 2. – С. 78–89.
- <sup>59</sup> Годованюк О. М. Троїцький монастир-фортеця та його місце в розвитку монументального будівництва України // Архітектурна спадщина. – К., 1995. – Вип. 2. – С. 62–78.

- <sup>60</sup> Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст. – Л., 2008. – С. 94, 95.
- <sup>61</sup> Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. – Л., 1991. – С. 21, 22.
- <sup>62</sup> Первісно бабінець, вірогідно, був квадратним (див.: *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України. – К., 1970. – С. 52–54).
- <sup>63</sup> *Пламєницька О. А.* Християнські святині Кам'янця на Поділлі. – К., 2001. – С. 107, 108.
- <sup>64</sup> Вуйцик В. Архітектурний ансамбль Успенського братства // Вісн. ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”. – Л., 2004. – № 14. – С. 36–37.
- <sup>65</sup> Реконструкція належить В. Вечерському (див.: *Вечерский В. В., Гильбо И. А., Луговской А. В.* Путівль: фотопутеводитель. – К., 1992. – С. 80–81).
- <sup>66</sup> Пам'ятки архітектури та містобудування України. Довідник... – С. 138–139.
- <sup>67</sup> *Jurczenko S.* Kgrzyżowe kościoły Ukrainy w pierwszej połowie XVII w. // Biuletyn historii sztuki. – Warszawa, 1995. – N 3–4. – S. 283–297.
- <sup>68</sup> Пам'ятки архітектури та містобудування України. Довідник... – С. 165.
- <sup>69</sup> Синагоги України // Вісн. ін-ту “Укрзахідпроектреставрація” : Спец. вип. – Л., 1998. – № 9. – С. 17–19.
- <sup>70</sup> *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. – С. 60–61.
- <sup>71</sup> *Возницький Б. Г.* Часовня Боймов во Львові. – Л., 1979. – С. 4–7.
- <sup>72</sup> *Трегубова Т. О.* Стародавнє місто Шаргород // Теорія та історія архітектури : Зб. наукових праць. – К., 1995. – С. 60–70.
- <sup>73</sup> Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1985. – Т. 2. – С. 46–48.
- <sup>74</sup> *Колосок Б.* Кафедральні споруди Луцька: Історико-архітектурне дослідження. – Острог, 2002. – С. 106–112.
- <sup>75</sup> *Пламєницька О.* Забудова Кам'янця-Подільського за мідьоритом К. Томашевича 1673–1679 рр.: До проблеми дослідження української ведуги // АСУ. – К., 1996. – Вип. 3. – Ч. 1. – С. 97–101.
- <sup>76</sup> *Трегубова Т. О., Мих Р. М.* Львів: Архітектурно-історичний нарис. – К., 1989. – С. 56–70.
- <sup>77</sup> *Мартинюк А.* Ренесансна житлова архітектура Жовкви // Народознавчі зошити. – Л., 2002. – № 2. – С. 262–271.
- <sup>78</sup> *Годованюк О.* Оборонні споруди Поділля за “Інвентарем” 1615 р. // АСУ. – К., 1996. – Вип. 3. Ч. I. – С. 66–68.
- <sup>79</sup> Історія української архітектури... – С. 188–189.
- <sup>80</sup> *Космолинський О., Космолинська Н.* Найдавніша пам'ятка Золочева // Вісн. ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”. – Л., 2007. – № 17. – С. 93–100.
- <sup>81</sup> *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України... – С. 65–66.
- <sup>82</sup> Архітектура Львова... – С. 101–102.
- <sup>83</sup> Кам'янець-Подільський: Туристичний путівник. – Л., 2007. – С. 134.
- <sup>84</sup> Вуйцик В. Миський арсенал у Львові. – С. 104–109.
- <sup>85</sup> Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст. – С. 105.
- <sup>86</sup> *Шевальє П.* Історія війни козаків проти Польщі. – К., 1960. – С. 32.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

### СКУЛЬПТУРА

- <sup>1</sup> *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1929. – Табл. 108. – № 176.
- <sup>2</sup> *Kłosińska J.* Ikony (Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów. – Т. 1). – Kraków, 1973. – N 19.
- <sup>3</sup> *Свенціцький-Святицький І.* Ікони... – Табл. 40–42. – № 58–60.
- <sup>4</sup> *Боніфатій (Богдан Івашків) СХМ, Радомська В.* Галицька ікона зі збірки монахів-студитів монастиря св. Йосифа Обручника, м. Львів // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań 17–18 kwietnia 2004 roku. – № 5 (Іоанн Богослов).
- <sup>5</sup> Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства. – Л., 1895. – Т. 1. – С. 56.



<sup>6</sup> *Александрович В.* Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // Львів: місто – суспільство – культура. – Л., 1999. – Т. 3: Збірник наукових праць. – С. 110–111; *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 2. – С. 664, 666–668.

<sup>7</sup> *Грунєв М.* Опис Львова // Жовтень. – 1980. – № 11. – С. 111.

<sup>8</sup> *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970. – С. 34.

<sup>9</sup> Там само. – С. 52.

<sup>10</sup> *Александрович В.* Іконостас П'ятницької церкви у Львові // Львівські історичні нариси. – Л., 1996. – С. 103–144.

<sup>11</sup> *Драган М.* Українська декоративна різьба... – С. 54, 76.

<sup>12</sup> *Овсійчук В.* Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. – К., 1985. – С. 140.

<sup>13</sup> АЮЗР. – К., 1904. – Т. 11. – Ч. 1. – С. 379.

<sup>14</sup> *Giemza J.* Malowidła ściennie jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Giemzy, Andrzeja Stepana. – Łańcut, 1999. – II. 4.

<sup>15</sup> *Александрович В.* Середовище українських малярів Перемишля у XVII столітті // Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.). – К., 2002. – Вип. 2. – С. 252.

<sup>16</sup> Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. – [К., 2005]. – Іл. 28.

<sup>17</sup> *Kłosińska J.* Ikony. – N 67.

<sup>18</sup> *Єлісєєва Т.* Каталог царських врат кінця XVI – початку XX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 12–13 груд. 1996 року. – Луцьк, 1996. – С. 49, 50.

<sup>19</sup> *Драган М.* Українська декоративна різьба... – С. 138.

<sup>20</sup> *Александрович В.* Інвентар Степанського Михайлівського монастиря 1627 року // Український археографічний щорічник. – К., 2006. – Вип. 10–11. – С. 441.

<sup>21</sup> Церква Святого Духа в Рогатині. Альбом / Автор-упоряд. В. І. Мельник. – К., 1991.

<sup>22</sup> *Драган М.* Українська декоративна різьба... – С. 75.

<sup>23</sup> *Таранушенко С.* Український іконостас // ЗНТШ. – 1994. – Т. ССXXVII. – С. 149.

<sup>24</sup> *Степовик Д.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. – К., 1986. – С. 190.

<sup>25</sup> Новішу репродукцію див. у виданні: *Нікітенко Н.* Рака священномученика Макарія у Софії Київській // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 300.

<sup>26</sup> *Giemza J.* Malowidła ściennie... – II. 3.

<sup>27</sup> ЦДІАУК. – Ф. 28 (Володимирський гродський суд), оп. 1, спр. 71, арк. 152–153 зв. Висловлюю щирю подяку Володимирові Кравченку, який указав мені на цей документ.

<sup>28</sup> *Александрович В.* Інвентар... – С. 442.

<sup>29</sup> *Степанова О.* Матеріяли до вивчення української дерев'яної різьби. Дерев'яні різьбовані на- престольні хрести // Мистецтвознавство. Збірник Харківської секції науково-дослідної катедри мистецтвознавства. – Х., 1928. – 36. 1. – С. 123.

<sup>30</sup> ДАК. – Сигн. 95, с. 15.

<sup>31</sup> *Gębarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII w. – Toruń, 1966. – S. 170. – Przyp. 3.

<sup>32</sup> *Gębarowicz M.* Artyści-przedsiębiorcy epoki Renesansu // Biuletyn Historii Sztuki. – 1969. – N 3. – S. 262.

<sup>33</sup> *Łoziński W.* Sztuka lwowska XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba. – Lwów, 1902. – S. 107.

<sup>34</sup> *Kowalczyk J.* Kolegiata w Zamościu (Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki. – T. VI). – Warszawa, 1968. – S. 195.

<sup>35</sup> *Łoziński W.* Sztuka... – S. 113.

<sup>36</sup> ЦДІАУЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 255, с. 1382; спр. 347, с. 127–128; спр. 389, с. 1500; спр. 391, с. 516, 1154; спр. 591, с. 1157; спр. 755, с. 1882.

<sup>37</sup> Атрибуцію див. у виданні: *Gębarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. – Toruń, 1966. – S. 30–34.

<sup>38</sup> Визначення М. Гембаровича: *Gębarowicz M.* Studia... – S. 40–43.

<sup>39</sup> *Maciszewski J.* Pomniki Sieniawskich w Brzeżanach. – Lwów, 1882. – S. 120; *Łoziński W.* Sztuka... – S. 120.

- <sup>40</sup> Katalog zabytków sztuki w Polsce. – Warszawa, 1961. – Т. 5. – Zesz. 25: Powiat śremski / Opracowała Z. Białowicz-Krygierowa. – S. 20.
- <sup>41</sup> *Loziński W.* Sztuka... – S. 40.
- <sup>42</sup> ЦДІАУЛ, ф. 52 (Марістрат міста Львова), оп. 2, спр. 392, с. 619, 1299.
- <sup>43</sup> Там само. – Спр. 714, с. 291.
- <sup>44</sup> *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 696.
- <sup>45</sup> У літературі як моделі здебільшого називають Яна Гербурта з дружиною. Однак окремі деталі заперечують цю ідентифікацію (див.: *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 693).
- <sup>46</sup> ЦДІАУЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 285, с. 695; ф. 9, оп. 1, спр. 382, с. 243; ф. 52, оп. 2, спр. 341, с. 307; спр. 348, с. 676–677 (помилково названий Станіславом).
- <sup>47</sup> *Loziński W.* Sztuka... – S. 94.
- <sup>48</sup> *Mańkowski T.* Sarkofagi Sieniawskich // Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności. – Kraków, 1948. – Nr 4. – S. 140.
- <sup>49</sup> *Александрович В.* Малярі та скульптори Бережан у XVII столітті // Шашкевичіана. Зб. наук. праць. – Л.; Вінніпег, 2004. – Вип. 5–6. – С. 511.
- <sup>50</sup> *Александрович В.* Початки жовківського мистецького осередку // Зб. матеріалів українсько-польського практичного семінару “Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання” в рамках проекту “Вирішення соціально-економічних проблем Жовкви з використанням її культурної спадщини” за участю фонду “Євразія” та міжнародного фонду “Відродження” та підтримки Агенства США з міжнародного розвитку, Жовква, 23–24 квіт. 1998 р. – Жовква; Л., 1998. – С. 103.
- <sup>51</sup> ЦДІАУЛ, ф. 197, оп. 2, спр. 1250, арк. 289 зв.; ф. 52, оп. 2, спр. 49, с. 1159.
- <sup>52</sup> *Loziński W.* Sztuka... – S. 187.
- <sup>53</sup> ЦДІАУЛ. – Ф. 197, оп. 2, спр. 1254, арк. 513; спр. 1172, арк. 49 зв.
- <sup>54</sup> Там само. – Спр. 1249, арк. 222; ф. 52, оп. 2, спр. 33, с. 246; спр. 393, с. 240.
- <sup>55</sup> Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 391, с. 839; спр. 38, с. 823.
- <sup>56</sup> Там само. – Спр. 32, с. 1268.
- <sup>57</sup> *Gębarowicz M.* Szkice... – S. 52.
- <sup>58</sup> Державний архів у Любліні. Книги міста Любліна. – Сигн. 34, арк. 56 зв., 125–125 зв., 144, 145, 148 зв.–149; сигн. 89, с. 232.
- <sup>59</sup> ЦДІАУЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 41, с. 264–265; спр. 148, с. 389; спр. 398, с. 641.
- <sup>60</sup> ДАК АС. – Сигн. 75/II, с. 88.
- <sup>61</sup> ЦДІАУЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 157, с. 1512; спр. 305, с. 1050–1051, 1151; спр. 399, с. 534; спр. 461, с. 2119; спр. 467, с. 1348.
- <sup>62</sup> Там само. – Ф. 197, оп. 2, спр. 1250, арк. 44.
- <sup>63</sup> Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 52, с. 1395.
- <sup>64</sup> *Gębarowicz M.* Studia... – S. 120–122.
- <sup>65</sup> ЦДІАУЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 158, с. 6.
- <sup>66</sup> Там само. – Спр. 153, с. 18.
- <sup>67</sup> Там само. – Ф. 197, оп. 1, спр. 1250, арк. 397 зв.
- <sup>68</sup> Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 459, с. 1885.
- <sup>69</sup> Там само. – Спр. 158, с. 370, 823; ф. 197, оп. 2, спр. 250, арк. 472, 481 зв.
- <sup>70</sup> *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w. / Zebrał i opracował Mieczysław Gębarowicz.* – Wrocław etc., 1973. – S. 325.
- <sup>71</sup> ЦДІАУЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 180, с. 665.
- <sup>72</sup> Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 58, с. 341; спр. 307, с. 775; спр. 461, с. 1237–1238; спр. 462, с. 418–419; ф. 197, оп. 2, спр. 1250, арк. 491, 502.
- <sup>73</sup> Там само. – Ф. 9, оп. 1, спр. 118, с. 2064, ф. 52, оп. 2, спр. 389, с. 470; спр. 397, с. 444; спр. 398, с. 471; спр. 453, с. 1275; спр. 477, с. 81; спр. 458, с. 3037; спр. 459, с. 76; ф. 197, оп. 2, спр. 1250, арк. 197 зв., 273, 478, 496, 516; ф. 52, оп. 2, спр. 60, с. 1171, 1207, 1208.
- <sup>74</sup> Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 394, с. 234–235; спр. 453, с. 1143; ф. 197, оп. 2, спр. 1250, арк. 285 зв.
- <sup>75</sup> Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 394, с. 199.

<sup>76</sup> Там само. – Спр. 33, с. 259.

<sup>77</sup> Там само. – Спр. 24, с. 207.

<sup>78</sup> Огляд цієї збірки див.: *Маковецька Х.* Скульптура другої половини XVI–XVII століть у збірках Національного музею у Львові // ЗНТШ. – Т. 236. – С. 256–259.

<sup>79</sup> *Piotrowski J.* Lemberg und Umgebung. – Lemberg, 1917. – С. 213.

<sup>80</sup> Репродукцію див. у виданні: *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К., 1966. – С. 58.

<sup>81</sup> Про джерельні матеріали до історії бережанського середовища скульптурів див.: *Александрович В.* Малярі та скульптори... – С. 515–519.

<sup>82</sup> Там само. – С. 516.

<sup>83</sup> Там само.

<sup>84</sup> *Gębarowicz M.* Studia... – S. 296. – Przym. 18.

<sup>85</sup> *Александрович В.* Малярі та скульптори... – С. 515.

<sup>86</sup> ЛННБ. – Ф. 43. оп. 1, спр. 39–8–1, арк. 17.

<sup>87</sup> *Kardaszewicz S.* Dzieje dawniejsze miasta Ostroga. – Kraków, 1913. – S. 166.

<sup>88</sup> *Александрович В.* Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570–1630-і рр.) // Острозька давнина. – Л., 1995. – Т. 1. – С. 52.

<sup>89</sup> Там само.

<sup>90</sup> Інвентарі Олицького замку XVII–XVIII століть. Збірник документів / Зібрав і підготував до друку В. Александрович. – Луцьк, 2007. – С. 52, 66, 90, 116, 215, 222, 244.

<sup>91</sup> Найдокладнішу публікацію відповідних матеріалів див. у виданні: *Рибчинський О.* Язлівець – місто Ренесансу // ЗНТШ. – 2005. – Т. 249. – С. 270–308.

## ЖИВОПИС

### МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС

<sup>1</sup> Щодо проблеми монументального малярства українських дерев'яних храмів класичного середньовіччя див.: *Міляева Л. С.* До питання про генезис стінопису в культовому дерев'яному зодстві слов'ян // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – К., 1983. – С. 60–66.

<sup>2</sup> *Александрович В.* Інвентарний опис дерев'яного замку 1542 року в Медиці поблизу Перемишля з 1568 року // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 2002. – Вип. 6. – С. 432, 433.

<sup>3</sup> Юбилейное издание в память 300-летнего образования Львовского Ставропигийского братства. – Л., 1886. – Т. 1. – С. RV.

<sup>4</sup> *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища. – Л., 2000. – С. 69, 70.

<sup>5</sup> Репродукована: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII століть. – К., 1978. – С. 276; *Откович В. П.* Українське народне малярство XVII–XVIII століть. – К., 1990. – С. 8. Пор.: *Sykowski P.* Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej) na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – S. 368, 369 (там само див. і про інші ікони цього майстра).

<sup>6</sup> АЮЗР. – К., 1904. – Т. 10. – Ч. 1. – С. 352.

<sup>7</sup> Шематісць... епархії Перемишльської на рік 1879. – Перемишль, 1878. – С. 383.

<sup>8</sup> *Александрович В.* Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть // ЗНТШ. – 1994. – Т. 227. – С. 60.

<sup>9</sup> *Возницький Б.* Олеський замок. Путівник. – Л., 1977. – С. 134; Олеський замок. Путівник. – Л., 1981. – С. 62.

<sup>10</sup> Іхній огляд див.: *Biskupski R.* Deisis na jednym podobrazu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku. – Sanok, 1986. – N 29. – S. 106–127.

<sup>11</sup> *Giemza J.* Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku // *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. J. Giemzy, A. Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 105–108.*

<sup>12</sup> Там само. – С. 89.

<sup>13</sup> *Мокрій В.* З практики реставрації іконостасів жовківської школи для діючих церков // *Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1994. – Чис. 8. – С. 83.*

<sup>14</sup> *Александрович В.* Іконостас П'ятицької церкви у Львові // *Львів: історичні нариси. – Л., 1996. – С. 117.*

<sup>15</sup> *Gębarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. – Тогуń, 1962. – S. 23. Ідентифікацію майстра та відомості про нього див. у виданнях: *Александрович В.* Львівські малярські родини XVI століття // *Жовтень. – 1987. – № 1. – С. 100; Александрович В.* Фельштынський портрет Яна Гербурта // *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. – Ленинград, 1987. – С. 293; Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 210–214.

<sup>16</sup> *Gębarowicz M.* Studia... – S. 23.

<sup>17</sup> *Ісаевич Я.* Найдавніший історичний опис Львова // *Жовтень. – 1980. – № 10. – С. 114.*

<sup>18</sup> Про нього див.: *Александрович В.* Павло Богуш // *Александрович В.* Львівські малярі кінця XVI століття. – Л., 1998. – С. 89–126; *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 220–235.

<sup>19</sup> *Bostel F.* Z przeszłości Stryja i starostwa stryjskiego // *Przewodnik Naukowy i literacki. – 1886. – S. 608.*

<sup>20</sup> О malowidłach, zdobiących niegdyś ściany zamku Dobromilskiego // *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce. – Kraków, 1891. – T. 4. – Szp. XCVI–XCVII.*

<sup>21</sup> Не опублікована. Коротку згадку про неї див. у виданні: *Жолтовський П. М.* Український живопис... – С. 245.

<sup>22</sup> *Александрович В.* Західноєвропейські малярі на західноукраїнських землях наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. // *Збірник праць і матеріалів на пошану Лариси Іванівни Крушельницької. – Л., 1998. – С. 315.*

<sup>23</sup> Там само. – С. 317.

<sup>24</sup> *Александрович В.* Образотворчі напрями... – С. 61, 62.

## СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС

### ІКОНОПИС

<sup>1</sup> *Грушевський М.* Ілюстрована історія України. – К., 1923. – С. 170–188.

<sup>2</sup> *Історія української музики: У 6 т. – К., 1989. – Т. 1. – С. 20–136.*

<sup>3</sup> Питання про те, коли в Україні почалося малювання ікон на фольклорному рівні (народних ікон, народної течії в ікономалярстві), вичерпно не з'ясоване. Дослідник цього питання П. Жолтовський (1904–1986) відносив початки українського народного ікономалярства до XIII ст., посилаючись на датовану цим віком ікону Покрови як свідчення того, що “в умовах післямонгольських часів фахове іконописання підупало”. Однак дослідник тут же зауважив: “Проте у XV – першій половині XVI ст. безпосередніх контактів іконопису з народним малярством майже не помічається. Але вже в другій половині XVI ст. кількість народних малярів-іконописців помітно збільшується, що у свою чергу було вороже зустрінуте прихильниками ортодоксально-консервативного напрямку в церковному мистецтві” (*Жолтовський П.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 277).

<sup>4</sup> Саме спосіб думання мистців, письменників, діячів Церкви, впливаючи на всю культурну діяльність в Україні, свідчить про завершення доби середньовіччя у нас на зламі XV–XVI ст. На жаль, недостатня вивченість української культури цього часу спричинилася до того, що дослідники давньої літератури й мистецтва включають у поняття “середньовічної культури” явища XVI, XVII й навіть XVIII ст. Автори багатотомних історій окремих видів культури (літератури, музики, театру, архітектури, образотворчого мистецтва) за радянського часу здійснювали довільну періодизацію, засновану на класовому підході, прив'язуючи всі явища до феодалізму чи до капіталізму. Унаслідок цього під одною “шапкою” середньовіччя опинилися мистці XIV й XVII ст., котрі на стильовому рівні були далекі один від одного. Штучна й помилкова періодизація культури української старовини (включно з проблемою культури Київської Русі)

ще тяжіє над науковцями й сьогодні, хоч тиску “старшого брата” в Україні вже начебто й немає. Історична концепція М. Грушевського прийнята тільки на словах, а до її застосування на практиці ще далеко.

<sup>5</sup> У всіх матеріалах про Берестейську унію 1596 року мало інформації, у якій можна знайти зерна правди. За всього критичного ставлення до унії православного світу, вона таки була необхідною перед загрозою поглинення України Московією чи Польщею. Якби “широкі народні маси й українська державність, що складалася, відкинули унію як форму соціального й національного гноблення” (як про це писав історик С. Плохий), то уніати давно зникли б з історичного обрїю України, а не мали б сьогодні, як і упродовж останніх чотирьох століть, мільйони своїх вірних, що якраз у найкритичніші моменти оберігали Україну від соціального й національного гноблення (*Плохий С.* Папство и Украина: Политика Римской курии на украинских землях в XVI–XVII веках. – К., 1989. – С. 206).

<sup>6</sup> *Степовик Д.* Берестейська унія і розвиток українського ікономалювання в XVI й XVII століттях // Патріархат. – Філадельфія; Нью-Йорк, 1993. – Чис. 3. – С. 19–23.

<sup>7</sup> Нема документів, які б свідчили про осудження українськими єпископами ікон, відмінних од візантійського стилю, хоч саме на єпископів покладалося завдання контролювати мистецтво храмів. Але невдоволення змінами в іконі були (І. Вишенський, І. Копинський), проте висловлені були вони в літературних творах, а не в постановках, обов’язкових до виконання.

<sup>8</sup> Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 208–274. Розділ написала В. Свенціцька (1913–1991). Ці думки відома дослідниця розвивала у своїй частині вступної статті до альбому “Український середньовічний живопис”. – К., 1976.

<sup>9</sup> Український середньовічний живопис. – К., 1976. – Ілюстр. 1–16; *Бережницький Ю.* Ікони Київської Русі XI–XIII століть // Сучасність. – Мюнхен, 1988. – Чис. 7/8. – С. 118–142.

<sup>10</sup> Частково представлені вони в приватному “Музеї духовних скарбів України” (вул. Десятинна, 12), а також у приватних збірках за межами України (див.: *Pater Noster: Каталог виставки давніх українських ікон зі збірки Ігоря Тарасовича Понамарчука / Упоряд. Д. Степовик.* – К., 2003).

<sup>11</sup> З моїх розмов з дослідником українських ікон П. Жолтовським у 1978–1984 роках я зробив висновок, що в Харкові й Житомирі, де були великі зібрання ікон із Центральної та Східної України, зберігалося чимало творів сакрального мистецтва, що належать до XVI й навіть XV ст. Давні твори, вважав П. Жолтовський, систематично знищували в “радянський” час, щоб не лишилося доказів побутування української церковної культури в докозацькі й догетьманські часи.

<sup>12</sup> *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII століть. – К., 1970. – С. 43–72; *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII століть. – К., 1970. – С. 15–47; *Жолтовський П.* Художнє лиття в Україні XIV–XVIII століть. – К., 1973. – С. 14–27; Історія українського мистецтва. – Т. 2. – С. 328–336.

<sup>13</sup> *Жолтовський П.* Художнє життя в Україні в XVI–XVIII століттях. – К., 1983. – С. 55, 56.

<sup>14</sup> Історія українського мистецтва. – Т. 2. – С. 244.

<sup>15</sup> Там само. – С. 270.

<sup>16</sup> *Божков А.* Делото на зографа Йоан от Кратово // Изкуство. – София, 1968. – Ч. 10.

<sup>17</sup> *Щепкина М.* Болгарская миниатюра XIV века. – М., 1963. – С. 91; *Степовик Д.* Українсько-болгарські мистецькі зв’язки. – К., 1975. – С. 46–62.

<sup>18</sup> *Свенціцький І.* Нариси з історії болгарської літератури. – Л., 1957. – С. 63.

<sup>19</sup> Історія українського мистецтва. – Т. 2. – С. 270.

<sup>20</sup> Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзя: Фрэска, абраз, партрэт. – Мінск, 1980; *Радойчиц С.* Майстори старога српскога сликарства. – Београд, 1955; *Давидов Д.* Иконе српских цркава у Матярской. – Нови Сад, 1973; *Божков А.* Българската икона. – София, 1984.

<sup>21</sup> *Стахів М.* Христова Церква в Україні: 988–1596. – Стемфорд, 1985. – С. 103–255.

<sup>22</sup> *Грушевський М.* З історії релігійної думки на Україні. – Л., 1925. – С. 74–81 (перевидано: К., 1992).

<sup>23</sup> *Ярема В.* Лемківські ікони XIV і XV століть // Наша культура. – Варшава, 1968. – Чис. 1–3; *Откович В.* Народна течія в українському живопису XVII–XVIII століть. – К., 1990; *Свенціцька В., Откович В.* Світ очима народних митців // Українське народне малярство XIII–XX століть. – К., 1991; *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku: Katalogprospekt.* – Kraków, 1967; *Fricky A.* Ikony z vychodného Slovenska. – Kosice, 1971; *Greslik V.* Ikony Šarišského Muzea v Bardejove. – Bratislava, 1994.

<sup>24</sup> *Konstantynowicz J.* Ikonostasis. – Lwów, 1939; *Kłosińska J.* Ikony Muzeum Narodowego w Krakowie. – Kraków, 1973. – Т. 1.

- <sup>25</sup> *Залозецький В.* Малярство Закарпатської України XIV–XIX століть // *Стара Україна*. – Л., 1925. – Чис. 7–10.
- <sup>26</sup> *Tkač S.* Ikony na Slovensku. – Bratislava, 1968; *Tkač S.* Ikony na severovýchodnem Slovensku zu 16–19 storočia. – Bratislava, 1980; *Skrobucha H.* Ikonen aus der Tschechoslovakej. – Praga, 1971.
- <sup>27</sup> *Лазарев В.* Византийская живопись. – М., 1971. – С. 24.
- <sup>28</sup> *Вельфлин Г.* Ренессанс и Барокко. – С.Пб., 1913.
- <sup>29</sup> *Лихачев Д.* Барокко и его русский вариант XVIII века // *Русская литература*. – Ленинград, 1962. – Ч. 3. – С. 45.
- <sup>30</sup> *Моздир М.* Дунаївські колони // *Образотворче мистецтво*. – К., 1971. – Чис. 4. – С. 19; *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи. – К., 1982. – С. 30–66.
- <sup>31</sup> *Овсійчук В.* Майстри українського бароко. – К., 1991. – С. 6.
- <sup>32</sup> *Антонович Д.* Українська культура. – Мюнхен, 1988. – С. 303.
- <sup>33</sup> *Алпатов М.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976. – С. 216–220.
- <sup>34</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алепским. – М., 1897. – Вып. 2. – С. 41.
- <sup>35</sup> *Титов Ф.* Типография Киево-Печерской лавры. – К., 1916. – С. 216.
- <sup>36</sup> *Хрестоматия по истории русской книги. 1564–1917.* – М., 1965. – С. 45.
- <sup>37</sup> Український середньовічний живопис: Альбом. – Ілюстр. 1–14, 16, 21; *Занаско Я.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – К., 1960. – С. 16–49.
- <sup>38</sup> *Історія українського мистецтва*. – Т. 2. – С. 165–178; *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*. – К., 1983. – С. 22–31; *Rózycka-Bryzek A.* Bizantynsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. – Warszawa, 1983.
- <sup>39</sup> *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – С. 55.
- <sup>40</sup> Цит. за: *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – С. 56.
- <sup>41</sup> *Голубець М.* Українське малярство XVI–XVIII століть під покровом Ставропігії. – Л., 1921. – Т. 1. – С. 307, 324.
- <sup>42</sup> *Транквиллион К.* Зерцало Богословія. – Почаїв, 1618. – С. 21.
- <sup>43</sup> *Історія української літератури: У 8 т.* – К., 1967. – Т. 1. – С. 211, 212.
- <sup>44</sup> *Копыстенский З.* Палинодия, или Книга обороны Кафолической Святой Апостольской Восточной Церкви и святых патриархов, и о греках, и о россах христианах // *Памятники полемиической литературы в Западной Руси: Русская историческая библиотека*. – С.Пб., 1878. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 900, 901.
- <sup>45</sup> *Лазарев В.* Византийская живопись. – С. 24.
- <sup>46</sup> *Вуйцик В.* Новознайдений твір Федора Сеньковича // *Образотворче мистецтво*. – 1972. – Чис. 2. – С. 28, 29.
- <sup>47</sup> *Wolflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. – München, 1915; *Rupert M.* Varocque. – New-York, 1973.
- <sup>48</sup> *Овсійчук В.* Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII століть. – К., 1985. – С. 134–136.
- <sup>49</sup> Там само. – С. 138.
- <sup>50</sup> *Жолтовський П.* Український живопис XVII–XVIII століть. – С. 34.
- <sup>51</sup> *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII століть. – С. 54.
- <sup>52</sup> *Овсійчук В.* Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII століть. – С. 139–142.
- <sup>53</sup> *Сидоров А.* Портрет как проблема социологии искусств // *Искусство*. – М., 1927. – Кн. 2, 3. – С. 9, 10.
- <sup>54</sup> *Свенціцька В., Сидор О.* Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII ст. у музейних колекціях Львова, –Л., 1990. – С. 29.
- <sup>55</sup> *Тарабрин М.* Библия Пискатора в истории русской письменности и искусства // *Известия XV Археологического съезда в Новгороде*. – М., 1911; *Соцавец-Федорович Е.* Ярославские стенописи и Библия Пискатора // *Русское искусство XVII века*. – Ленинград, 1929; *Сакович А.* Библия Илии (К., 1645–1649) // *Панорама искусств*. – М., 1983. – Вып. 6.
- <sup>56</sup> *Мельник В.* Церква Святого Духа в Рогатині. – К., 1991. – С. 30–32.
- <sup>57</sup> О православной иконе. – М., 1990. – С. 6.
- <sup>58</sup> *Степовик Д.* Берестейська унія і розвиток українського ікономалювання. – С. 19–23.
- <sup>59</sup> *Мельник В.* Церква Святого Духа в Рогатині. – С. 34.

<sup>60</sup> Жуковський А. Петро Могила й питання єдності Церков. – Париж, 1969. – С. 169–201; Жуковський А. Аналіза Требника Петра Могили // Требник Петра Могили. – К., 1646 (перевид: Канберра; Мюнхен; Париж, 1988. – С. 17–45).

<sup>61</sup> Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII століть. – С. 42.

<sup>62</sup> Повесть временных лет // Изборник: Сборник произведений литературы Древней Руси. – М., 1969. – С. 67–69.

<sup>63</sup> Rożyska-Bryzek A. Bizantynsko-Ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego. – Warszawa, 1983.

<sup>64</sup> Смирний Ю. Нобілітація Полонянки // Наша віра. – 2002. – Чис. 1 (164); Смирний Ю. Алімпій Печерський і Андрій Рубльов у традиції українського іконописання // Наша віра. – 2000. – Чис. 4, 5, 6.

<sup>65</sup> Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII століть. – К., 1988.

<sup>66</sup> Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства. – Л., 1896. – Т. 1. – С. 16.

## ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС

<sup>1</sup> Див.: Павло Халєбський. Україна – земля козаків. Подорожній щоденник / Упоряд. М. Рябий. – К., 2008. – С. 126.

<sup>2</sup> Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII вв. – К.; Л., 1912. – С. 18.

<sup>3</sup> Голубець М. Велика історія України від найдавніших часів. – К., 1993. – Т. 1. – С. 331–332.

<sup>4</sup> Podlacha Władysław. Malarstwo średniowieczne. Rozdział IV. Sztuka ruska na ziemiach polskich // Historia malarstwa polskiego. – Lwów, 1913. – Zecz. 3. – S. 85–114.

<sup>5</sup> Див.: Б/а. К портрету кн. Константина Острожского // Киевская старина. – 1883. – Т. 7. – № 10. – С. 525–526.

<sup>6</sup> Братства – давні родинно-територіальні організації, які виникли за часів християнізації Русі. Вони гуртувалися навколо окремої церкви. Члени братств брали участь у церковних церемоніях та святах, влаштували бенкети-учти – братчини. Гості, що приходили на братчини, вносили плату, яка йшла на потреби церкви. У XV–XVIII ст. братства стали потужними національно-релігійними й просвітницькими організаціями при православних церквах України (існували також у Білорусії, Литві, Чехії). Боротися проти національного гніту та католичення православних. За своїми звичаями і структурою братства зближались з міськими цехами, мали свої устава. Братства відкривали школи, друкарні, колеґіуми.

<sup>7</sup> Це слово є видозміненою формою французького слова “*pour-trait*”, тобто зображення оригіналу “*trait por trait*” – риса в рису. (Див.: Шапошников Б. В. Портрет и его оригинал // Искусство портрета. – М., 1928. – С. 77).

<sup>8</sup> Іконописець волинянин Петро Ратенський (? – 1326), що 12-річним став постриженцем “во иноческий чин”, пройшов усі щаблі духовної “кар’єри”: був дияконом, ієреєм, ігуменом, а згодом – Московським митрополитом. Богородичні ікони його пензля зберігаються в Успенському соборі Московського Кремля, Петропавлівському соборі Мінська, Успенському соборі Володимира-Волинського. Священником був перемишльський живописець XIV ст. Гайль. Відомі приклади портретної діяльності ієромонаха Самуїла (про нього див. у розділі про портрет XVIII ст.), писав портрети ігумен Арсеній (автор портрета київського митрополита Самуїла Миславського, 1796). Біографічні дані про нього не відомі. В архівах Києво-Печерської лаври за 1759 рік згадується начальник Києво-Софійської малярні на ім’я Арсеній. Імовірно, це майбутній ігумен. Хоча відстань у 37 років і значна, але не виключає такої можливості.

<sup>9</sup> Шляхтичем був Юрій Радивилівський – художник з м. Кам’янець-Подільського, придворний маляр короля Августа, який працював у Львові (образи для собору Святого Юра), у м. Дубно, де малював портрети князів Любомирських; дворянкою була й малярка Анастасія Полуботок, авторка “Баликівської Богородиці” з Миколаївської церкви с. Боровичі на Чернігівщині. (Відомий також автопортрет А. Полуботок, нині – у колекції НМІУ). Мандрівний живописець першої половини XIX ст. Конон Юшкевич-Стаховський теж був дворянином, що підкреслював, підписуючи свої твори.

<sup>10</sup> Мистецькою діяльністю за часів короля Яна III Собеського здобув шляхетство львівський художник Юрій (Георгій) Елевтер Шимонович-Семигиновський, вихованець Римської академії, автор численних образів, алегоричних композицій та портретів.

<sup>11</sup> Відомі західноукраїнські мистецькі родини-династії Богушів, Богушовичів, Корунок, східноукраїнські – Левицьких, Боровиків-Боровиковських, Головачевських.

<sup>12</sup> Об'єднання міських ремісників для захисту від зазіхань феодалів і забезпечення монополії на виготовлення і збут своєї продукції найбільший розвиток мали в Західній Європа XIII–XVI ст. На теренах Речі Посполитої цехи, зокрема малярські, виникли на початку XV ст. Перший із них – краківський – виник 1404 року, познанський – 1489. Попервах іконописні, живописні цехи були включені у склад інших (приміром, львівські художники XVI ст. належали до спільного цеху золотарів, малярів та конвісарів, а митці Перемишля входили до цеху ювелірів та конвісарів). Перший в Україні самостійний малярський (католицький) цех виник 1596 року у Львові.

<sup>13</sup> Уніати, зрівняні у правах з католиками (це була продумана політика заохочення й вербування до переходу в уніатство), мали право навіть посідати в цехах керівні посади. Так, у 1622 році цехмістром малярського цеху був українець Іван Корунка, а з 1666 року – Микола Петрахович-Мораховський.

<sup>14</sup> Цехмістр малярського цеху Ян Шванковський 1600 року подав скаргу на малярів з передмістя (“партачів”) з вимогою заборонити їм займатися малярством.

<sup>15</sup> Обурений тим, що православні малярі, незважаючи на численні заборони, продовжували працювати навіть у католицьких костельох, він зазначав: “Неведомо в какиє бесчестные времена возникло ехидное лукавство схизматов ... и довело их до такой предезности, что людям католического вероисповедания вовсе не дают овладеть искусством живописи, исключая их из своей среды, чтобы получить возможность удовлетворить свою склонность к тому, чтобы хвастать, заноситься и, что так коробит наш слух, – глумиться над нами, что мы в костелах умиленно чтим дело их рук”. (Див.: *Piotrowski J. Przywileje z XVI w. dla bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie.* – Lamus, 1910. – S. 261. Цит. за вид.: *Белецький П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981. – С. 38).

<sup>16</sup> Виключення православних не сприяло процвітанню цеху: з другої половини XVII ст. львівський малярський цех, зігравши попервах значну роль у мистецькому житті міста, занепадає, а 1780 року його було ліквідовано.

<sup>17</sup> *Bostel F.* Kilka wiadomosci o zlotnictwie i malarstwie w Przemyslu // Sprawozdania komisii do badania historii sztuki w Polsce. – Kraków, 1896. – Т. 5. – S. 83–85.

<sup>18</sup> Див.: *Sprawozdania komisii do badania historii sztuki w Polsce.* – Т. 5. – 1896. – S. 48.

<sup>19</sup> *Радивиловський А.* Венец Христов. – К., 1688. – Арк. 91. Цит за вид.: *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С. 63.

<sup>20</sup> *Dobrowolski T.* Polskie malarstwo portretowe. – Kraków, 1948. – S. 203.

<sup>21</sup> *Dobrowolski T.* Cztery style portretu “sarmackiego” // *Zeszyty naukowe Uniwersytetu jagellońskiego. Prace z historii sztuki.* – Kraków, 1962. – z. 1. – S. 84.

<sup>22</sup> *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 120.

<sup>23</sup> За інвентарним описом 1727 року в залах замку м. Жовкви, резиденції короля Яна Собеського, нараховувалося понад 300 картин, серед яких числяться портрети різних європейських правителів – королів Англії, Швеції, Франції, московського царя, римських понтифіків, польських королів Стефана Баторія, Владислава IV, Сигізмунда II, можновладних галицьких та волинських правителів – Жолкевського, Даниловича, Костянтина Острозького, Замойського, Хоткевича, Тарновського, Опалінського, портрети самого короля Яна III Собеського та членів його родини.

Збірка мистецьких творів замку Сенявських у Бережанах містилася в чотирнадцятьох залах та інших приміщеннях. У ній найбільше було портретів.

Близько 600 портретів налічувала величезна збірка мистецьких творів Вишневецького замку. Там у великій залі розміщувалася портретна галерея польських королів, що починалася з Лешків та Попелів і закінчувалася портретом останнього польського короля. Вишневецька галерея складалася з численного пантеону зображень можновладців. До неї входило три збірки портретів Вишневецьких, Мнішеків і Тарлів, портрети князів Острозьких, Ліщинських, Замойських, Сангушків, Чорторійських, Потоцьких, Тишкевичів, Фірлеїв, Понятовських, Четвертинських, Браницьких.

Дві третини збірки живопису і гравєрства в палаці Мнішеків у Ляшках Мурованих складалася з портретів, серед яких було 60 королівських, 52 – представників роду Мнішеків та ще “інших” – 45 портретів.

Близько 100 одиниць портретів із зображеннями Жевуських, Собеських та споріднених з ними родин нараховувала мистецька збірка Підгорецького замку. А до галереї Сапег у Кодні входило 80



портретів з біографічними даними про зображених під ними. Портрети були вкомпоновані у великі, схожі на іконостас, панно.

Портрети були і в збірках заможних міщан. Так, зокрема серед 48 картин львівських міщан Івашкевичів було 6 портретів польських королів і 16 портретів турецьких султанів. (Див.: *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 85–88).

<sup>24</sup> Див.: *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 88–89.

<sup>25</sup> *Софонович Ф.* Хроніка з літописців стародавніх. – К., 1992. – С. 26, 32.

<sup>26</sup> Острозький Костянтин Іванович (бл. 1460–1530) був двічі (1497–1500; 1507–1530) – 26 років – великим гетьманом литовським, волинським маршалком (1507), вільненським каштеляном (1511), трокським воєводою (1522), старостою брацлавським і вінницьким.

<sup>27</sup> *Софонович Ф.* Хроніка з літописців стародавніх ... – С. 185.

<sup>28</sup> *Павло Халєбський.* Україна – земля козаків. Подорожній щоденник... – С. 129.

<sup>29</sup> *Бондарчук Я. В.* Мистецтво Острозького осередку другої половини XVI – першої половини XVII ст.: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – С. 8.

<sup>30</sup> Див.: *Баладыженко К.* Иллюстрированная история Галичины в кратких очерках. – Петроград, 1915. – С. 50. (Баладижено – один із псевдонімів К. Широцького).

<sup>31</sup> Ця серія копійних зображень, що нині зберігаються в колекції Львівського історичного музею, очевидно, була виконана наприкінці XVII – на початку XVIII ст. одним майстром, бо портрети К. І. Острозького, Я. Тарновського, С. Любомирського та інших – показують моделі у металевих панцирах, в однаковому повороті погрудь у три чверті. Однаковими є і написи, що йдуть по колу, обрамлюючи погруддя і становлячи органічну частину композиції.

<sup>32</sup> Про це йдеться в латиномовній епітафії, яку наводить Б. Папроцький. З неї дізнаємося, що рано померла Софія Острозька (1534–1570), “уроженка з фамілії знаменитих цивільними і військовими цнотами графів Тарновських, прекрасна вдачею та обличчям, а перш за все величчю духа, мудрістю, благородством, ласкавістю, любов'ю до Бога та милосердям до людей та іншими дорожніми та воістину героїчними чеснотами приздоблена”. (Див.: *Paprocki B.* Herby gycerstwa polskiego. – Kraków, 1858. – S. 485–486).

<sup>33</sup> Батько Раїни Єремія Могила був рідним братом Симеона Могили – батька Петра Могили. Брати уславилися не тільки щедрими пожертвами на православні монастирі і храми у своїй землі, а й благодійними справами для львівського братства. “Єремія до самої смерті своєї, – зазначає автор на черку про Раїну, – былъ наиболее усердным благотворителемъ и покровителемъ правослвного львовского братства. Великолепная, донныне существующая во Львове церковь Успенія Богородицы, заложенная братствомъ въ 1591 г., создана почти исключительно на средства Єремии и брата его Симеона”. (Див.: Б/а. Раина Могилянка, княгиня Вишневецкая // Киевская старина. – 1887. – № 11. – С. VIII).

<sup>34</sup> Там само.

<sup>35</sup> Охрещений у православному обряді Єремія Вишневецький (1612–1651) після смерті батьків виховувався троюрідним дядьком К. Вишневецьким, який віддав його до Львівської єзуїтської колегії, а згодом – до Краківської академії, що значною мірою вплинуло на те, що він з 1632 року став католиком, а 1639 року одружився з католичкою Гризельдою Замойською (1623–1672), донькою канцлера Томаша Замойського і Катерини Острозької, доньки О. Острозького. У своїх величезних володіннях він почав активно впроваджувати католицизм.

<sup>36</sup> Див.: Б/а. Къ портрету кн. Константина Острожского // Киевская старина. – 1883. – Т. 7. – № 10. – С. 524.

<sup>37</sup> *Павло Халєбський.* Україна – земля козаків. Подорожній щоденник... – С. 129.

<sup>38</sup> Варіанти копій, що належать різним музеям, зберігаючи ідентичність у змалюванні постаті, мають деякі відмінності в обрамленні та форматі зображення. Так, портрет-копія (початок XIX ст.) В.-К. Острозького зі Львівського історичного музею має прямокутний формат і світлий напис на темному тлі вгорі, праворуч від голови зображеного, а в портретах-копіях зі збірок Острозького заповідника (XVII ст.), Житомирського краєзнавчого музею (кінець XVII ст.) та Києво-Печерської лаври (XVIII ст.) зображення вписане в овал, а написи вміщені внизу і утворюють своєрідний постамент для постаті.

<sup>39</sup> *Білецький П.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. – К., 1969. – С. 53.

<sup>40</sup> *Білецький П.* Українська портретна живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981. – С. 20.

<sup>41</sup> *Бондарчук Я. В.* Мистецтво Острозького осередку... – С. 9.

<sup>42</sup> Відомо, що синів православного Олександра Острозького, одруженого з католичкою Анною Костчанкою, охрещували як православних, а дочок – як католичок. Про портрети О. Острозького та його доньки Анни-Азоїли див. у вид.: *Бендюк М.* Нововіднайдені портрети кн. Острозьких // *Острозький краєзнавчий збірник.* – Вип. 3. – Острог, 2008. – С. 45–52.

<sup>43</sup> Про це пише М. Гембарович. (Див.: *Gębarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. – S. 19). Згаданий портрет С. Баторія пензля М. Кобера датується 1583 роком, тобто був виконаний через сім років після портрета В. Стефановського. Подібність між зображеннями, де майже з повною точністю повторюється погрудна частина коберівського твору, і саме погрудне зображення пензля В. Стефановського може засвідчувати, що твір Стефановського, де так вдало й переконливо відтворено портретну схожість короля, міг бути взятий Кобером за основу свого полотна. Як не парадоксально звучить, що твір цехового майстра став зразком для художника-професіонала, таке явище було цілком закономірним у той час, коли натурні замальовки ставали своєрідним документом для виконання пізніших творів чи для одночасних варіантів “вживу” зроблених портретів. І тут навички цехового майстра, вишколеного на ретельному малюванні зразків могли бути придатними і для живописця-професіонала, що використовував його не так вправний професійно, але надзвичайно вдалиий за реалізмом образу портрет як документальне підґрунтя свого професійно бездоганного твору.

<sup>44</sup> Спроби В. Александровича (див.: *Александрович В.* Портретная живопись во Львове в последней четверти XVI века // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология.* – Ежегодник. 1986. – Ленинград, 1987. – С. 237) вивести цей портрет із числа творів XVI ст. видаються непереконливими хоча б тому, що суперечать архівним даним.

<sup>45</sup> Слова належать англійському історикові Р. Кноллезу і наведені, як і численні згадки і джерела про Роксолану, Д. Наливайком. (Див.: *Наливайко Д.* Очима Заходу. Рецепція України в західній Європі XI–XVIII ст. – К., 1998. – С. 141, де уточнено і переклад виразу “розпорядниця” (kommandresse – буквально “командирка”).

<sup>46</sup> *Наливайко Д.* Очима заходу... – С. 208.

<sup>47</sup> *Кримський А.* Історія Туреччини. – К.; Л., 1924. – Ч. 1. – С. 88.

<sup>48</sup> Перелік літературних і драматичних творів про Роксолану величезний. Про найважливіші західноєвропейські з них детально йдеться у згаданій праці Д. Наливайка. Першою за часом (вийшла у Венеції 1619 р.) була трагедія італійця Просперо Бонареллі делла Ровере “Сулейман”, яка мала успіх в Італії і значний резонанс в інших європейських країнах. В основу сюжету трагедії Бонареллі було покладено реальну драму, “яка розігралася в сералі Сулеймана на початку 50-х років XVI ст. Суть її в тому, що честолюбива Роксолана, прагнучи забезпечити трон своєму синові Селіму, разом із великим візирем Рустем-пашою, сербом із походження і своїм зятем погубила первістка султана Мустафу, який, можливо, дійсно був неординарною особистістю. Вона посіяла в Сулейманові тяжку недовіру до старшого сина і добилася того, що він восени 1553 року наказав стратити Мустафу у своїй приступності. Для турецького двору це була досить звичайна подія, але, завдяки величезному інтересу Європи до її учасників, Сулеймана і Роксолани, вона перетворилася, так би мовити, на голосну сенсацію XVI ст.” (див.: *Наливайко Д.* Очима Заходу... – С. 201). Популярним був образ Роксолани і у французькій літературі. Про неї мовилося в драматичній поемі Г. Бунена “Султанша” (1560), окремий розділ було присвячено Роксолані у “Всесвітній історії” (1616–1620) А. д’Обіньє. У трагедіях Жана Мере “Сулейман, або смерть Мустафи” (1630), Ш. Віона д’Алібрі “Сулейман” (1637), Демера “Роксолана” (1643), Жаклена “Сулейман, або Великодушна рабіня” (1653) в центрі була історія і доля Роксолани. Кілька трагедій про Роксолану з’явилося у XVIII ст. Образ Роксолани, історичний і трагедійний, надихнув Ж. Расіна на створення образу Роксани в його “турецькій трагедії” “Баязет”, де навіть саме ім’я героїні “співзвучне з європейським іменем української полонянки, яке в XVI–XVII ст. стало чи не найголоснішим “турецьким” жіночим ім’ям в Європі”.

<sup>49</sup> Див.: *Vezuntino Ja. Jac. Boissardo.* Vitae et icones Sultanorum. – Venice, 1596.

<sup>50</sup> *Gębarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie... – S. 17–18.

<sup>51</sup> *Білецький П.* Український портретний живопис... – С. 36. У своєму дослідженні П. Білецький стверджує, що це зображення не може бути портретом Насті Лісовської, оскільки жінки мусульман-

ського світу таких головних уборів не носили. Він також зауважує, що убори на кшталт турецького тюрбана на початку XVI ст. носили польські шляхтичі і на цій підставі визначає, що це не тільки не портрет султанши, але навіть портрет не жінки, а юнака. А за аналогією з посмертним портретом Якуба Фарчухара (помер 1643) з костюлу м. Дольська П. Білецький припускає, що й цей портрет міг мати похоронне значення (принагідно нагадаємо, що, окрім фаюмських, натрунні європейські портрети майже ніколи не писали на дереві, а задля довговічності писали переважно на металі).

<sup>52</sup> *Белецкий П.* Украинская портретная живопись... – С. 47.

<sup>53</sup> Мистецтво тюркських племен, що в X ст. прийняли іслам, після утворення Османської імперії, яка переживає свій розквіт у XVI ст., всотавши художні традиції завойованих ними народів Персії, Єгипту, Грузії, Вірменії, Балкан, зазнавши впливів мистецтва Індії, Китаю, мало еkleктичний характер, утворивши виразну стильову забарвленість. Воно мало широку популярність (особливо у XVIII ст.) в Європі, де дістало назву “тюркрі” (що означає “по-турецьки”).

<sup>54</sup> Майже в таких самих тюрбанах зображено Тимоша Хмельницького і його дружину Розанду на парних портретах (обидва – 1652, Львівський історичний музей), про які йдеться у відповідному місці.

<sup>55</sup> Вишуканий тюрбан – головний убір Розанди на парному (з Тимошем) портреті – теж зображений з наверхшам, тоді як у львівському портреті Роксолани це наверхша не помітне через нижчу точку зору на модель (при такій подачі наверхша головного убору, дійсно, немов “зрізається” верхнім краєм композиції).

<sup>56</sup> Див.: *Наливайко Д.* Очима Заходу... – С. 199.

<sup>57</sup> На прямокутному полотні, угорі ліворуч від голови Роксолани, на темно-брунатному тлі чітко читається напис жовтою фарбою: “ROSSA SOLYMANNI / VXOR”. В українському науковому обігу твір уперше опубліковано В. Недяком у виданні “Україна – козацька держава” (К., 2004. – С. 120).

<sup>58</sup> На жаль, не вдалося дістати ні фото, ні репродукції портрета з Уффіці. Сумніви львівського колекціонера С. Вроновського щодо атрибуції придбаного ним і 1837 року переданого до “Оссолінеуму” портрета Роксолани цілком зрозумілі. Адже йому не були відомі інші графічні й живописні її зображення – ні те, що в колекції в Уффіці, ні те, що зберігається у стамбульському музеї-заповіднику “Торкарі Palace”.

<sup>59</sup> Польський дослідник Т. Добровольський, характеризуючи творчість Казимежа Войняковського (1771–1812), одного з відомих майстрів портрета доби передромантизму, зазначав, що в нього є чимало зображень натурниць, часто вбраних “занадто пишно і претензійно, з високо піднятим на голові “східними тюрбанами” (див.: *Добровольський Т.* История польской живописи. – Вроцлав; Варшава; Краков; Гданск, 1975. – С. 31), що також засвідчує популярність фантазійно-узагальнених образів у польському та литовському мистецтві, своєю появою зобов’язаних знову поширеній “моді” на зображення славнозвісної Роксолани на межі XVIII–XIX ст.

<sup>60</sup> Портрет належить Житомирському краєзнавчому музею. Уперше опублікований Г. Беліковою в каталозі виставки “Український портрет XVI–XVIII століть”. Каталог-альбом / Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова. – К., Б/д (2005). – С. 136.

<sup>61</sup> Твір із колекції Львівської галереї мистецтв було уперше опубліковано Т. Сабодаш у каталозі вищезгаданої виставки. (Див.: *Український портрет XVI–XVIII століть.* Каталог-альбом... – С. 116).

<sup>62</sup> На підставі порівняння рівненського портрета з іншими зображеннями (поясному і на повний зріст) Р. Сангушка, що зберігаються в музеї Тарнова, В. Луць підтверджує ідентифікацію моделі. (Див.: *Український портрет XVI–XVIII століть.* Каталог-альбом ... – С. 115).

<sup>63</sup> Див. нарис А. Литовченко про портрет К. Л. Сапегі в каталозі виставки. (Див.: *Український портрет XVI–XVIII століть.* Каталог-альбом ... – С. 128).

<sup>64</sup> Цит за: *Яковенко Н.* Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. – К., 2002. – С. 105.

<sup>65</sup> Дослідники львівського живопису Т. Маньковський, М. Гембарович і польського – В. Одоровський, як і П. Жолтовський, уважали автором портрета Я. Шванковського, а Б. Возницький приписував портрет пензлю Ф. Сеньковича. (Див.: *Mańkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI i XVIII wieku. – Lwow, 1936. – S. 19, 22, 36; *Gębarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław, 1969. – S. 28; *Возницький Б.* Олеський замок. Музей-заповідник X–XVIII ст. – Л., 1977; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – С. 133; *Odorowski W.* Portrety Zamoyskich Jozefa Buchbindera w Kozlowce // Portret. Funkcia – forma – symbol. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. – Toruń, 1986).

<sup>66</sup> Дослідниця портрета Т. Сабодаш аргументовано зауважує можливий час виконання портрета – 1581 рік, приурочений до отримання Я. Замоїським 1581 року гетьманської булави.

<sup>67</sup> Цей образок Т. Замоїському свого часу подарувала Регіна Жолкевська, теж католичка. (Див.: Яковенко Н. Паралельний світ... – С. 30).

<sup>68</sup> Первісний латинський напис, як зауважує Т. Сабодаш, був розкритий під час реставрації 2002 року. У ньому йшлося про те, що на портреті зображений “Ioannis Carolus Chodkewicz Comes in Szklow Mysz et Bychow| Palatinus Wilnensis Exercituum Magni Duc. Lith. Contra| Osmanum Turkarum Imperatorem Reani Polonie Gineralis belli Dux| Livonie Gvernator”. Після загибелі Я. К. Ходкевича в Хотинський битві на портреті було зроблено напис польською: “Jan Karol Chodkiewicz wojewoda wileński hetman| wielki W.X.L. Koronny, Gubernator inflantski| Z hornostaiowney, waleciny wodz, calemu swiatu| sławny bisurmanom straszny, który z wyciezywszy| pod chcimem na głowe osmana tureckiego| z wielka iego potęgą. Umarł tamze a 1621 dnia 24 wrzesnia. Lezy u Ostrogu”. Див. каталог виставки “Український портрет XVI–XVIII століть”... – С. 127.

<sup>69</sup> Дружина (з 1592 року) О. Острозького – Анна, донька сандомирського воєводи Яна Костки, була глибоко віруючою людиною спокійної тихої вдачі і такою покірною і слухняною у шлюбі, що “przy roznej małżonka religiej niezgod uchodząc, poddaństwo oświadczając, zgodliwą jednością wszystkich budując”, і навіть “do tego Kościoła jeździła, gdzie Xiąże kazal”. Цит. за вид.: Яковенко Н. Паралельний світ... – С. 24.

<sup>70</sup> Його скульптурна епітафія (1620) за проектом Ван ден Блока, виконана бригадою Шольца в костелі м. Тарнова, позначена вибагливою символікою і помпезною багатофігурною композицією, уже повністю вирішена в барокових традиціях.

<sup>71</sup> Див.: Тананаєва Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. – М., 1971. – С. 123.

<sup>72</sup> Художник Бартоломей Стробель (1591 – після 1650) – син вроцлавського маляра, у майстерні якого і пройшов мистецьку виучку. Згодом (1619) став придворним маляром вроцлавського єпископа, а потім – портретистом імператора Фердинанда II. З 1624 року працював для польського королівського двору, писав портрети і релігійні твори. Близько 1634 року оселився на Помор’ї.

<sup>73</sup> Уродженець Слупська Андрій Стех (1635–1697) – син художника Генріха Стеха, навчався у Гданську в Адольфа Боя. У своїй творчості тяжів до школи Рубенса, зазнав впливу портретів Ван Дейка. Писав портрети та сюжетні твори релігійної та батальну тематику. Як портретист, виробив своєрідний тип репрезентативного портрета, у якому поєдналися пишність барокового парадного зображення і традиційний потяг до реалістичного трактування вигляду портретованого.

<sup>74</sup> У другому шлюбі Катерина Собеська-Острозька була за Михайлом Казимиром Радзивілом. Ось чому портрети її першого чоловіка і сина опинилися в Несвіжі – у родинній збірці Радзивілів.

<sup>75</sup> Батько польського короля Яна III Собеського – Якуб Собеський – був у другому шлюбі одружений (1627) з донькою Івана Даниловича Теофілою Данилович.

<sup>76</sup> П. Жолтовський зазначає, що уродженець с. Щирець на Львівщині Федір Сенькович (? – бл. 1631?) згадується в архівних документах з 1604 року. (Див.: ЦДАЛ, ф. 52, оп. 2, спр. 1153, арк. 553, 558). Він мав власну майстерню (яку після смерті Ф. Сеньковича успадкував його учень і помічник, згодом знаний маляр Микола Петрахович). У 1630-х роках працював для Ставропігійського братства у Львові – малював іконостас, плащаницю та інші твори. Виконував замовлення галицької і, зокрема, львівської аристократії. Авторство Ф. Сеньковича, услід за В. Лозинським, крім П. Жолтовського, підтримують Б. Возницький та В. Овсійчук. (Див.: *Loziński W. O lwowskich malarzach...*, t. 4. – S. 47; *Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні...* – С. 161; *Возницький Б. Одеський замок. Музей-заповідник X–XVII ст. – Л., 1977.* – С. 12; *Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XIV–XVII ст. – К., 1985.* – С. 160).

<sup>77</sup> Див.: Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 119, 127.

<sup>78</sup> Художник був сином відомого львівського цехового маляра Павла Богуша, власника майстерні, автора портретів (Сигізмунда III), ілюстрацій до книг. Працював для Ст. Жолкевського (див.: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy.* – Wrocław; Warszawa, 1971. – T. 2. – S. 88). Сам Симон Богушович був художником при самбірському дворі Мнішеків. У 1620 році працював для Жолкевських у Жовкві. Відомо також, що він виконував замовлення Вишневецьких. Помер після 1644 року.

<sup>79</sup> Маляр із краківського передмістя Львова Лаврентій (Лавриш) Филипович-Пухальський (Лаврентій Пухала) був членом ювелірно-малярського цеху, з якого під час реформи, проведеної католиць-

ким єпископом Д. Соліковським, був виключений як “схизматик”. Мав майстерню (1590–1600-і), був членом православного братства при Миколаївській церкві, яке посилало його делегатом до Ставропігії, відряджало до Варшави. Працював як придворний маляр Ю. Мнішека у Львові. Помер 1610 року. Див.: *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні... – С. 172; *Loziński W.* O lwowskich malarzach. Sprawozdania komisii do badania historii sztuki w Polsce. – Warszawa, 1896. – Т. 5. – С. 157).

<sup>80</sup> Таку дату запропонувала Т. Сабодаш у нарисі про зображення Сигізмунда III. (Див.: Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 117).

<sup>81</sup> Перші відомості про художника були опубліковані В. Лозинським (див. *Loziński W.* O lwowskich malarzach // Sprawozdania komisii ... – Т. 5. – С. 49) та П. Жолтовським (див.: Художнє життя на Україні... – С. 128). Припущення про авторство М. Домарацького було висловлено В. Александровичем (див.: *Александрович В.* Матвій Домарацький, маляр львівський і комарницький // Пам'ятки України. – 2005. – № 1. – С. 40–65) і підтримане О. Сидором у нарисі про портрети Боїмів (див.: Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 130–131).

<sup>82</sup> *Александрович В.* Матвій Домарацький, маляр львівський і комарницький... – С. 40–65.

<sup>83</sup> Дослідник львівської скульптури В. Любченко зауважує, що її виготовлення зайняло близько двадцяти років, якщо вести відлік від дати смерті Г. Боїма. Оскільки епітафія робилася тривалий час, то і членів родини, що бажали увіковічення, щоразу прибавлялося. Цим пояснюється значна кількість осіб в її композиції. (Див.: *Любченко В.* Львівська скульптура XVI–XVII ст. – К., 1981. – С. 172).

<sup>84</sup> Портрет походить із палацу, заснованого на початку XVII ст. волинського містечка Славута, яким володіли родичі Острозьких – Заславські, а після них – Любомирські та Сангушки. Найвірогідніше, що тут зображено когось із представників одного із цих родів.

<sup>85</sup> У листі до В. Модзалевського про це пише К. Широцький: “При князе Симеоне Омельковиче /були/ размешены портреты на стенах Великой Лаврской церкви, которые пополнялись позже и были уничтожены въ 1718 г.”. (Див.: ІР НБУВ, ф. II, спр. 18819-а. Додаток. – С. 1 зв.).

<sup>86</sup> Див.: *Логвин Г.* По Україні. – К., 1968. – С. 215.

<sup>87</sup> Там само. – С. 347, 377.

<sup>88</sup> Унизу під зображенням напис: “Fundatorowie Starey Cerkwi w Poczajowie W. W. Teodor i Ewa Domaszewsky Komornikostwo Granicy Krzem. Ro. 1649”. Портрет віддавна в полі зору дослідників, найповнішу бібліографію про нього наведено О. Сидором та Г. Беліковою в каталозі-альбомі виставки “Український портрет XVI–XVIII століть”... – С. 246.

<sup>89</sup> Про те, що олійний портрет було скопійовано із фрескового портрета 1649 року, зазначає П. Білецький (див.: *Білецький П.* Украинская портретная живопись... – С. 64–66), посилаючись на опис твору М. Голіциним (див.: *Голіцин Н.* Почаевская Успенская лавра в конце июля 1855 г. // Киевская старина. – 1882. – № 6. – С. 371).

<sup>90</sup> Уперше цю копію було опубліковано в часописі “Киевская старина” (див. № 8 за 1885 р. – С. 437).

<sup>91</sup> Показовим прикладом є його відома промова на сеймі 1641 року, де він гостро засуджує утиски православної шляхти: “...Шляхетський стан наповнений утисками, хоча б і найбільше служив – нічого не вислужити, бракує /для нас/ почестей і відзнак; справедливий розподіл заслуженого обминає /нас/ з огляду на релігію, і хто лиш з грецької (тобто православної. – *В. Р.*) родини прадавньої віри – то вже не отримує відзнак, уже принижений”. (Цит. за: *Яковенко Н.* Паралельний світ... – С. 39).

<sup>92</sup> Будучи православним, А. Кисіль у 1646 році фундує католицький костюл у своєму маєтку Свойчів на Волині. У фундаційних паперах він пише про єдність Християнської Церкви, розділеної людьми: “Всі ми, православні, визнаємо одну святу Вселенську Апостольську Церкву, неподільне містичне тіло якої створив Христос Господь, а найблаженніші мученики грецькі й латинські забарвили його найсвятішою кров'ю. Славиться один Бог, одна віра, одне хрещення, і так само не віра є подвійною, а подвійним є богослужіння, яке практикують грецький і латинський обряди, принесені несприятливими часами”. Фрагмент фундаційного акту опублікований С. Голубевим (див. прим. 93).

<sup>93</sup> Мемуарист записав 3 травня 1654 року: “Zmarł w Brześciu Kisiel, wojewoda kijowski, schizmatyk, jednak przed śmiercią, kiedy byli przy nim oo. Towarzystwa (єзуїтів – ред.), na ich pytania, czy umiera w dobrej wierze, rękę im uściśnął. Dzwoniono i u nas, i u schizmatyków, bowiem jedni i drudzy stali przy umierającym pozostawiając sąd Bogu”. Див.: *Radzywiłł A. S.* Pamiętnik o dziejach w Polsce/ Przełożyli i opracowali Adam Przyboś i Roman Żelewski. – Warszawa, 1980. – Т. 3. – С. 392. (Цит. за: *Яковенко Н.*

Паралельний світ... – С. 63; *Голубев С. Т.* Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. – К., 1898. – Т. 2. – С. 237).

<sup>94</sup> *Loziński W.* Życie polskie w dawnych wiekach. – Lwów, 1912. – S. 182.

<sup>95</sup> Про розмах витрат на похорон (і в XVII, і у XVIII ст.) засвідчують факти, зібрані й оприлюднені В. Лозинським у його книзі “Польське життя за давніх віків”. Він, зокрема, зазначає: “На похороні вроцлавського старости Лятальського у Лабішині (1853 р.) з’їхалося 1700 осіб на 1300 конях; на чолі їхало 150 хлопців, одягнутих у чорне, на конях, покритих чорними покривалами аж до копит. Похорон Єжи Калиновського коштував 80 000 кор/он/ на нинішню монету; щоб покрити такі великі витрати, вдова мусила заставити свою золоту корону з діамантами, срібні кубки і навіть коштовні лати та інші небіжчикові *ornamenta bellica*, проте брати померлого Адам і Марцін дорікали братовій, що похорон не був такий пишний, як то належало б гідності померлого.

На похороні Замойської, княжни з дому Острозьких (онуки Василя-Костянтина Острозького – Катерини, доньки його молодшого сина Олександра, одруженої (1620) з католиком Томашем Замойським, померла у 1620-х рр. – *В. Р.*) було шість єпископів, а якою була жалобна урочистість у Замості, про те свідчить деталь, що для кухні щоденно забивали по 100 волів, цифра, в яку трудно повірити, якби за її правдивість не поручався князь, канцлер лит/овський/ Альбрехт Радзивіл (згаданий вище мемуарист, який вів щоденник у 1640–1650-х рр. – *В. Р.*), свідок і учасник тієї жалобної урочистості (...). На всю Польщу прославився чотириденний похорон Юзефа Потоцького 1751 року у Станіславові, сповнений монаршої помпи, а шляхтич в цілому середньої заможності Матушевич (...) хоронив свого батька у супроводі 324 латинських і 150 уніатських ксьондзів”.

Потяг до пишного оформлення похоронних церемоній та розкішних чествувань так укоренився в різних шляхетських прошарках, що став викликати в деякого зворотну реакцію. “Траплялися магнати, – зауважує В. Лозинський, – які за життя веліли хоронити себе якнайскромніше, без великих витрат і церемоній. Вікопомний наш Станіслав Жолкевський у своєму заповіті велить дружині, щоб його похоронили “без помпи, без тих коней і кірас”, тільки оговорює те, що якби поліг на полі битви, “то нехай замість чорного оксамиту, який означає жалобу, труна буде покрита пурпуром на знак пролиті для вітчизни крові і то не для жодної слави, а для спонукання інших на цноти”, а якби смерть спіткала його у битві чи в обозі поза кордонами країни, тоді там же поховати тіло, а над ним висипати високу могилу, не для амбіції, а щоб гріб мій був курганом кордонів, щоб майбутній збудився до помноження держав Речі Посполитої” – побажання, гідне високої душі того Великого Поляка.

Подольський воевода Марцін Красіцький, пан, який за життя любив усілякі розкоші, а своє мону-ментальне чуття ствердив вивершенням одного з найкрасивіших польських замків, “розказує і просить дуже” у своєму заповіті “щоб його тіло у тій сорочці, в якій зараз є, одягнувши на нього кармелітський чернецький одяг, було якнайшвидше покладене у труну, якого погреб у ОО. (отців. – *В. Р.*) кармелітів призначає (...) непотрібних церемоній не вчиняючи, пристойно правити”. Олександр Зборовський з Ритв’ян, фундатор шпиталю для старих солдатів у Львові, велить “сховати своє тіло не деінде, як там, де приготував собі, без жодних церемоній, без труни, тільки в делюрці і капцях, у килим обв’язавши білий”.

Проте не завжди, а навпаки, майже ніколи, або дуже рідко родина померлого зважала на таке бажання, вважаючи вбогий похорон за шкоду для родинної честі. Остання воля небіжчика виконувалася для видимості, труп хоронився без помпи і церемоній, але то був похорон тимчасовий, після якого через якийсь час відбувався похорон урочистий і пишний при великому з’їзді траурних гостей. Сам король Ян III Собеський, прагнучи вшанувати волю матері, котра повеліла, щоб поховали її “без всіляких церемоній, якнайбідніше”, і, крім того, відзначити гідність свого дому, справив два похорони, один скромний, один наступного дня дуже пишний (...). Так зробив (...) Анджей Максиміліан Фредро, львівський каштелян, який нібито вшанував волю свого кровного Валенти Фредро, белзького підчасного, але після першого, згідно з бажанням померлого, цілком скромного похорону справив другий, пишний і дорогий. “Небіжчик казав у заповіті ховати без церемоній, – пояснював сам каштелян у звіті з опікунства над сином померлого, – я мусив потім в іншому місці справити окреме чествування із запрошенням багатьох гостей, з церемоніями і немалим коштом для репутації дому””. (*Див.: Loziński W.* Życie polskie w dawnych wiekach. – Lwów, 1912. – S. 183, 185–186).

<sup>96</sup> Оскільки похоронний ритуал уподібнювався до театрального видовища, авторами якого ставали всі його учасники, він відповідно оформлювався і здійснювався за певним сценарієм. Для

прислуги, двірської міліції та жалобної свити – усіх, хто супроводжував небіжчика в останню путь, шили спеціальні костюми. Коней, яких вели за небіжчиком, накривали великими й довгими покривалами, що аж волочилися по землі, вбирали їх у леопардові шкури, прикрашали султанами та журавлиними перами. Слідом за катафалком вели улюбленого небіжчикового скакуна, покритого траурним покривалом, несли його меч, шишак і обліплений свічками щит.

Перед початком панахиди до костюлу в'їжджав вершник у лицарських латах. Біля катафалка він ламав списа і падав з коня на підлогу. Зігране ним дійство означало ще раз пережиту смерть. Для жакливішого враження падіння мало відбуватися з якомога більшим гуркотом. Бувало, що падіння лицаря мало невтінні наслідки як для нього самого, так і для свідків розіграної ним сцени. Так було на похороні Станіслава Конєцпольського у Бродах 1646 року, коли лицар тяжко травмувався, а сполоханий кінь потоптав декого з людей, що стовпилися в костюлі. (Див.: *Loziński W. Życie polskie...* – S. 182–184).

<sup>97</sup> Вбрання і зовнішній вигляд померлого теж мали відповідне значення в похоронному ритуалі. Так, один із французьких мандрівників бачив померлу замолоду Софію Дзенгофову, яка на смертному одрі виглядала причепуреною наче на бал. Вона була вбрана в багату сукню, мала напудрену зачіску і корнет на голові, на обличчі були зроблені мушки, а коштовні перлини прикрашали навіть взуття. Так споряджалися в останню путь молоді дівчата. Заміжніх жінок одягали в “серйозні” шати, такі, у яких вони зображені на надгробних пам'ятниках. (Див.: *Loziński W. Życie polskie...* – S. 184).

<sup>98</sup> *Ibid.* – S. 184–188.

<sup>99</sup> Так звані фаяомські портрети – давньоєгипетські заупокійні живописні зображення I–III ст., знайдені 1887 року в оазисі Ель-Файюм. Писалися такі зображення переважно на кипарисових дошках у техніці енкаустики й воскової темпері. Позначені надзвичайною життєвістю характеристик, пружною пластикою, такі портрети орієнтувалися на античні традиції. Серед них є й більш стилізовані, з площинним трактуванням, співвіднесені з власне єгипетською традицією.

<sup>100</sup> *Белецький П.* Українська портретна живопись ... – С. 30.

<sup>101</sup> Див.: *Szaraniewicz I.* Katalog archeologiczno-bibliograficznej wystawy Instytutu Stawropigianskiego we Lwowie. – Lwów, 1888. – S. 24.

<sup>102</sup> У документі, опублікованому Я. Ісаєвичем, мовилося про те, що наречений померлої Ждан Сконкевич надіслав до Львова зі Слущька “островежисту таблицю”, тобто портрет. (Див.: *Ісаєвич Я.* Джерельні матеріали з історії українського мистецтва XVI–XVIII ст. в архіві Львівського братства // Третя республіканська наукова конференція з архівознавства та інших спеціальних історичних дисциплін. – К., 1968. – С. 110). Вираз “островежиста таблиця” по-різному трактується дослідниками: то як вказівка на втрачене вибагливе обрамлення портрета (див.: *Жолтовський П.* Український живопис... – С. 130), то як надзвичайно майстерно виконаний твір (див.: *Білецький П.* Українська портретна живопись... – С. 48).

<sup>103</sup> Так, М. Гембарович, на підставі того, що ім'я портретованої не згадане в інвентарному описі 1705 року, а напис на звороті портрета “Варвара Ланкгиш”, на його думку, було зроблено І. Шараневичем у 1888 році гіпотетично, висловлює сумнів у тому, що зображена є Варварою Лангиш. (Див.: *G barowicz M.* Portret XVI–XVIII w. we Lwowie... – S. 47).

<sup>104</sup> *Жолтовський П. М.* Український живопис ... – С. 130–131.

<sup>105</sup> *Белецький П.* Українська портретна живопись ... – С. 48.

<sup>106</sup> Там само.

<sup>107</sup> Корогва – відрізок однотонної або багатобарвної тканини, оздобленої гаптуванням, аплікацією чи живописом і закріпленої з допомогою поперечної перекладини на деревку. Уперше з'явилися у Стародавньому Римі як військовий штандарт. З часів середньовіччя корогви стали державним, родинним, корпоративним та церковним надбутком. На них містилися відповідні до їхнього призначення емблеми та інші зображення, як, наприклад, знаряддя праці на цехових корогвах. Церковні корогви мали процесійне призначення і оздоблювалися написами релігійного змісту.

<sup>108</sup> *Loziński W. Życie polskie...* – S. 187.

<sup>109</sup> *Labara funebria* (лат.) – погребальний прапор.

<sup>110</sup> *Loziński W. Życie polskie...* – S. 187–188.

<sup>111</sup> *Ibid.* – С. 187.

<sup>112</sup> На той час страусові пера були рідкісною і дорогою річчю, а тому, як зазначає В. Лозинський, “під час так званої свідерщини 1661–1663 років хижі солдати пограбували їх з костьолів”. (Див.: *Loziński W. Życie polskie ...* – S. 187).

<sup>113</sup> Дзенгалович Стефан (?-?) – походив із с. Судова Вишня. Малював іконостас у с. Улюч (нині – Польща), на одній із ікон якого є підпис Дзенгаловича і дата – 1682. Був автором вітварних ікон із костьолу м. Стара Сіль, де на зображенні Св. Сімейства стоїть авторський підпис і дата – 1680. Див.: *Драган М. Українська декоративна різьба 16–18 ст.* – К., 1970. – С. 95; *Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні ...* – С. 127.

<sup>114</sup> Нині портрет дубльований на полотно.

<sup>115</sup> Її опис наводиться в поетичному “Плачі, альбо ляменті по зестю з света сего вечной памяти годного Григорія Желиборского” аноніма XVI ст. Про корогву його батька – Андрія Желиборського – сказано, що з одного боку її йшов напис, а “на другой стране идеже и сам изображен”. (Див.: Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. / Упоряд. В. П. Колосова, В. І. Кречотень. – К., 1978. – С. 213).

<sup>116</sup> *Сидор О.* Іконопортрети з колекції Національного музею у Львові у структурі українського церковного малярства // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 77.

<sup>117</sup> З творів такого роду найвідоміші: “Лямент дому княжат Острозьких...” (1603), імовірно, Дем’яна (Даміана) Наливайка (брата славнозвісного Северина Наливайка); “Плач, альбо лямент по зестю з света сего памяти годного Григорія Желиборского” (1615), невідомого автора; “Лямент у света убогих на жалосное преставление святобливого ...господина отца Леонтия Карповича архимандрита...” (1620); “Верше на жалосный погреб зацнего рыцера Петра Конашевича Сагайдачного” (1622) Касіяна Саковича; “Еликидион albo вирши жалобные на погребение Василисы Луковны” (1628) Степана Полумерковича; “Казанье погребовое над телом ясне освещеного князя его милости пана Илии Святополка на Четвертне Четвертенского...” (1641) Ігнатія Старушича.

<sup>118</sup> В епілозі “Віршів” ніби підсумовується все вищесказане на погребальній церемонії й зазначається місце поховання П. Конашевича-Сагайдачного: “Туть зложил запорозькій гетман свои кости, / Петръ Канашевич, равный въ войне, для волности / Отчизны, кгда на нь турцы мощно натирали / И пострелов смертельных килка ему задали. / Которыми зраненый, живота доконал, / Веры богу, и кролю, и войску доховал, / И умер, боронячи мира ойчистого, / За што узыч ему, творче, неба вечистого. / Як ревнителю веры благочестивои, / Въ которой был выхован з молодости своєї, / Року тысеца шестьсот двадесать второго, / Погребен въ монастыри брацтва кіевского, / На который тысячий килка оферовал, / Аже бы там науки фундовано, жадал”. (Див.: Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. ... – С. 337–338).

<sup>119</sup> *Халєбський П.* Україна – земля козаків. Подорожній щоденник ... – С. 248. Цікаві й зауваги П. Халєбського про молоду Тимошеву вдову – Розанду, яку він бачив в її рідній країні після весілля, а тепер у жалобі. “Тимошева удова, – зазначає Халєбський, – донька молдовського господаря Василя, декілька разів відвідувала нашого владика патріарха. Одягнута вона була достоту як черкаська (тобто українська. – *В. Р.*) самітниця, у суконному, обшитому хутром очіпкові на голові (це був, очевидно, “кораблик” – традиційний головний убір заміжніх українських жінок. – *В. Р.*), її супроводили черкаські та молдовські дівчата, одягнуті, як і вона, ніби черниці... Хто вона, бідна удова, яка володіє чотирма мовами – волосською, грецькою, турецькою, українською?... яка втратила всі свої скарби, аби визволити свого батька з турецької неволі. Нині, далеко від свого батька, матері, братів, свого народу, живе вона серед чужих людей, у двіркові свого чоловіка, який устиг спорудити довкола нього укріплення, а гетьман, його батько, буде нині на пагорбі, навпроти двірка, аби побільшити його пишноту, кам’яну церкву в ім’я Святого Пророка Іллі” (мовиться про Іллінську, так звану Богданову церкву в Суботіві. – *В. Р.*). – Там само. – С. 249–251.

<sup>120</sup> Див.: *Історія Русовъ или Малой Россіи. Сочинение Георгія Конискаго, архієпископа Белорускаго.* – М., 1846. – С. 142.

<sup>121</sup> *Широцький К.* Де що про давні портрети // Сяйво. – К., 1914. – Липень – вересень. – С. 202.

<sup>122</sup> Там само. – С. 202. К. Широцький наводить ще іншу назву погребального покривала – “покліт”.

<sup>123</sup> *Loziński W.* *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI–XVII wieku.* – Lwów, 1890. – S. 224.

<sup>124</sup> Посмертний портрет І. Гербурта походить із костьолу Святого Мартина у Фельштині (нині – село Склівка Львівської обл.). Існують аналогічні портрети Гербурта – з костьолу в Добромилі (нині – Національний музей у Кракові), а також у приватній збірці у Варшаві.



<sup>125</sup> Написаний на дошці портрет, разом з іншими родовими портретами Гербуртів, було розміщено на передвітарній стіні костюлу. Зберігся лише початок напису внизу зображення, закінчення його було втрачене тому, що дошка, як зазначає Т. Сабодаш, унизу була відпиляна. (Див.: Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 88).

<sup>126</sup> Лещинський Яків (?-?) – потомственный живописець, в архівних документах 1577 року згадується як мешканець м. Самбора. У 1596 році став членом-засновником львівського малярського цеху. (Див.: *Ma kowski T. Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku.* – Lwów, 1936. – С. 24, 50; *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 142–143).

<sup>127</sup> Про це пише М. Гембарович (див.: *G barowicz M. Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie.* – Wrocław etc., 1969. – С. 21–25), а також В. Александрович (див.: *Александрович В.* Фельштынський портрет Яна Гербурта // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1986. – Ленинград, 1987. – С. 290–297).

<sup>128</sup> Щодо дискусій навколо атрибуції обох цих портретів див. у вид.: *Белецкий П.* Украинская портретная живопись ... – С. 25; В. Александрович, посилаючись на герби, називає зображених братом і сестрою. (Див.: *Александрович В.* Фельштынський портрет Яна Гербурта ... – С. 292).

<sup>129</sup> Петрахович-Мораховський Микола (бл. 1600 – після 1666) – визначний львівський майстер, учень, помічник і спадкоємець майстерні Федора Сеньковича. Протягом 1630–1660-х років працював, виконуючи образи й поновлюючи іконостас для Успенської церкви. Йому приписують авторство ростових портретів родини Корняктів, а також портрет В. Лангши. У 1666 році був обраний старшиною малярського цеху. (Див.: *Loziński W.* O lwowskich malarzach // *Sprawozdania komisii do badania historii sztuki w Polsce.* – 1896. – Т. 5. – С. 49; *Голубець М.* Українське мистецтво XVI–XVII ст. під покровом Ставропігії // *Збірник львівської Ставропігії.* – Т. 1. – С. 312–313; *Овсійчук В.* Львівський портрет XVI–XVIII ст. Каталог виставки. – К., 1967. – С. 9–10; *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 153; *Сидор О.* Портрет К. Корнякта // *Український портрет XVI–XVIII століть ...* – С. 88, 121).

<sup>130</sup> *Paprocki V.* Herby rzyerstwa polskiego. – Kraków, 1858. – С. 485–486.

<sup>131</sup> Цит. за: *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. – М., 1979. – С. 25.

<sup>132</sup> Так, вражений багатством убрання тих, хто зустрічає королеву, магнатів і шляхту, він зазначає: “З пишністю, що викликала загальний подив, виступив загін із двохсот чоловік шляхти, що належала до знатних польських родів. Вони були одягнені й екіпіровані, як герої. Одяг їхній був здебільшого царський, золототканий з квітковим узором, або з оксамитів найрізноманітніших забарвлень, найрідкісніших зі всіх, які тільки можна знайти на Леванті. Одяг був підбитий безцінним хутром: там були соболіні спинки і пантери, які цінуються тим дорожче, чим більше кружків на їхній шкурі. Під платтями – чи доломанами – багаті туніки, які називають жупанами, майже всуціль із золототканого матеріалу чи оксамиту, золота, срібла чи шовку, вишиті руками дам цієї країни. Точно так і головні убори були оздоблені хутром куніці, а кіти (плюмажі) із пер чорної чаплі чи (що їх заміняли) яструбине перо зчеплені були залежно від багатства аграфами з діамантів ціною десять, двадцять, а то й тридцять тисяч таларів. Щоб описати їхніх коней, я повинен звернутися до сьомої книги “Енеїди” Вергілія ... Бо коні були покриті різнобарвними оксамитовими попонами, розшитими золотом і сріблом, майже в усіх вудила були із чистого золота, інші ж із позолоченого срібла. До сідловок луки був приторочений великий меч в золоті чи визолоченому сріблі, оздоблений всіляко чи перлами, чи діамантами, рубінами, бірюзою, смарагдами чи іншим коштовним камінням. Також шаблі, які носять на боці. Колчани в тих, хто користувався стрілами, були обтягнуті шагренню, кути й посередині оздоблені золотою і срібною вишивкою. Майже в усіх були гудзики ювелірної роботи, золоті, обсажені коштовним камінням. У гайдуків були схожі, але з масивного срібла. Словом, усе, що греки писали про багатство і розкіш стародавніх персів, навіть приблизно не можна порівняти з тим, що ми бачили, а тепер не можемо повірити, що насправді бачили це своїми очима”. (Див.: *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет... – С. 26).

<sup>133</sup> *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет ... – С. 22.

<sup>134</sup> Дитинство князя припадає на часи, коли ще зберігається традиційна простота князівського укладу, коли “традиційним вихователем малолітніх княжат залишається “дядька” з числа потомствених слуг-васалів”. (Тут слід не забувати, що тодішні слуги часто освітою і вихованням не поступалися родовитим князям). Так Роман Сангушко, майбутній гетьман Великого князівства Литовського виховувався, як зазначає Н. Яковенко, “під опікою Федора Шолухи-Дороготенського”, і свого сина “запо-

відає іншому слугі – Прокопу Григоровичу, “жебы он сына моего на руках своих мел”. (Див.: *Archiwum Sanguszków*. – Т. 7. – 1910. – С. 398. Цит за вид.: *Яковенко Н. М.* Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст. (Волинь і Центральна Україна). – К., 1993. – С. 106).

<sup>135</sup> Див.: ЦДІАУК, ф. 28, оп. 1, спр. 20, арк. 235 зв. Цит за вид.: *Яковенко Н. М.* Українська шляхта ... – С. 106.

<sup>136</sup> *Грушевський М. С.* Історія України-Руси. – К., 1995. – Т. 7. – С. 96–97; *Archiwum Sanguszków*. – 1890. – Т. 4. – С. 124.

<sup>137</sup> Князь Р. Сангушко був православним від народження і одружився (1558) з православною Олександрою Ходкевич. Він передчасно, 1571 року, помер у Литві і спершу тимчасово був похований у місцевому костьолі, але потім, згідно з його заповітом, тіло було перевезене до родинної православної церкви в Мілецькому монастирі на Волині. (Див.: *Яковенко Н.* Паралельний світ ... – С. 27).

<sup>138</sup> *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет ... – С. 113.

<sup>139</sup> *Литовченко А.* Портрет Р. Ф. Сангушка // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 114.

<sup>140</sup> Характеризуючи європейський портрет, М. Алпатов зазначав: “Портретные маски XVII века воспринимаются не как обманчивые личности, скрывающие истинную сущность человека ... это такие формы выражения человека, которые, обладая большой зрительной наглядностью своих черт, в меру возможности выражают внутренний мир человека и даже порою раскрывают всю сложную противоречивость его сокровенной сущности. В этом отношении портрет XVII века подобен блистательному фасаду барочного дворца, который не повторяет в точности внутреннего расположения покоев, но все же является неотделимой составной частью всего архитектурного образа”. (Див.: *Алпатов М. В.* Очерки по истории портрета. – М.; Ленинград, 1937. – С. 32).

<sup>141</sup> *Белецкий П.* Украинская портретная живопись ... – С. 38.

<sup>142</sup> За свідченням Н. Яковенко, ревізії волинських замків 1545–1552 років наймогутніших князів називають “княжатами головними”, а решту – “княжатами-повітниками”. Серед “головних княжат” згадуються дев’ять родів – Острозькі, Заславські, Сангушки, Гольшанські-Дубровицькі, Збараські, Вишневецькі, Чорторійські, Четвертенські, Корецькі. (Див.: *Яковенко Н. М.* Українська шляхта ... – С. 100).

<sup>143</sup> Замолоду обидва брати Збараські стали відповідно: Криштоф (1579–1627) – старостою кременецьким і салецьким (1608–1627), коронним конюшим (1615), а Юрій (? – 1631) – пінським (1590–1631), сокальським і чернівецьким (1607–1631) старостою, коронним крайчим (1612), підчашиком (1619), краківським каштеляном (1620–1631). Обидва мали хист до військової справи. Брالی участь у воєнних походах: у 1600 році разом з гетьманом Я. Замойським Криштоф воював проти Михайла волоського, у 1609 – у поході на Москву. Обидва брати брали участь у поставленні молдавським господарем Єремії Могили. Юрій у 1598 році разом із королем Сигізмундом III відвідав Швецію, весь час був на боці короля, якого підтримував, даючи великі кошти для королівського війська; брав участь сам або постачав військові загопи фактично у всіх великих військових кампаніях. Спорудив багато палаців і фортець. Був ярим противником єзуїтів. У 1627 році заснував у Збаражі конвент св. Юрія отців бернардинів. Обидва брати поховані поруч у домініканському костьолі Святої Трійці у Кракові. (Див.: *Яковенко Н. М.* Українська шляхта ... – С. 268, 299; *Литовченко А.* Портрет Юрія Збараського // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 195).

<sup>144</sup> Цит. за вид.: *Яковенко Н.* Паралельний світ ... – С. 46.

<sup>145</sup> *Н. Яковенко* наводить цитату з листа К. Збараського (1623) до краківського єпископа М. Шишковського, що засвідчує його “спокійне” ставлення до віровизнання різних людей, різної віри в подружніх пар, бо, як він зазначає, “wiara wiara, szwagierstwo szwagierstwem”. (Див.: *Яковенко Н.* Паралельний світ ... – С. 41).

<sup>146</sup> При перемалюванні був скопійований і довгий напис (грецькою та латинню) на звороті корови, який тепер розміщений унизу зображення.

<sup>147</sup> Цей ансамбль портретів викликав і викликає в дослідників суперечливі думки і плутані здогади як щодо походження портретів, так і стосовно самих портретованих. (Див.: *Голубець М.* Начерк історії українського мистецтва. – Л., 1922; *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978; *Gebarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław etc., 1969; *Овсійчук В. А.* Львівський портрет XVI–

XVIII ст. Каталог виставки. – К., 1967; *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. – К., 1985). Тут більш вмотивованими видаються аргументації В. Овсійчука щодо призначення та походження портретів молодих Корняктів та ступеня їхньої спорідненості (одні дослідники називають їх онуками К. Корнякта Старшого, інші – синами; немає єдності і в констатації імені одного з молодих Корняктів – Костянтина (П. Жолтовський називає його Каролом)).

<sup>148</sup> Раніше виконання портретів приписувалося Л. Долинському. Про це писали В. Щурат (див.: *Щурат В.* Лука Долинський (картка з історії укр. малярства) // *Світ.* – 1917. – № 13), В. Січинський (див.: *Січинський В.* Вежа і дім Корнякта у Львові // *Богословіє. Альманах.* – 1932. – Т. 10. – Кн. 4), а також М. Гембарович і П. Білецький у згаданих працях. Л. Долинський, котрий у 1790-х роках працював над відновленням інтер'єру Успенської церкви, міг поновлювати й названі портрети, оскільки з часу їхнього написання (на той час) минуло понад півтора століття. Про це пише О. Сидор (див.: *Сидор О.* Портрет К. Корнякта // *Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом...* – С. 121–122).

<sup>149</sup> *Халебський П.* Україна – земля козаків. Подорожній щоденник ... – С. 160.

<sup>150</sup> Описуючи дорогу до Києво-Печерської лаври, Павло Халебський зазначає: “Ми їхали поміж неоглядними садами, в яких сила-силенна горіхів, шовковиці та винограду. Під їхнім затінком видніються житла господарів, всього близько чотирьох-п'яти тисяч осель, стільки ж садів, і все це – власність монастиря”. (Див.: *Халебський П.* Україна – земля козаків. Подорожній щоденник ... – С. 120).

<sup>151</sup> Павло Халебський зазначає, що в Україні, “у кожному великому монастирі, у митрополита козаків, усіх його єпископів зустрінеш служилий люд з поважних достойників; за рангом кожен з них рівня полковникові, їх називають монастирськими челядниками. Коли митрополит, чи єпископ, чи архімандрит монастиря їде своїм повозом, вони гарцюють попереду й позаду на баских породистих конях, у пишних обладунках, при коштовній зброї. Такий у них звичай. До слова, в усіх келіях митрополитових, архімандритових, дияконових, чернецьких побачиш силу-силенну коштовної зброї, а саме малі алжирські й черкеські рушніці, пістолі, шаблі, луки зі стрілами тощо”. (Там само. – С. 140).

<sup>152</sup> *Лебединцев П.* Києво-Печерская лавра в ее прошлом и нынешнем состоянии. – К., 1886; *Шульц І., Коваленко О.* Портрет Є. Плетенецького // *Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ...* – С. 169.

<sup>153</sup> Митрополит П. Могила помилково вважав князя Володимира засновником церкви Спаса на Берестові.

<sup>154</sup> Цю репродукцію див.: “Киевская старина”. – 1882. – № 4. – С. 175–176.

<sup>155</sup> Про І. Монастирського див. у вид.: *Закревский Н. В.* Описание Киева. – М., 1868. – Т. 1. – С. 352–353; *Шляткин Д.* Иннокентий Монастырский // *Журнал министерства народного просвещения.* – 1885. – № 10. – С. 234–244; *Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель святого Кирила. – К., 2005. – С. 173–179.

<sup>156</sup> Свого часу П. Білецький зазначив, що автором міг бути художник кола Тарасевичів, а можливо, і хтось із них самих. (Див.: *Білецький П.* Українське мистецтво другої половини XVI–XVIII століть. – К., 1981. – С. 32).

<sup>157</sup> Незважаючи на ці ініціали, тривалий час у мистецтвознавстві побутувала думка, що на портреті зображено ігумена Кирилівського монастиря в 1605–1614 роках Василя Красовського-Чорнобривця (див.: *Шероцький К. В.* Киев. Путеводитель. – К., 1917. – С. 81; *Щербаківський Д., Ернст Ф.* Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст. – К., 1925. – С. 9; *Марченко М. І.* Історія української культури. – К., 1961. – С. 260; *Білецький П.* Українське мистецтво XVII–XVIII ст. – К., 1963. – С. 14–15), хоча ще 1900 року Є. Кузьмін називав його зображенням І. Монастирського (див.: *Кузьмін Е.* Несколько слов о южнорусском искусстве и задачах его исследования // *Киевская старина.* – 1900. – № 11. – С. 331; *Кузьмін Е.* Искусство в Южной России. – К., 1914. – Кн. 3–4. – С. 137). Після розшифрування ініціалів навколо герба під портретом (див.: *Мовчан І. І., Тоцька І. Ф.* Кирилівська церква в Києві. – К., 1963. – С. 35–36) справа з атрибуцією портрета дійшла логічного завершення.

<sup>158</sup> Дослідники історії Кирилівського монастиря припускають, що шляхетство було куплене предками ігумена у збіднілих шляхтичів Монастирських з Перемишльщини. (Див.: *Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель святого Кирила... – С. 174).

<sup>159</sup> *Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель святого Кирила ... – С. 175.

<sup>160</sup> Про існування місцевої традиції зображень духовних осіб засвідчує галерея стінописних портретів перемишльських єпископів у збудованій на початку XVI ст. соборній церкві м. Перемишля, яка існувала до кінця XVIII ст. (Див.: *Добрянский А.* История епископов трех соединенных епархий – Перемишльской, Самборской и Саноцкой. – Л., 1893. – С. 6).

<sup>161</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидияконом Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вып. 2. – С. 41.

<sup>162</sup> *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 134.

<sup>163</sup> *Михайлов (Майков) А. Н.* Очерки из истории русской литературы XVII–XVIII вв. – С.Пб., 1889. – С. 145–146.

<sup>164</sup> *Сидоров А. А.* Портрет как проблема социологии искусств // Искусство. – 1927. – Кн. 2–3. – С. 14.

<sup>165</sup> Гондіус Вільгельм (бл. 1597–1652) – відомий голландський гравер. У 1629 році вступив до цеху в Гаазі, де тоді ж одержав звання “привілейованого гравера Штатів Голландських”. Близько 1636 року переїхав до Гданська, де виконував замовлення польських королів Владислава IV, Яна Казимира. У 1630–1640-х роках виконував портрети для Януша Радзивіла, у тому числі й за оригіналами Абрахама ван Вестерфельда.

<sup>166</sup> Вестерфельд Абрахам ван (1647–1692), супроводжуючи Я. Радзивіла 1651 року, був разом з ним у Києві, а також був присутній при підписанні Білоцерківського договору, де міг бачити і самого Б. Хмельницького, і його портрети.

<sup>167</sup> *Белікова Г.* Портрет Б. Хмельницького // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 205.

<sup>168</sup> Відомо, що, перебуваючи разом з Я. Радзивілом у Києві, А. Вестерфельд не тільки рисував з натури види Києва, виконував батальні та архітектурно-ландшафтні начерки, але й виконував копійні замальовки існуючих портретних зображень, як, приміром, портрет родини князя Ярослава Мудрого в Софії Київській. П. Жолтовський (див.: *Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст.* – К., 1958. – С. 36–37) уважав наявність слов'янських літер у написі навколо герба свідченням того, що портрет (імовірно, рисунок, з якого потім Гондіус гравіював) був перемальований Вестерфельдом, який “значною мірою повторив роботу невідомого українського майстра, залишивши навіть слов'янські літери навколо герба на портреті”.

<sup>169</sup> На одному з варіантів під зображенням розміщено підпис: “Bohdan Chmelnicki Exercitus / Zaporovien Prefektus Belli Servilis autor / Rebellium Cossaccorum et Plebs Ukraynen / Dux” (Богдан Хмельницький, Війська Запорізького командував, вірний слуга, ініціатор козацького повстання і українського народу князь). Як зазначає П. Білецький (*Українська портретна живопись ...* – С. 60), можна з певністю твердити, що йменуватися князем українського народу польський король Хмельницькому навряд чи дозволив би, отже, цілком логічно припустити, що цей варіант (і напису також) був замовлений самим Хмельницьким.

<sup>170</sup> Можливо, варіант портрета, де на шапці Хмельницького, з-під якої стирчать осяччі вуха і зображено роги, призначався для протилежної мети – дискредитації гетьмана. Про це пише П. Білецький (див.: *Українська портретна живопись ...* – С. 60), припускаючи що такий сатиричний варіант міг замовити сам Я. Радзивіл, причому в підписі він так змінив слово “князь”, що його можна переказати і як “вождь”, і як “вожак” (череди, отари). Існують різні думки й щодо наступності варіантів портрета.

<sup>171</sup> *Халебський П.* Україна – земля козаків. Подорожній щоденник ... – С. 101, 104.

## ГРАФІКА

### ГРАВЮРА

<sup>1</sup> *Лазарев В.* Древнерусские художники и методы их работы // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. – М., 1963. – С. 19.

<sup>2</sup> *Алтатов М.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976. – С. 253.

<sup>3</sup> *Копрад Н.* Запад и Восток. Статьи. – М., 1972. – С. 482.

- <sup>4</sup> Там само. – С. 241, 242.
- <sup>5</sup> “Корпус Ареопагитикум” – твір богослова й філософа V–VI ст. Діонісія Ареопагіта Нового. У цьому трактаті розглядаються кардинальні проблеми мистецтва, зокрема символіка кольорів. Див.: *Бычков В.* Из истории византийской эстетики // *Византийский временник.* – 1976. – Вып. 37; *Бычков В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М., 1977. – С. 124–130.
- <sup>6</sup> Припущення про нібито молдавське походження П. Беринди спростовані останніми дослідженнями. Див. про історію цього питання вступну статтю В. Німчука до кн.: *Лексикон словеноросский Памви Беринди.* – К., 1961.
- <sup>7</sup> Книга і друкарство на Україні. – К., 1965. – С. 53, 54.
- <sup>8</sup> Див.: *Коляда Г.* Из истории книгопечатных связей России, Украины и Румынии в XVI–XVII вв. // У истоков русского книгопечатания. – М., 1959; *Коляда Г.* Памво Беринда – архитипограф. – М., 1963. – Вып. 9; *Запаско Я.* Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. – Л., 1971.
- <sup>9</sup> Див.: *Ошуркевич Л.* Памво Беринда и первые иллюстрированные издания на Украине // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв.: Материалы научной конференции к 150-летию со дня рождения Д. Ровинского. – М., 1976.
- <sup>10</sup> Зберігається у Відділі естампів і стародруків НБУВ.
- <sup>11</sup> *Німчук В.* Життя і творчість Памви Беринди у світлі нових досліджень // Питання східнослов'янської лексикографії XI–XVII ст. – К., 1979. – С. 26.
- <sup>12</sup> Див.: *Попов П.* Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII–XVIII ст.) // Книга і друкарство на Україні. – К., 1965. – С. 72.
- <sup>13</sup> Про особливості архітектурних зображень у давньоукраїнській книжковій графіці див. детальніше: *Січинський В.* Архітектура в стародруках. – Л., 1925.
- <sup>14</sup> *Аллатов М.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976. – С. 45.
- <sup>15</sup> *Крип'якевич І., Луцик Р., Максименко Ф.* Народні гравюри XVII ст. // Українське мистецтвознавство. – 1971. – Вип. 5; *Свенцицкая В.* Украинская народная гравюра XVII–XIX веков // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. – М., 1976.
- <sup>16</sup> *Юрчишин О.* Граверська творчість майстра Іллі в Молдові і Румунії: Дис. ... канд. мистецтвознав. (захиснена в грудні 1996 року в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури).
- <sup>17</sup> *Ровинський Д.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX веков: В 2 т. – С.Пб., 1895. – С. 409–426; *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів. – К., 1926. – С. 53–55; *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів. – К., 1927. – Додаток 1. – С. 19; *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні: У 2 кн. – Л., 1981. – Кн. 1 (1574–1700). – С. 59–78 (позиції 270, 280, 313, 314, 323, 324, 354, 371, 402, 411, 412, 413, 417, 421, 431).
- <sup>18</sup> Цит. за виданням: *Грушевський М.* Історія України-Руси: У 10 т. – К.; Відень, 1922 – Т. 8. – Ч. 2. – (перевидання: К., 1995).
- <sup>19</sup> *Тарабрин М.* Библия Пискагора в истории русской письменности и искусства // Известия XV Археологического съезда в Новгороде. – М., 1911; *Сочавец-Федорович Е.* Ярославские стенописи и Библия Пискагора // Русское искусство XVII столетия. – Ленинград, 1929.
- <sup>20</sup> Цит. за виданням: *Біднов В.* Православна Церква в Польщі й Литві. – Катеринослав, 1908. – С. 298, 299.
- <sup>21</sup> Найповніші комплекти відбитків з дощок Іллі (132 сюжети) є сьогодні в РДБ (відділ рідкісних книг); менші за кількістю відбитків комплекти є в РНБ та ДМОМ. Їх описав у книзі “Русские народные картинки” (1881) російський дослідник гравюри Д. Ровинський. Неповні комплекти гравюр Іллі до Біблії є в ЦДАДА та в БАН РФ.

## КНИЖКОВА МІНІАТЮРА

- <sup>1</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Л., 1995. – С. 73–76.
- <sup>2</sup> Там само. – С. 76.
- <sup>3</sup> *Запаско Я. П.* Орнаментовані рукописи XI–XVI ст. в книгозховищах Української РСР // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1957. – Вип. 3. – С. 158; *Запаско Я. П.* Орнамен-

тальне оформлення української рукописної книги. – К., 1960. – С. 92, 113–115, 126. – Рис. 51, 69 (чорно-білий знімок сторінки із заставкою та ініціалом); *Запаско Я. П.* Рукописна книга як попередник української друкованої книги // З історії книги на Україні. – К., 1978. – С. 91; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – № 111. – С. 97, 410–412; *Запаско Я. П.* Ошатність української рукописної книги. – Л., 1998. – С. 17, 48, 58, 131 (№102). – Ілюстр. 40.

<sup>4</sup> *Запаско Я. П.* Орнаментовані рукописи XI–XVI ст. ... – С. 158; *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення ... – С. 112, 113; *Запаско Я. П.* Рукописна книга як попередник ... – С. 91; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 92, 119, 121, 407–408; *Запаско Я. П.* Ошатність української рукописної книги. – С. 17, 38, 58, 112, 131. – Ілюстр. 42; *Фрис В.* До історії кириличної рукописної книги Перемишльської землі XVI–XVII ст. // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 2003. – Вип. 7. – С. 133; *Фрис В.* Зі спостережень над репертуаром, історією створення і розвитком української рукописної книги XVI – першої половини XVII століть // ЗНТШ. – 1997. – Т. 233. – С. 220.

<sup>5</sup> *Запаско Я. П.* Мистецтво української рукописної книги : Конспект лекцій спецкурсу для студентів. – Л., 1993. – С. 42.

<sup>6</sup> *Дмитриев М. В.* Изменения в культурной и идейной жизни Речи Посполитой в эпоху Реформации и православное общество // Брестская уния 1596 г. и общественно-политическая борьба на Украине и в Белоруссии в конце XVI – начале XVII в. – М., 1996. – Ч. 1: Брестская уния 1596 г. Исторические причины. – С. 55, 56.

<sup>7</sup> *Логвин Г. Н.* По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки. – К., 1968. – С. 156; *Запаско Я. П.* Мистецтво української рукописної книги... – С. 55, 56.

<sup>8</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 78.

<sup>9</sup> *Свенцицький І.* Прикраси рукописів Галицької України XVI століття. – Жовква, 1922. – Вип. 1. – № 3778 (6 таблиць); *Свенцицький І.* Прикраси рукописів Галицької України XVI в. – Жовква, 1923. – Вип. 3. – № 13778 (перша сторінка та євангеліст Матвій); *Запаско Я. П.* Орнаментовані рукописи XI–XVI ст. ... – С. 154, 155; *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення... – С. 71, 74, 78. – Рис. 43 (чорно-білий знімок сторінки), 44 (чорно-білий знімок мініатюри); *Логвин Г. Н.* Украинское искусство. X–XVIII вв. – М., 1963. – С. 168; *Жолтовський П. М.* Мініатюра XIV – першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 332; *Запаско Я. П.* Ренессансные мотивы в украинском рукописном искусстве середины XVI в. // Книговедение и его задачи в свете актуальных проблем советского книжного дела: Вторая Всесоюзная науч. конференция по проблемам книговедения: Секция рукописной книги: Тез. докл. – М., 1974. – С. 14, 16; *Логвин Г. Н.* З глибин: Давня книжкова мініатюра XI–XVIII ст. – К., 1974. – Табл. XLIII (кольор. знім. мініатюри), XLIV (кольор. знім. фрагменту мініатюри); *Немировський Е. Л.* Начало книгопечатания на Украине: Иван Федоров. – М., 1974. – С. 21 (помилково вказано 1545 р.); *Запаско Я. П.* Мистецька спадщина Івана Федорова. – Л., 1975. – С. 44, 55, 61 (кольор. знімок мініатюри); *Запаско Я. П.* Рукописна книга як попередник ... – С. 86; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 75, 76, 79, 80, 92, 101, 334–337. – № 82; *Запаско Я. П.* Ошатність української рукописної книги. – С. 18, 38, 102, 126. – № 62, кольорова ілюстр. V.

<sup>10</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 79, 80.

<sup>11</sup> *Міляєва Л. С.* Майстер XVI ст. Андрійчина // Українське мистецтвознавство. – К., 1971. – Вип. 5. – С. 162–179.

<sup>12</sup> *Дмитриев Ю. Н.* Одна из лицевых рукописей Новгорода // Из истории русского и западноевропейского искусства. – М., 1960. – С. 61–80.

<sup>13</sup> *Циккарро Ф.* Идея скульпторов, живописцев и архитекторов // Мастера искусства об искусстве. – М., 1966. – Т. 2. – С. 287–289; *Степовик Д. В.* Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи. К., 1982. – С. 104, 105; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 83.

<sup>14</sup> *Бугославский Г. К.* Вольнские рукописные евангелия и апостолы // Труды IX Археологического съезда в Вильне 1893 г. – М., 1897. – Т. 2. – С. 307. – Табл. 24; *Грузинский А. С.* Пересопницкое евангелие как памятник искусства эпохи Возрождения в Южной России в XVI в. // Искусство. – К., 1910. – № 1. – С. 41–43.

<sup>15</sup> *Бугославский Г. К.* Вольнские рукописные евангелия... – Табл. 24.

<sup>16</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 85.

- <sup>17</sup> Пересопницьке Євангеліє 1556–1561: Дослідження. Транслітерованій текст. Словопоказчик. – К., 2001.
- <sup>18</sup> *Грузинский А. С.* Пересопницкое евангелие... – С. 1–53.
- <sup>19</sup> *Павлуцкий Г. Г.* Орнамент Пересопницкого Евангелия // Искусство. – 1911. – № 2. – С. 83–92; *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення... – С. 78–84.
- <sup>20</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 85–89.
- <sup>21</sup> Там само. – С. 88.
- <sup>22</sup> Там само.. – С. 99, 100.
- <sup>23</sup> *Свеніцький І.* Прикраси рукописів... – Вип. 2. – № 192 (2 табл. прикрас і 4 євангелісти); *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення... – С. 94; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 97, 99.
- <sup>24</sup> *Запаско Я. П.* Мистецтво української рукописної книги... – С. 56, 57.
- <sup>25</sup> *Свеніцький І.* Прикраси рукописів... – Вип. 1. – № 24 (заставка); *Свеніцький І.* Прикраси рукописів... – Вип. 3. – № 24 (ініціали КВПЗ і закінчення Євангелія від Іоанна, євангелісти Матвій, Марк, Лука, Іоанн); *Логвин Г. Н.* З глибин... – № XLX; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 99.
- <sup>26</sup> *Свеніцький І.* Прикраси рукописів... – Вип. 1. – № 330 (євангелісти Лука, Іоанн); *Свеніцький І.* Прикраси рукописів... – Вип. 3. – № 330 (євангелісти Матвій, Марк); *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 75, 100.
- <sup>27</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 100.
- <sup>28</sup> *Свеніцький І.* Прикраси рукописів... – Вип. 1. – № 14965. (євангелісти Марк, Іоанн, перша сторінка Євангелія від Іоанна); *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 100; *Фрис В.* Зі спостережень над репертуаром... – С. 223, 2; *Боянівська М.* Світські переписувачі книжок в українській книгописній культурі XV – середини XVII століть // ЗНТШ. – 1997. – Т. 233: Праці Історично-філософської секції. – С. 246.
- <sup>29</sup> *Свеніцький І.* Прикраси рукописів... – Вип. 3. – № 12903 (3 кінцеві сторінки Євангелій, євангелісти Матвій, Марк, Лука і 2 таблиці заставок).
- <sup>30</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 100–101.
- <sup>31</sup> *Запаско Я. П.* Мистецтво української рукописної книги... – С. 44.
- <sup>32</sup> *Запаско Я. П.* Ошатність української рукописної книги. – С. 108; *Фрис В.* До історії кириличної рукописної книги... – С. 132; *Фрис В.* Зі спостережень над репертуаром... – С. 220, 222; *Боянівська М.* Світські переписувачі книжок... – С. 240.
- <sup>33</sup> *Запаско Я. П.* Мистецтво української рукописної книги... – С. 59.
- <sup>34</sup> *Запаско Я. П.* Ошатність української рукописної книги. – С. 73.
- <sup>35</sup> *Жолтовський П. М.* Мініатюра XIV – першої половини XVII століття. – С. 329.
- <sup>36</sup> *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення... – С. 115; *Логвин Г. Н.* З глибин... – С. 165.
- <sup>37</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 101.
- <sup>38</sup> *Логвин Г.* Забутий шедевр живопису XVII ст. // Образотворче мистецтво. – 1970. – № 5. – С. 18, 19.
- <sup>39</sup> *Петров Н. И.* Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве : В 3 т. – М., 1891–1904. – Т. 3. – С. 60.
- <sup>40</sup> *Попов П. М.* Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили // НТЕ. – 1969. – № 6. – С. 42, 43.
- <sup>41</sup> Там само.
- <sup>42</sup> *Александрович В. С., Мицко И. З.* Архиерейский служебник и требник Ивана Боярского // Достопримечательности Украины. – 1993. – С. 1–6.
- <sup>43</sup> *Запаско Я. П.* Ошатність української рукописної книги. – С. 73, 74.
- <sup>44</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 99, 102; *Запаско Я. П.* Ошатність української рукописної книги. – С. 98.
- <sup>45</sup> [Biblia. V.T. et N.T.]: Biblia to iest Xięgi Stharego y Nowego Zakonu, ná polski ięzyk, z pilnością według Łácińskiey Bibliey od Kościóła Krześciáńskiego powssechnego przyięthey, nowo wyłożona / [Tłum. i wyd. Jan Leopolda]. – Kraków, 1560–1561. – Т. 1–2. – [492 арк.]. [Estr.: Т. XIII, s. 13].
- <sup>46</sup> *Франко І.* Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія // ЗНТШ. – 1895. – Т. VIII. – С. 1–28; 1897. – Т. XVIII. – С. 81–134; 1897. – Т. XX. – С. 135–202.
- <sup>47</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 99.

- <sup>48</sup> Там само. – С. 111.
- <sup>49</sup> *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С. 108. – Ілюстр. на с. 92.
- <sup>50</sup> *Жолтовський П. М.* Графіка другої половини XVI – першої половини XVII ст. // Нариси з історії українського мистецтва. – К., 1966. – С. 313, 314; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 230, 231; *Логвин Г. Н.* З глибин... – С. 172, 174, 176.
- <sup>51</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 111, 112.
- <sup>52</sup> *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст.; *Білецький П.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К., 1968.; *Білецький П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981; *Яблонская Т. В.* Классификация портретного жанра в России XV–XVIII в. – М., 1978.
- <sup>53</sup> *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 111.
- <sup>54</sup> *Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Л., 1981. – Кн. 1: 1574–1700. – № 433.
- <sup>55</sup> *Запаско Я. П.* Мистецтво української рукописної книги... – С. 61, 62.
- <sup>56</sup> *Зінченко С.* Унікальний вид інтролігаторства (іконопис на українських книжкових оправах) // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічне дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – К., 1998. – Вип. 4. – С. 113–118.

## МИСТЕЦТВО СЕРЕДИНИ XVII – СЕРЕДИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

### АРХІТЕКТУРА

- <sup>1</sup> *Грaбapь И.* О русской архитектуре. – М., 1969. – С. 49.
- <sup>2</sup> Літопис Самовидця. – К., 1971. – С. 62, 170.
- <sup>3</sup> *Яковенко Н.* Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. – К., 1997. – С. 143.
- <sup>4</sup> *Вечерський В.* Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона. – К., 2001. – С. 64.
- <sup>5</sup> *Пуцко В.* Маловідома споруда А. Квасова в Україні // Архітектурна спадщина України / За ред. В. Тимофійенка. – К., 1996. – Вип. 3. – Ч. 1. – С. 121–130.
- <sup>6</sup> *Вечерський В.* Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини... – С. 70.
- <sup>7</sup> *Возняк М.* Бендерська комісія по смерті Мазепи // І. Мазепа: Збірник. – Варшава, 1938. – С. 130–131.
- <sup>8</sup> *Таранушенко С.* Народні елементи в монументальній мурованій архітектурі XVII–XVIII століть на Слобожанщині // Пам'ятки України. – 1992. – № 2–3. – С. 121.
- <sup>9</sup> Маються на увазі парафіяни-замовники.
- <sup>10</sup> Ідеться про дві високі вежі при головному вході до храму.
- <sup>11</sup> *Таранушенко С.* Народні елементи в монументальній мурованій архітектурі XVII–XVIII століть на Слобожанщині // Пам'ятки України. – 1992. – № 2–3. – С. 121.
- <sup>12</sup> *Яковенко Н.* Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. – К., 2002. – С. 317.
- <sup>13</sup> *Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М., 1967. – С. 221.
- <sup>14</sup> *Логвин Г.* Сильові особливості архітектури й монументально-декоративного мистецтва українського бароко // Архітектурна спадщина України. – К., 1997. – Вип. 4. – С. 51–59.
- <sup>15</sup> *Компан О.* Міста України в другій половині XVII ст. – К., 1963. – С. 57, 71.
- <sup>16</sup> Отрывки из путевых записок старца Леонтия (1700 г.) // Черниговский листок. – 1862. – 29 апреля. – № 4.
- <sup>17</sup> Русское градостроительное искусство: Градостроительство Московского государства XVI–XVII веков / Под общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. – М., 1994. – С. 80–86.
- <sup>18</sup> Точне місце розташування чигиринської садиби Богдана Хмельницького з'ясовано нещодавно завдяки археологічним дослідженням.



<sup>19</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном Павлом Алеппским. – М., 1896. – Вып. 4. – С. 192.

<sup>20</sup> *Евлия Челеби*. Книга путешествия. – М., 1961. – Вып. 1. Це очевидне перебільшення; вірогідно, серед 27 дзвіниць Евлія Челебі врахував і фортечні башти.

<sup>21</sup> Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века... – Вып. 4. – С. 192.

<sup>22</sup> *Вечерський В.* Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини... – С. 133.

<sup>23</sup> *Ленченко В.* Остання козацька столиця на Дніпрі // Пам'ятки України. – 1989. – № 2. – С. 38–42.

<sup>24</sup> *Вечерський В.* Містобудівний розвиток Глухова в контексті історії українського містобудування // Архітектурна спадщина України / За ред. В. Тимофійенка і А. Пучкова. – К., 2002. – Вып. 5. – С. 115–131.

<sup>25</sup> *Горностаев Ф.* Строительство графов Разумовских на Черниговщине // Труды XIV археологического съезда в Чернигове. – М., 1908. – Т. 2. – С. 167–195.

<sup>26</sup> *Проскуракова Т.* О регулярности в русском градостроительстве XVII–XVIII вв. // Архитектурное наследство. – М., 1980. – № 28. – С. 42, 43; *Тимофеев В.* Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. – К., 1984.

<sup>27</sup> Біблія, або книги Святого Письма Старого і Нового Завіту. Із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена. – Лондон, 1962. – С. 1521, 1522.

<sup>28</sup> Пам'ятки України. – 1991. – № 6. – С. 5.

<sup>29</sup> *Тимофійенко В., Могитич І.* Датування та реконструкція будівельних періодів пам'ятки архітектури XVI–XVIII ст. – церкви св. Юрія у Дрогобичі // Вісник ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”. – 1996. – № 5. – С. 48–55.

<sup>30</sup> *Шамраєва А., Юрченко С.* Покровська церква в Сулімівці на Київщині // З історії української реставрації. – К., 1996. – С. 94–97.

<sup>31</sup> *Білецький П.* Коли будувалася Преображенська церква в Сорочинцях // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2000. – Вып. 7. – С. 49–54.

<sup>32</sup> *Вечерський В.* До питання типології української церковної архітектури доби Гетьманщини // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вып. 8. – С. 129–136.

<sup>33</sup> М. Папенко вважав, не посилаючись на джерела, що собор Святого Духа в Ромнах збудовано 1689 року. В архівних та бібліографічних джерелах існує версія про будівництво собору в 1735–1737 роках коштом місцевої поміщиці Маври Заборовської, сестри Київського митрополита Рафаїла Заборовського. Є також дати початку й завершення будівництва собору – 1738–1747 роки, які ми вважаємо більш вірогідними з огляду на те, що указ митрополита Рафаїла Заборовського про освячення щойно збудованого собору датовано 19 червня 1747 року.

<sup>34</sup> *Вечерський В.* Тетраконхи України в контексті світової архітектури // Архітектурна спадщина України / За ред. В. Тимофійенка. – К., 1995. – Вып. 2. – С. 89–98.

<sup>35</sup> *Ковальчик Є.* Пізньобарокові магнатські резиденції на Волині та Львівщині // Українське бароко і європейський контекст. – К., 1991. – С. 50–63.

<sup>36</sup> *Новаковська Н.* Найкрупніша громадська споруда на Україні в XVIII ст. // Вісн. АБіА УРСР. – 1959. – № 1. – С. 15–18.

<sup>37</sup> *Логвин Г.* Этапы развития и стилевые особенности архитектуры украинского барокко // Памятники архитектуры Украины (новые исследования). – К., 1986. – С. 12–41.

<sup>38</sup> *Завада В.* Особливості становлення стилю бароко у монументальній дерев'яній архітектурі Полісся // Архітектурна спадщина України / За ред. В. Тимофійенка. – К., 1994. – Вып. 1. – С. 113–123.

<sup>39</sup> *Могитич І.* Крещатые церкви Гуцульщини // Архитектурное наследство. – М., 1979. – Вып. 27. – С. 97–107.

<sup>40</sup> *Таранушенко С.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976.

<sup>41</sup> *Таранушенко С.* Пам'ятники архітектури Слобожанщини XVII–XVIII віків // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. – К., 1959. – С. 68.

<sup>42</sup> *Таранушенко С.* Пам'ятники архітектури Слобожанщини... – С. 50–57.

<sup>43</sup> *Таранушенко С.* Монументальна дерев'яна архітектура ...

<sup>44</sup> *Таранушенко С.* Покровський собор у Харкові: Обміри І. Тенне. – Х., 1923.

<sup>45</sup> *Папенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М., 1967. (Див. розділ про декоративні особливості, а фактично – про пластику фасадів та інтер'єрів).

- <sup>46</sup> Яблонский Д. Порталы в украинской архитектуре. – К., 1955.
- <sup>47</sup> Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970. – С. 161.
- <sup>48</sup> Макаренко Н. На родине последнего гетмана Запорожского П. Ив. Калнышевского // Искусство и художественная промышленность. – 1902. – Май. – № 8 (32). – С. 253–257.
- <sup>49</sup> Ніша-екседра – це півциліндричне заглиблення, перекрите чвертьсферичним склепінням.
- <sup>50</sup> Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Пер. с нем. Е. Лундберга. – С.Пб., 2004. – С. 114.
- <sup>51</sup> Уперше видана в Римі 1548 року.
- <sup>52</sup> Чепелик В. Пропорційність у народному зодчестві // Теорія та історія архітектури й містобудування: Збірник наук. праць НДІТІАМ. – К., 2002. – Вип. 5. – С. 404–415.
- <sup>53</sup> Макаренко Н. Памятники украинского искусства XVIII века // Отдельный оттиск из журнала “Зодчий” за 1908 г. – С.Пб., 1908.
- <sup>54</sup> История русского искусства / Под ред. И. Грабаря. – М.; С.Пб., 1912–1914. – Т. 2.
- <sup>55</sup> Шумицький М. Український архітектурний стиль. – К., 1914. – С. 9; Цепенко М. Архитектура Левобережной Украины...
- <sup>56</sup> Вельфлин Г. Ренессанс и барокко... – С. 84–92, 157–158.
- <sup>57</sup> Вечерський В. До питання про національний стиль в архітектурі України XVII–XVIII ст. // Архітектурна спадщина України / За ред. В. Тимофійка. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 102–113.
- <sup>58</sup> Лібман М. Деякі особливості архітектури бароко у Середній та Східній Європі // Українське бароко та європейський контекст. – К., 1991. – С. 23.
- <sup>59</sup> Лихачев Д. Социально-исторические корни отличий русского барокко и барокко других стран // Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конф. – М., 1973. – С. 381–390.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

### СКУЛЬПТУРА

- <sup>1</sup> ЛННБ РК. – Ф. 3 (Бібліотека монастирів василіан), оп. 1, спр. 815, арк. 13 зв., 16, 16 зв., 21 зв. (тут єдиний раз наведено його ім'я).
- <sup>2</sup> Александрович В. Нововіднайдені джерельні матеріали до історії українського дерев'яного церковного будівництва другої половини XVII століття // ЗНТШ. – Л., 2005. – Т. 249: Праці Комісії архітектури та містобудування. – С. 542.
- <sup>3</sup> Александрович В. Нові відомості про малярський осередок в Риботичах // НТЕ. – 1992. – № 1. – С. 62.
- <sup>4</sup> Александрович В. Невідомі джерельні матеріали до історії українського мистецького осередку в Сяноку у XVI–XVII ст. // Церковний календар 2000 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1999]. – С. 137.
- <sup>5</sup> Там само. – С. 137–138.
- <sup>6</sup> ГАДА, МК. – Сигн. 1002, с. 28.
- <sup>7</sup> Александрович В. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – К., 2003. – Т. 3. – С. 856.
- <sup>8</sup> Там само. – С. 855.
- <sup>9</sup> Александрович В. Причини до історії ковельського малярства на зламі XVII–XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI–XVIII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 9.
- <sup>10</sup> Александрович В. Малярський осередок у Бродах // Дзвін. – 1990. – № 3. – С. 117.
- <sup>11</sup> ЦДІАК. – Ф. 33 (Магістрат міста Дубна), оп. 1, спр. 13, арк. 64 за.
- <sup>12</sup> ЛННБ, РК. – Ф. 3, оп. 1, спр. МВ 815, арк. 95. Запис частково використано у вид.: Свенціцька В. Іван Руткович... – С. 120. – Прим. 84.
- <sup>13</sup> Александрович В. “Святий Феодосій Печерський” Івана Рутковича – депозит у збірці Музею сакрального мистецтва Львівської духовної семінарії Святого Духа. Унікальний фрагмент ансамб-

лю зі спадщини жовківського мистецького осередку кінця XVII ст. // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник. – Л.; Рудно, 2005. – Вип. 3. – С. 125. – Прим. 46.

<sup>14</sup> НБ ЛНУ, РК. – Сигн. 601 III, с. 346–347.

<sup>15</sup> НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 2861, с. 12; спр. 9614, арк. 38; спр. 9615, арк. 43 зв., 62 зв., 139 зв.

<sup>16</sup> ГАДА, Архів Радзивіллів. – Відділ VIII, сигн. 212, с. 134; НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 282, с. 170, спр. 2495, с. 48; оп. 7, спр. 282, арк. 91 зв., 160 зв.; ДІА Литви. – Ф. 1280, оп. 1, спр. 705, арк. 193; спр. 707, арк. 144.

<sup>17</sup> ДІА Литви. – Ф. 1280, оп. 1. – Спр. 703, арк. 137, 138.

<sup>18</sup> НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 2499, с. 57.

<sup>19</sup> *Свенціцька В.* Словник жовківських майстрів живопису та різьби // Українське мистецтвознавство. – К., 1967. – Вип. 1. – С. 148.

<sup>20</sup> Там само. – С. 147; НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 4963, с. 1040; НМЛ. – Сигн. Ркк 128 (F 126) – без пагінації.

<sup>21</sup> *Mańkowski T.* Mecenat Jana III w Żółkwi // Prace Komisji historii sztuki. – Kraków, 1948. – Т. 9. – С. 143.

<sup>22</sup> НМЛ. – Сигн. Ркл 62 (F 45), с. 26.

<sup>23</sup> ЛННБ, РК. – Ф. 14, оп. 1, спр. 14, арк. 23.

<sup>24</sup> *Gębarowicz M.* Szkice... – S. 265; *Свенціцька В.* Словник... – С. 145.

<sup>25</sup> *Osiński M.* Zamek w Żółkwi. – Lwów, 1933. – S. 131; *Свенціцька В.* Словник... – С. 146–147.

<sup>26</sup> НМЛ, РК. – Сигн. Рк 799 (Q 74), арк. 102 зв.

<sup>27</sup> *Свенціцька В.* Словник... – С. 148–149.

<sup>28</sup> ДАТО. – Ф. 258 (Духовний собор Почаївської лаври), оп. 3, спр. 1194, арк. 6.

<sup>29</sup> ГАДА, МК. – Сигн. 1579, с. 130.

<sup>30</sup> *Возницький Б.* Творчість українського художника Іова Кондзелевича // Львівська картинна галерея (виставки, знахідки, дослідження). – Л., 1967. – С. 47. Авторство підтверджує також вказівка з опису митця в монастирському пом'янику (див.: *Александрович В.* “Легенда Йова Кондзелевича”. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 16; *Александрович В.* Архітектура... – С. 856.)

<sup>31</sup> НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 3, спр. 2518, с. 537.

<sup>32</sup> ГАДА, Архів Радзивіллів. – Відділ XXXIX, сигн. 323 (без пагінації); НБ ЛНУ, РК, сигн. 606 III, арк. 45; НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 3, спр. 2466, с. 57; спр. 2518, с. 537; спр. 3453, с. 24.

<sup>33</sup> НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 3, спр. 8082, арк. 15–16.

<sup>34</sup> Там само. – Спр. 2363, арк. 3, 4, 37; спр. 2867, арк. 95.

<sup>35</sup> До наукового обігу впроваджені у вид.: *Александрович В.* Архітектура... – С. 856; *Шовкова О.* Червоноградська збірка // Пам'ятки України: історія та культура. – 2004. – Ч. 1. – С. 89.

<sup>36</sup> *Вуйцик В.* Краснопуцанський іконостас Василя Петрановича // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 408–416.

<sup>37</sup> Археологическая летопись Южной Росси. – 1900. – Ил. 4 (після с. 94).

<sup>38</sup> *Злінко Р.* Іконостас із церкви св. Дмитра з Тенетиськ. Проблеми датування // Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie (Materiały Międzynarodowej Konferencji “Sztuka Sakralna Pogranicza”, Lublin, 13–14.10.2005 г.). – Lublin, 2005. – С. 151.

<sup>39</sup> *Александрович В.* Малярі та різьбари Лукова (Матієва) у XVIII столітті // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 26.

<sup>40</sup> БНЗО, Вроцлав. – Сигн. 1364 II, арк. 134 зв.

<sup>41</sup> Там само. – Сигн. 1357 III, с. 150; сигн. 1365 II, с. 540, 638–639.

<sup>42</sup> Там само. – Сигн. 1385 II, с. 638–639.

<sup>43</sup> Там само. – С. 772–776, 778–781.

<sup>44</sup> Там само. – Сигн. 1367 II, с. 810, 820, 821–822.

<sup>45</sup> Там само. – Сигн. 1365 II, с. 545.

<sup>46</sup> ГАДА, Бібліотека Баворовських. – Сигн. 268, с. 16; КМ. – Сигн. 1343, с. 4.

- 47 ЦДІАЛ. – Ф. 201, оп. 46, спр. 270, с. 218.
- 48 ЛННБ, РК. – Ф. 3, оп. 1, спр. МВ 1261, с. 137.
- 49 ГАДА, Архів Коронного Скарбу. – Відд. XLVI, сигн. 27, арк. 185, 215, 431.
- 50 *Falicki B.* Żródła dziejowe starostwa i parafii Kamionka Strumiłowa. – Kamionka Strumiłowa, 1929. – S. 117.
- 51 *Приймич М.* Перед лицем Твоїм. Закарпатський іконостас. – Ужгород, 2007. – С. 112.
- 52 *Драган М.* Українська декоративна різьба... – С. 155.
- 53 *Вуйцик В.* Скульптор Іван Щуровський // ЗНТШ. – Т. 236. – С. 309.
- 54 ДАТО. – Ф. 258, оп. 3, спр. 1254, арк. 195.
- 55 *Grońska M., Ochońska M.* Katalog rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. – Wrocław, 1960. – Т. 1. – S. 34.
- 56 *Woźnicki B.* Ikonostas cerkwi bazylianów w Podhorcach // Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej Kraków, maj 1995. – Kraków, 1996. – S. 366–367.
- 57 Ансамбль виконано для нової, спорудженої на місці згорілої не пізніше 1773 року, церкви; до Тур'я проданий 1890 року (див.: *Александрович В.* Архітектура... – С. 859. – Прим. 13).
- 58 *Александрович В.* Матеріали до історії мистецького оздоблення Загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 р. – Луцьк, 2005. – С. 120–124.
- 59 Там само. – С. 125.
- 60 *Драган М.* Українська декоративна різьба... – С. 111; *Вуйцик В.* Скульптор... – С. 309.
- 61 *Holubiec M.* Cerkiew św. Mikołaja we Lwowie // Wiadomości konserwatorskie. – Lwów, 1924. – № 2. – S. 48.
- 62 Про нього див.: *Вуйцик В.* Скульптор... – С. 307.
- 63 *Приймич М.* Перед лицем... – С. 144.
- 64 *Grešlik V.* Ikony... – S. 58, 60.
- 65 *Гелитович М.* Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. – Л., 2005. – № 60.
- 66 АЮЗР. – К., 1904. – Ч. 1. – Т. 12. – С. 477.
- 67 У короткій згадці до літератури впроваджено у вид.: *Свенціцька В.* Іван Руткович... – С. 76; репродукований за фотографією без коментарів та зазначення походження й авторства у вид.: *Szanter Z.* Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej // Teka konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia. – Rzeszów, 1995. – S. 126; ідентифіковано у вид.: *Александрович В.* “Святий Феодосій Печерський”... – С. 123.
- 68 *Александрович В.* “Святий Феодосій Печерський”... – С. 121–136.
- 69 Репродукована у вид.: *Deluga W.* Malarstwo i grafika cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej. – Gdańsk, 2000. – П. 67.
- 70 *Александрович В.* Ансамбль ікон передвітарної огорожі середньовічних храмів Волині // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. – Луцьк, 2000. – Вип. 7. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року. – С. 51.
- 71 *Александрович В.* Малярі Золочева та Золочівщини у XVII столітті // Пашкевичіана. Збірник наукових праць. – Л.; Вінніпег, 2004. – Вип. 5–6. – С. 208 (іл.), 212.
- 72 Там само. – С. 212.
- 73 *Свенціцька В.* Іван Руткович... – С. 120.
- 74 *Александрович В.* Протоколи візитацій Луцького Хрестовоздвиженського (Братського) монастиря 1752 та 1763 років // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Л., 2007. – Ч. 5. – С. 355.
- 75 Про усталення звичаю встановлення бокових вітарів в уніатській церкві перед Замойським собором 1720 року писав Ромуальд Біскупський, проте він не наводив конкретних прикладів (див.: *Biskupski R.* Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII pierwszej połowie XVIII wieku // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemyśl, 1994. – Т. 2: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. – S. 361). Цю думку повторив Пйотр Красний (див.: *Krasny P.* Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914 (Ars vetus et nova. – Т. XI). – Kraków, 2003. – S. 90–91).

<sup>76</sup> Радомська В. Чудотворна ікона з села Махнівці // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1994. – Ч. 8. – С. 86.

<sup>77</sup> ЛННБ РК. – Ф. 5, оп. 1, спр. МВ 129, арк. 51 зв.

<sup>78</sup> Там само. – Арк. 29 зв., 34, 40, 48.

<sup>79</sup> ЦДІАЛ. – Ф. 684 (Протоігуменат василіанських монастирів), оп. 2, спр. 2205, арк. 2 зв.

<sup>80</sup> *Zaucha T.* Łukasz Zajdakiewicz – osiemnastowieczny snycerz drohobycki // Przegląd wschodni. – 2000. – Zesz. 2(22). – S. 266–267, 275, 279–282.

<sup>81</sup> *Szanter Z.* Opis dekanatu Jaśliskiego sporządzony w 1761 roku przez księdza dziekana Aleksandra de Unichow Stebnickiego, parocha szklarskiego // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Giemzy, Andrzeja Sterapa. – Łańcut 1999. – S. 359. За опублікованим тут свідченням Л. Зайдакевичу вітвар приписано: *Батихан О.* Традиції церковного мистецтва в історичній Перемишльській єпархії // Київська Церква. – 2001. – № 2–3(13–14). – С. 283.

<sup>82</sup> ДАТО. – Ф. 258, оп. 3, спр. 1254, арк. 19 зв., 22 зв., 23, 84а, 101, 106 зв., 126 зв., 133 зв., 213 зв. – 214, 231, 254.

<sup>83</sup> Репродуковані у вид.: *Овсійчук В.* Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. – К., 1991. – С. 381.

<sup>84</sup> *Харламтович К.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Казань, 1914. – Т. 1. – С. 252.

<sup>85</sup> *Яковенко Н.* Новий документ до історії київських ремісничих цехів початку XVII ст. // Архіви України. – 1989. – № 5. – С. 69.

<sup>86</sup> *Лазаревский А.* Отрывки из летописи Мгарского монастыря (1682–1755) // КС. – 1889. – Май и июнь. – С. 50–51.

<sup>87</sup> Там само. – С. 62.

<sup>88</sup> *Гембарович М.* Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1968. – Т. 3. – С. 142.

<sup>89</sup> *Каманин И.* Договоры о сооружении церквей в Малороссии в XVIII-м веке // Археологическая летопись Южной России. – К., 1903. – № 6. – С. 367, 369.

<sup>90</sup> ЦДІАК. – Ф. 1040, оп. 1, спр. 2, арк. 155 зв.

<sup>91</sup> *Kłosińska J.* Ikony. – № 154 а, б.

<sup>92</sup> Найповнішу досі публікацію ансамблю див. у вид.: *Пляшко Л.* Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо. – К., 2001. Стилїтика пам'ятки(ансамблю) не має нічого спільного з рокайльною традицією, до якої її відносить авторка (зазначена публікація). Елементи рококо з'явилися в Києві тільки через два десятиліття після завершення сорочинського комплексу.

<sup>93</sup> Найдетальніше про нього див.: *Пархоменко І.* Належить двом народам // Образотворче мистецтво. – 1989. – № 5. – С. 15–19.

<sup>94</sup> Каталог збережених пам'яток київського Церковно-археологічного музею 1872–1922 рр. – К., 2002. – С. 140.

<sup>95</sup> Назагал ця група пам'яток вивчена мало, краще опрацьована лише збірка НМЛ (див.: *Свеніцька В.* Різьблені ручні хрести XVII–XX вв. – Л., 1939. – Ч. 1–2). Огляд давніших київських та східноукраїнських колекцій, немало пам'яток яких уже втрачено, див. у вид.: *Степанова О.* Матеріяли... – С. 107–127.

<sup>96</sup> ЛННБ, РК. – Ф. 3, оп. 1, спр. 129, арк. 2 зв.

<sup>97</sup> *Александрович В.* Інвентарі замків у Стрию і Калуші з кінця XVII ст. // Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.). – К., 2003. – Вип. 3. – С. 289.

<sup>98</sup> *Gębarowicz M.* Szkice... – S. 236, 237, 238.

<sup>99</sup> ГАДА, Архів Радзивіллів. – Відд. XVIII, сигн. 444, с. 5, 20, 50, 61.

<sup>100</sup> Там само. – Відд. XXV, сигн. 551, арк. 2.

<sup>101</sup> ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 462, с. 1922.

<sup>102</sup> Там само. – Спр. 406, с. 199–200.

<sup>103</sup> *Gębarowicz M.* Szkice... – S. 129.

<sup>104</sup> *Kowalczyk J.* O sztuce kręgu lwowskiego opus secundum // Biuletyn Historii Sztuki. – 1970. – N 3–4. – II. 1.

- 105 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 269, с. 571, спр. 463, с. 1699, спр. 467, с. 1894.
- 106 Там само. – Спр. 184, с. 885–886.
- 107 Там само. – Ф. 201, оп. 46, спр. 263, арк. 18; спр. 1250, арк. 546.
- 108 Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 160, с. 517; спр. 465, с. 527; спр. 469, с. 1802.
- 109 *Łoziński W.* Sztuka... – S. 197, 199.
- 110 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 471, с. 767.
- 111 Там само. – Спр. 201, с. 839; спр. 471, с. 767.
- 112 Там само. – Спр. 561, с. 269, 540; ф. 197, оп. 2, спр. 1251, арк. 447 зв., 653.
- 113 Там само. – Ф. 197, оп. 2, спр. 1251, арк. 27.
- 114 *Boberscy M. i W.* W kregu fundacji Jana Fryderyka Sapiehy (1680–1751) // Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej, ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi. – Warszawa, 1997. – S. 234–135.
- 115 ЦДІАЛ. – Ф. 9, оп. 1, спр. 639, с. 112; ф. 52, оп. 2, спр. 561, с. 636–638.
- 116 *Aleksandrovich B.* Малярі та скульптори... – С. 517.
- 117 *Bernet M.* Obraz światobliwego życia... Maryi Anny z Kazanowa Jabłonowskiej... – Lwów, 1696. – S. 126–130.
- 118 ГАДА, Архів Радзивіллів. – Відділ XXV, сигн. 1522, арк. 107.
- 119 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 481, с. 1266.
- 120 Там само. – Спр. 478, с. 607, 614.
- 121 Там само. – Ф. 197, оп. 2, спр. 1252, арк. 83, 102 зв., 112 зв., 165 зв., 202, 257, 300 зв., 302.
- 122 НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 2481, арк. 25; спр. 1505, арк. 18; спр. 9995, арк. 97 зв.; оп. 3, спр. 3453, арк. 741; *Mańkowski T.* Mecenat... – S. 143.
- 123 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 562, с. 451.
- 124 *Aleksandrovich B.* Архітектура... – С. 866.
- 125 ЦДІАЛ. – Ф. 201, оп. 46, спр. 263, арк. 89 зв.; ф. 52, оп. 2, спр. 16, с. 605.
- 126 Там само. – Ф. 197, оп. 2, спр. 1251, арк. 172 зв.
- 127 Там само. – Арк. 199 зв., 297.
- 128 Там само. – Арк. 246.
- 129 Там само. – Спр. 1251, арк. 277 зв.; ф. 52, оп. 2, спр. 487, с. 77.
- 130 Там само. – Ф. 197, оп. 2, спр. 1225, арк. 47.
- 131 Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 86, с. 218.
- 132 Там само. – Ф. 197, оп. 2, спр. 1251, арк. 625.
- 133 *Słownik artystów polskich.* – Warszawa, 2003. – T. 7. – S. 239.
- 134 ДІА Литви. – Ф. 1280, оп. 1, спр. 705, арк. 151; спр. 707, арк. 188 зв.; НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 2463, арк. 282, 282 зв.; спр. 2464, арк. 20, 121 зв., 122 зв., 203.
- 135 ГАДА, Архів Чоловського. – Сигн. 403, с. 7; НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 1457, с. 195.
- 136 ГАДА, Архів Радзивіллів. – Відд. V, сигн. 18065.
- 137 НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 9614, арк. 38, 39 зв., 40 зв.; спр. 9615, арк. 62 зв., 93 зв., 95 зв., 107, 161.
- 138 ДІА Литви. – Ф. 459, оп. 1, спр. 76, арк. 15 зв.
- 139 НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 282, арк. 49 зв., 90 зв., 93, 117, 119 зв., 160, 164.
- 140 Там само. – Спр. 9618, арк. 57.
- 141 ДІА Литви. – Ф. 459, оп. 1, спр. 961, арк. 64.
- 142 Там само. – Ф. 1280, оп. 1, спр. 705, арк. 53 зв.; спр. 707, арк. 108.
- 143 НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 3, спр. 3454, арк. 494.
- 144 ДІА Литви. – Ф. 459, оп. 1, спр. 2773, арк. 8 зв.; НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 2481, арк. 8; спр. 2499, арк. 21 зв., 49 зв.; спр. 9995, арк. 8 зв.
- 145 ДІА Литви. – Ф. 1280, оп. 1, спр. 705, арк. 152; спр. 707, арк. 189.
- 146 Там само. – Ф. 459, оп. 1, спр. 2773, арк. 15; НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 2499, арк. 21, оп. 3, спр. 3653, арк. 177.
- 147 ДІА Литви. – Ф. 459, оп. 1, спр. 2773, арк. 15; НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 3, спр. 3653, арк. 177.
- 148 ЦДІАЛ. – Ф. 43, оп. 1, спр. 131, с. 23; спр. 155, с. 1157–1158; спр. 176, с. 302.
- 149 Там само. – Спр. 6, с. 302; спр. 125, с. 172; спр. 178, с. 213; спр. 179, с. 506.

- 150 *Александрович В.* Нові дані... – С. 62; *tenże.* Rybotycki ośrodek... – S. 347.
- 151 ЦДІАЛ. – Ф. 43, оп. 1, спр. 189, с. 881.
- 152 *Александрович В.* Нові дані... – С. 62; *tenże.* Rybotycki ośrodek... – S. 347.
- 153 Там само.
- 154 ЦДІАЛ. – Ф. 43, оп. 1, спр. 184, с. 496, спр. 186, с. 258.
- 155 Там само. – Спр. 136, с. 680.
- 156 Там само. – Спр. 134, с. 690; спр. 189, с. 891.
- 157 *Александрович В.* Архітектура... – С. 866.
- 158 *Александрович В.* Малярі та скульптори... – С. 516.
- 159 *Maciszewski M.* Brzeżany... – S. 103, 180.
- 160 *Александрович В.* Малярі та скульптори... – С. 517.
- 161 *Gebarowicz M.* Studia... – S. 350, 351.
- 162 *Александрович В.* Архітектура... – С. 866; *Александрович В.* Матеріали до історії професійного середовища митців Поділля у XVII столітті // Соціум. Альманах соціальної історії. – К., 2005. – Вип. 5. – С. 55.
- 163 *Александрович В.* Матеріали... – С. 55–56.
- 164 *Елісеева Т.* Збірка... – С. 136, 137.
- 165 ГАДА, КМ. – Сигн. 1600, с. 159, 199; сигн. 601, с. 3.
- 166 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 417, с. 285.
- 167 ГАДА, КМ. – Сигн. 1601, с. 8.
- 168 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 563, с. 464, 467.
- 169 *Kaczorowski B.* Fundacje i sprawy artystyczne w "Państwie Woćkowskim" Józefa Franciszka Sapiehy // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1980. – N 1–2. – S. 61.
- 170 *Александрович В.* Три документи до історії львівської скульптури 1730-х років // *Ковчег.* Науковий збірник із церковної історії. – Л., 2000. – Ч. 2. – С. 343, прим. 25.
- 171 *Waligórski F.* Historia fundacyi kościołów i klasztorów lwowskich // *Rozmaitości.* – 1858. – Nr 35. – S. 276.
- 172 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 563, с. 705, 706.
- 173 *Lorentz S.* Efraim Szreger: architekt polski XVIII wieku. – Warszawa, 1986. – S. 56.
- 174 *Александрович В.* Три документи... – С. 343, 345–346.
- 175 *Sito J.* Lwów jako centrum rzeźbiarskie w pierwszej połowie XVIII wieku // *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVII w.* – Lublin, 2000. – S. 590.
- 176 *Rewski Z.* Rachunki budowy pałacu i kościoła w Wiśniowcu // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1939. – N 1. – S. 71, 73.
- 177 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 1036 (без пагінації).
- 178 *Sito J., Betlej A.* U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków, 1996. – T. 2. – S. 339, *przyp.* 1.
- 179 *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba... – S. 56.
- 180 ГАДА, МК. – Сигн. 1014, с. 9 (без прізвища), 13 (1726, уперше з прізвищем); сигн. 1025, с. 18. Цитована метрика Олеського парафіяльного костьолу, у якій майстер та члени його родини відзначаються регулярно, становить надійну зовнішню документальну канву для олеського періоду його біографії.
- 181 *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba... – S. 56.
- 182 НА Білорусі. – Ф. 694, оп. 2, спр. 2867, арк. 444, 721, 721 зв., 738, 738 зв., 1293
- 183 Фото до 1917 року: *Szydłowski T.* Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej. – [Kraków, 1919]. – S. 90.
- 184 ГАДА, КМ. – Сигн. 26, с. 47; сигн. 27, с. 160.
- 185 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 113, с. 790.
- 186 Там само. Спр. 117, с. 609.
- 187 Там само. – С. 419–424.
- 188 Там само. – Спр. 435, с. 889.
- 189 *Hornung Z.* Majster Pinsel... – S. 17–18.
- 190 ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 119, с. 549; спр. 120, с. 115; спр. 123, с. 640.
- 191 Там само. – Спр. 431, с. 983.
- 192 Там само. – Спр. 120, с. 451, 586–587, 587–588; спр. 122, с. 273; спр. 123, с. 13; спр. 431, с. 1605.

- <sup>193</sup> Бернардинська скульптура документована матеріалами монастирської хроніки, які до наукового обігу впровадив: *Hornung Z.* Pierwsi rzeźbiarze lwowscy okresu rokoka // *Ziemia czerwieńska.* – 1936. – Nr 1. – S. 1–39. Найдокладніше ансамбль проаналізовано у вид.: *Sito J.* Tomasz Hutter (1696–1745) rzeźbiarz polskiego baroku. – Warszawa; Przemysł, 2001. – S. 38–52.
- <sup>194</sup> Див.: *Sito J.* Warsztat rzeźbiarski Tomasza Huttera. Zagadnienie rozwoju i promieniowania // *Sztuka kresów wschodnich.* Materiały sesji naukowej Kraków, marzec 1994. – Kraków, 1994. – S. 110.
- <sup>195</sup> *Sito J., Betlej A.* U źródeł twórczości... – S. 339–340. – Il. 1–3.
- <sup>196</sup> *Materiały źródłowe...* – S. 373–376.
- <sup>197</sup> *Ma kowski T.* Lwowska rze ba... – S. 65–66, 161.
- <sup>198</sup> *Hornung Z.* Majster Pinsel... – Il. 13–16.
- <sup>199</sup> Скромну канву життєвого шляху майстра становлять скупі відомості метричних книг парафіяльного костюлу в Бучачі. Див.: *Krasny P., Ostrowski J.* Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla // *BHS.* – 1995. – № 3–4. – S. 339–342.
- <sup>200</sup> *Brzezina K.* Materiały do dziejów artystycznych kościoła Trynitarzy p. w. Trójcy Przenajświętszej we Lwowie // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków, 1996. – T. 2: Materiały sesji naukowej Kraków, maj 1995. – S. 196, 200, 201.
- <sup>201</sup> *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba... – S. 159–160.
- <sup>202</sup> *Ibid.* – S. 88, 160.
- <sup>203</sup> *Ostrowski J.* Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków, 1996. – T. 2. – Kraków. – Maj 1995. – S. 368.
- <sup>204</sup> ГАДА, МК. – Сигн. 1601, с. 132.
- <sup>205</sup> *Majchrzycka B.* Ołtarzowa rzeźba figuralna Antoniego Osieńskiego w kościele oo. Bernardynów w Leżajsku // *Roczniki Humanistyczne Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.* – 1958. – T. 6. – Zesz. 4. – S. 185–201; *Hornung Z.* Majster Pinsel... – S. 38.
- <sup>206</sup> *Вуйцик В.* Скульптор... – С. 306.
- <sup>207</sup> *Betlej A.* Kościół oo. bernardynów... – S. 355.
- <sup>208</sup> ЦДІАЛ. – Ф. 197, оп. 2, спр. 69, арк. 22; ф. 52, оп. 2, спр. 444, с. 845.
- <sup>209</sup> Там само. – Спр. 125, с. 867; спр. 126, с. 77.
- <sup>210</sup> Там само. – Спр. 436, с. 699.
- <sup>211</sup> Там само. – Спр. 126, с. 879.
- <sup>212</sup> Там само. – Спр. 442, с. 849.
- <sup>213</sup> ДАГО. – Ф. 258, оп. 3, спр. 1253.
- <sup>214</sup> *Dutkiewicz J.* Fabryka... – S. 144
- <sup>215</sup> *Betlej A.* Kościół oo. bernardynów... – S. 356–357.
- <sup>216</sup> ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 444, с. 445–446.
- <sup>217</sup> *Krasny P., Sito J.* “Pan Piotr Polejowski snycerz lwowski” i jego dzieła w kościele franciszkanów w Przemysłu // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków, 2003. – T. 5: Materiały sesji naukowej, Kraków, wrzesień 2000. – S. 175–187.
- <sup>218</sup> *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba... – S. 121–127.
- <sup>219</sup> *Hornung Z.* Majster Pinsel... – S. 18–19.
- <sup>220</sup> *Ibid.* – S. 23.
- <sup>221</sup> *Свенціцький І.* Причинок до історії мистецького випосаження катедри Св. Юра у Львові // *Літопис Національного музею за 1937 р.* – Л., 1938. – С. 12; tenże. Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze św. Jura we Lwowie // *Dawna sztuka.* – 1938. – Zesz. 2. – S. 145.
- <sup>222</sup> *Вуйцик В.* Скульптор... – С. 306.
- <sup>223</sup> *Вуйцик В.* Wiadomości o życiu i twórczości Franciszka Olędzkiego // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków, 1998. – T. 3: Materiały sesji naukowej, Kraków, październik, 1996. – S. 281–295. Майстер помер у сорок п'ять років і похований 4 травня 1792 року (див.: ГАДА, КМ. – Сигн. 773, с. 56; сигн. 774, с. 49).
- <sup>224</sup> *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba... – S. 128.
- <sup>225</sup> *Вуйцик В.* Скульптор... – С. 306; *Вуйцик В.* Монастир святого Онуфрія у Львові // *Вуйцик В.* Вибрані праці (Вісник Інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – Вип. 14). – Л., 2004. – С. 51, 54.
- <sup>226</sup> ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 133, с. 134–135.



- 227 ГАДА, КМ. – Сигн. 762, с. 33;
- 228 Там само. – Сигн. 157, с. 60.
- 229 *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba... – S. 53.
- 230 *Zaucha T.* Łukasz Zajdakiewicz... – S. 262–288; *Керук М.* Діяльність дрогобицького різьб'яра XVIII ст. Лукаша Зайдакевича // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 2002. – Вип. 7. – С. 269–285.
- 231 *Fastnacht A.* Dzieje Leska do 1772 roku. – Rzeszów, 1988. – S. 130.
- 232 *Zaucha T.* Łukasz Zajdakiewicz... – S. 283–284.
- 233 БНЗО. – Сигн. 1364 II, арк. 77, 115, 132 зв.–133, 134 зв., 441; сигн. 1366 II, арк. 671; ГАДА, МК. – Сигн. 1250, арк. 414, 417, 434.
- 234 ГАДА, КМ. – Сигн. 1437, с. 33, 34; сигн. 1742, с. 17, 32; сигн. 1444, с. 121.
- 235 БНЗО. – Сигн. 1358 II, с. 76; сигн. 1366 II, с. 62, 63, 398; ГАДА, КМ. – Сигн. 1252, арк. 258, 264.
- 236 БНЗО. – Сигн. 1365 II, с. 1564; сигн. 1366 II, с. 739.
- 237 ГАДА, КМ. – сигн. 510, с. 194; сигн. 511, с. 22.
- 238 Там само. – Сигн. 318, с. 105.
- 239 ДАК, АС. – Сигн. 451, с. 67, 78; сигн. 461, с. 8, 26.
- 240 *Skrabski J.* Artyści na dworze Pawła Karola i Barbary Sanguszków // *Studia nad sztuką Renesansu i Baroku.* – Lublin, 2004. – Т. 5. – S. 292.
- 241 *Betlej A.* Kościół oo. bernardynów... – S. 151; *Skrabski J.* Artyści... – S. 293.
- 242 *Александрович В.* Матеріали до історії мистецького оздоблення Загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття // *Волинська ікона: дослідження та реставрація.* Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12. – С. 119–126.
- 243 ЦДІАК. – Ф. 1270, оп. 1, спр. 104, арк. 24–25.
- 244 Там само. – Ф. 227, оп. 1, спр. 508, арк. 1 зв.–2, 330 зв.
- 245 *Александрович В.* Нові джерельні матеріали до мистецького життя Луцька в першій половині – середині XVIII століття // *Волинська ікона: дослідження та реставрація.* Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 117–118; *Skrabski J.* Budowa... – S. 150.
- 246 *Александрович В.* Нові джерельні матеріали... – С. 118.
- 247 Там само.
- 248 Інвентарі Олицького замку... – С. 31.
- 249 Там само. – С. 116, 127, 128, 129, 135.
- 250 ГАДА, МК. – Сигн. 1079, с. 62.
- 251 *Betlej A.* Kościół oo. bernardynów... – S. 354.
- 252 ЦДІАК. – Ф. 236, оп. 2, спр. 17, арк. 75, 110, 112, 133, 287.
- 253 *Skrabski J.* Budowa... – S. 153; *Betlej A.* Kościół oo. bernardynów... – S. 354–355.
- 254 *Betlej A.* Kościół oo. bernardynów... – S. 357, 358.
- 255 *Rewski Z.* Rachunki budowy pałacu i kościoła w Wiśniowcu // *Ziemia Wołyńska.* – 1938. – S. 165; *tenże.* Rachunki budowy pałacu i kościoła w Wiśniowcu // *Biuletyn historii sztuki i kultury.* – 1939. – N 1. – S. 72; *Skrabski J.* Artyści... – S. 291.
- 256 ЦДІАК. – Ф. 236, оп. 2, спр. 17, арк. 10, 95, 233.
- 257 *Skrabski J.* Budowa... – S. 150.
- 258 ЦДІАК. – Ф. 39 (Марістрат міста Кам'янця-Подільського), оп. 1, спр. 49, арк. 169 зв.
- 259 Там само. – Арк. 68, 100, 176, 642–642 зв., 658; спр. 53, арк. 53, арк. 298 зв., 299, 301 зв.–302, 308.
- 260 Там само. – Спр. 49, арк. 100.
- 261 *Kowalczyk J.* Kościoły późnobarokowe w diecezji kamienieckiej // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków, 1995. – Т. 2. – П. 5 (podpis); *Sito J.* Lwów jako centrum... – S. 585.
- 262 *Карпова Е.* Пам'ятник П. А. Румянцеву-Задунайському (Матеріали к изучению творчества Ж. Рашетта) // *Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1984.* – М., 1986. – С. 310–319.
- 263 ГАДА, Архів Радзивіллів. – Відд. XXI, сигн. Р 150, с. 1–19.
- 264 *Mikocka-Rachubowa K.* Rzeźby ogrodowe w Młynowie na Wołyniu i ich twórca Grzegorz Czajkowski // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 2005. – N 3–4. – S. 251–258.

<sup>265</sup> ГАДА, МК. – Сигн. 762, с. 33; сигн. 767, с. 21; сигн. 798, с. 118; сигн. 823, с. 113; сигн. 829, с. 63, 104; сигн. 831, с. 163.

<sup>266</sup> Найдетальніше доробок майстра розглянуто у вид.: *Дзюбан Р.* Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера // *Пам'ятки України: історія та культура.* – 2004. – Чис. 1. – С. 102–113.

## НАСКЕЛЬНА СКУЛЬПТУРА

<sup>1</sup> *Забашта Р.* Наскельна скульптура України // *Родовід.* – 2002. – Чис.1–2 (18–19). – С. 117–137; *Забашта Р.* Наскельна скульптура України періоду Античності й Середньовіччя // *МУ.* – 2004. – Вип. 4. – С. 302–314.

<sup>2</sup> Маються на увазі, насамперед, Болгарія, Румунія, Молдова, Білорусь, Росія, Грузія та Вірменія. Виняток становить Польща (див., напр., скульптурне оздоблення кінця XVII ст. каплиці св. Антонія та сусідніх приміщень роботи братів Юзефа й Томаша Марковських у соляних копальнях Велички під Краковом. - *Wieliczka. Zabytkowa kopalnia soli. Muzeum Żup Krakowskich: Przewodnik.* – Wieliczka, 1981. – S. 19; *Wieliczka – solny skarb.* – Kraków, 1984. – S. 29. – II. 82, 83; *Вахрушев В. А.* Камень. Человек. Время. – М., 1991. – С. 37–38), а також Чехії (див., напр., скульптури другої чверті XVIII ст. роботи М. Брауна, що прикрашають лісопарки помістя Кукс графа Ф. А. Шпорке побіля сс. Жирець та Становищ. – *Prosek J. Kuks.* – Praha, 1977. – S.17, 78–79). Наразі ми не маємо будь-яких достеменних відомостей про наскельне різьблення з теренів Словаччини та Угорщини.

<sup>3</sup> *Сулковский И. С.* Субочь (Ушицкого уезда) и его пещеры: Очерк // *Прибавление к Подольским епархиальным ведомостям.* – 1887. – № 26. – С. 621; *Сецинский Е.* Материалы для истории монастырей Подольской епархии // *Тр. ПЕИСК.* – КаменецПодольский, 1890–1891. – Вып. 5. – С. 407–408; *Рідуш Б., Нечитайло П.* Субоцький печерний монастир // *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології.* – Чернівці, 1999. – Т. 2. – С. 190, 192. – Рис. 5: 6.

<sup>4</sup> У печері чимало написів кириличною та латинською графікою, а також дат, серед яких переважають дати XIX ст. Водночас є дата 1734, що засвідчує або час заснування монастирського комплексу, або (поряд з іншими написами XVIII ст.) період його функціонування (див.: *Сулковский И. Субочь (Ушицкого уезда)...* – С. 621–622; *Сецинский Е.* Материалы для истории монастырей... – С. 407). Спроба Б. Рідуша й П. Нечитайла перетлумачити означений напис дати як 1434 рік, є не коректною і не переконливою, адже ґрунтується лише на підставі посутньо стороннього й не позбавленого у свою чергу контроверсійності випадку з датою на стіні печерного скиту в Путні (Румунія), а не на підставі ретельного епіграфічного аналізу самого місцевого напису (див.: *Рідуш Б., Нечитайло П.* Субоцький печерний монастир. – С. 190–191). До речі, ці автори і не опублікували прорису аналізованого напису дати, хоча інші зразки епіграфіки представлено в достатній кількості їхніх статей (Там само. – С. 189–191).

<sup>5</sup> Про дослідження в гроті “Турецька хата” див.: *Артюх В., Рідуш Б., Станкевич В.* Мегалітичний культовий комплекс на Дністрі // *Питання історії, історіографії, джерелознавства та архівознавства Центральної та Східної Європи.* – К.; Чернівці, 1997. – С. 228–229; *Рідуш Б. Т.* До питання про культові печери слов'ян у Подністров'ї // *Археологічні студії.* – 2000. – С. 189.

<sup>6</sup> *Рідуш Б. Т.* До питання ... – С. 189.

<sup>7</sup> *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии // *Тр. VI АС в Одессе (1884 г.).* – О., 1886. – Т. I. – С.98–100, ил.; *К. М[ельник].* Путевые очерки Подолии // *КС.* – К., 1885. – Т. XII. – Гл. X. – С. 677–680.

<sup>8</sup> Историкопорівняльний аналіз іконографії та композиції рельєфу див.: *Забашта Р.* Бушанський рельєф ... – С. 316–320.

<sup>9</sup> *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом)(4) // *СМ.* – 2010. – Чис. 4. – С. 17–30; *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом)(5) // *СМ.* – 2011. – Чис. 2. – С. 20–39.

<sup>10</sup> Про поширення культу Онуфрія Великого див.: *Лавра.* – 1999. – VI. – С. 27–54.

<sup>11</sup> *Forstner D.* Swiat Symboliki Chrzciscijanskiej. – Warszawa, 1990. – S. 125–130, 151–1157, 233–237, 267–272. Докладніше про символіку оленя в мистецтві християнського світу, зокрема України, див.: *Забашта Р.* Образ оленя у християнському мистецтві України // *СМ.* – 2007. – Чис. 1 (17). – С. 46–75.

<sup>12</sup> Детальніший огляд історіографії теми див.: *Забашта Р.* Бушанський рельєф: гіпотези і факти (до проблеми атрибуції) // Третя Академія пам'яті проф. Володимира Антоновича: 11–12 груд. 1995 р., м. Київ: Доповіді та матеріали. – К., 1996. – С. 310–313.

<sup>13</sup> *Забашта Р.* Бушанський рельєф у світлі нових іконографічних досліджень // Українська академія мистецтв: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 176–186; *Дмитрух С.* Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. – Л., 2005. – Ч. I: Врятовані від загибелі і забуття. – С. 37; *Сидор О.* Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві // Старосамбірщина. – Старий Самбір, 2004. – III. – С. 193, 200, 201, 227. – Іл. [одна з кольорових вставок між с. 176–177]. Деякі відмінності між порівнюваними творами в трактуванні іконічних мотивів, наприклад, різні пози оленів чи композиційні розташування дерев, можна віднести на рахунок їх часової й територіальної віддаленості. Якщо атрибутивний орієнтир обрано правильно, то наскельну різьбу з Буші доречно розглядати в одному еволюційному ряду з названими іконописними зразками й визнати одним з перших творів самобутнього типу зображення преподобного св. Онуфрія Великого.

<sup>14</sup> Певний зв'язок іконографії св. Онуфрія з іконографією св. Ієроніма зауважив свого часу П. Жолтовський (див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 98).

<sup>15</sup> Інший характер обробки засвідчує об'єм передпліччя молільника. З одного краю воно підтесане подібно до горельєфного різьблення. Позаяк такий характер обробки застосований тільки для незначної ділянки різьби, можна припустити, що він постав у результаті пізнішої переробки (спроби переробки) рельєфу.

<sup>16</sup> Серед близьких іконографічних та стилістичних відповідників касперівській скульптурі відомі не лише зразки XVIII, а й XIX ст. Прикладом тут може стати дерев'яна скульптура святого з Домбровського повіту Краківського воєводства (див.: *Яцковський А., Ярнушкевич Я.* Искусство польского народа. – [Warszawa, б.р.]. – С. [121], 463. – [Іл.] 104.

Свого часу на співмірність касперівського наскельного образу Онуфрія із зображеннями цього святого, виконаними впродовж XVIII – початку XIX ст., указував І. Свешніков (див.: *Олійник В.* Скульптура святого Онуфрія в Касперівцях – пам'ятка мистецтва XVIII століття // Інформативно-методичний вісник УТОПК. – К., 1991. – №3 / 8: Матеріали IV Республіканської науково-практичної конференції: «Пам'ятки народної культури і музеї». – С. 78). Судячи з контексту публікації, до XVIII ст. відносили пам'ятку й О. Чоловський та Б. Януш (див.: *Cotowski A. i Janusz B.* Przeszość i zabytki województwa Tarnopolskiego. – Tarnopol, 1926. – S. 192), а Д. Щербаківський і П. Білецький, хоча й не вдавалися до спроб визначення більшменш конкретного часу постановня пам'ятки, згадували її в контексті розмови про твори мистецтва, зокрема й XIX ст. (див.: *Щербаківський Д.* Українське мистецтво. II. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробки і придорожні хрести, фігури і каплиці. – К.; Прага, 1926. – С. XXVIII–XXIX. – [Іл.] №128; *Білецький П.* Скарби нетлінні: Українське мистецтво у світовому художньому процесі. – К., 1974. – С. 87). У публікації: *Забашта Р., Діба Ю.* Наскельна каплиця з горельєфом св. Онуфрія (с. Касперівці, Заліщицький рн, Тернопільська обл.) // Наукова конференція: Скелі й печери в історії та культурі стародавнього населення України (Львів, 2–3 лютого 1995 р.) / Збірник тез повідомлень та доповідей. – Л., 1995. – С. 31, вкралася прикра помилка. Замість дати XVIII – перша половина XIX ст., надруковано – XVI – перша половина XIX ст.

<sup>17</sup> *Забашта Р., Діба Ю.* Наскельна каплиця з горельєфом св. Онуфрія. – С. 31, 32.

<sup>18</sup> Посереднім підтвердженням такої реконструкції є зображення печери з хрестом (щоправда, невеликим) на іконі св. Онуфрія (з намісного ряду церковного іконостаса), пензля Ів. Квятковського, 1746 року виконання, що зберігається в Дрогобицькому краєзнавчому музеї (ДК 11612 / J.–271).

<sup>19</sup> *Щербаківський Д.* Українське мистецтво. – С. XXVIII.

<sup>20</sup> *Артюх В.* Язичництво та раннє християнство стародавньої Галичини. – Л., 2006. – С. 143–145. Авторіві тексту перші відомості про названий об'єкт надані Романом Алфьоровим у 1996 році (див.: *Забашта Р.* Стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича (зауваги до ідейнообразної програми й культу преподобного Онуфрія) // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юрія в дослідженнях: Перші читання / Матеріали виступів 23 черв. 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич, 1998. – С. 115; *Забашта Р.* Стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича й культ преподобного Онуфрія в Україні // Лавра. – 1999. – VI. – С. 48).

<sup>21</sup> *Cołowski A. i Janusz B.* Przeszość i zabytki województwa Tarnopolskiego – S. 192. – Tabl. LIII.

<sup>22</sup> Євшанзілля: Легенди та перекази Поділля / Зібрав та впорядкував П. Медведик. – Л., 1992. – С. 47, 272.

<sup>23</sup> *Cołowski A. i Janusz B.* Przeszość i zabytki województwa Tarnopolskiego. – S. 192.

<sup>24</sup> *Медведик Ю.* Українська духовна піснетворчість XVII–XVIII століття (Загальна характеристика) // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28: Музична україністика в контексті світової культури. – С. 97.

<sup>25</sup> *Дьяченко Г.* Полный церковнославянский словарь. – М., 1900. – С. 243; *Forstner D.* Swiat Symboliki Chrzescijanskiej. – S. 125–131; *Шукуров Ш. М.* Искусство и тайна. – М., 1999. – С. 63–65 та ін.; *Лебедев А. А.* Новая жизнь древнего символа: к символике камня в православии // Православие и культура этноса: Междунар. науч. симпозиум 9–13 окт. 2000 г., г. Москва / Тезисы докладов. – М., 2000. – С. 83, 84.

<sup>26</sup> Поміж аналогів названим вітчизняним творам виступають деякі скульптурні зображення першої половини XVIII ст., що розташовані на теренах Чехії. Деться насамперед про роботи відомого барокового майстра М. Брауна, що прикрашають лісопарк помістя Кукс графа Ф. А. Шпорке поблизу сс. Жирець та Становищ. Певний іконографічний перегук з вітчизняними творами демонструють наскельні рельєфні зображення св. Франциска, св. Губерта перед оленем і об'ємні фігури свв. Онуфрія й Гаріно перед гротом / печерою (див.: *Prosek J.* Kuks. – S. 17, 18, 77–79, 90–91, 94–95). Щоправда, стилістика цих скульптур інакша. Перед нами зразки високопрофесійної артистичної роботи. Вони виконані в експресивно-реалістичній манері, притаманній майстрам барокового мистецтва столичних осередків Європи. На їхньому тлі вітчизняні твори, особливо зображення Онуфрія в Касперівцях, не кажучи вже про Устечко, виглядають доволі спрощеними, а у відтворенні окремих деталей (особливо кінцівок) – навіть найвими. Утім, у тій же Чехії, як і на деяких інших західноєвропейських землях, відомі непоодинокі приклади наскельних зображень, що виконані місцевими майстрами каменерізного промислу чи скульптурами-аматорами. Наразі варто згадати монументальне “Розп'яття з пристоячими” (1712) з околиць Велениці (Північна Чехія) (див.: *Jízová E.* Severozápadní Čechy. – Praha, 1984. – S. 301–302), що виступає порівняно близьким аналогом до лісницької Толготи, та горельєфну фігуру сидячого гнома роботи самоука А. Вара, вирізьблену 1883 року в Печері гномів біля Йетршиховице (Північно-Західна Чехія) (див.: Там само. – S. 328), що цілком суголосна характером свого формотворення до касперівського зображення.

<sup>27</sup> Див.: *Bibliotheca sanctorum / Istituto Giovanni XXIII.* – [Roma, 1967]. – Т. 9. – P. 1192; *Ikographie der christlichen Kunst.* – Freiburg im Breisgau, 1926. – Zweiter Band. – S. 379; *Lexikon der christlichen Ikographie.* – Rom, etc., 1976. – S. 88; ін.

<sup>28</sup> *Искусство Древнего Востока / Авторы текста М. Э. Мате, В. К. Афанасьев, И. Д. Дьяконов, В. Г. Луконин.* – М., 1968. – [Ил.] 220 б, 225 б, 229 а, б; *Флиттнер Н. Д.* Культура и искусство Двуречья и Соседних стран. – Ленинград, М., 1958. – С. 109, 237; *Андреев Ю. В.* Архаическая Спарта. Искусство и политика. – С.Пб., 2008. – С. 239. – [Ил.] 89; ін.

<sup>29</sup> *Нессельштраус Ц.* Искусство раннего Средневековья. – СПб., 2000. – С. 111, 138, 139, 160–164; *Аладашвили Н. А.* Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V–XI веков. – М., 1977. – [Ил.] 3–4, 6, 40, 46, 49, 63, 65–69, 82–84, 127, 143–144, 171, 181, ін.; *Декоративное искусство средневековой Армении / Составители альбома Н. Степанян, А. Чекмакчян.* – Ленинград, 1971. – [Ил.] 9, 17, 19, 28–29, 36–39, 86–88, 91–94, 122–125, 141; *Свеховский З.* Романское искусство Польши. – [Варшава, 1982]. – [Ил.] 136, 137; ін.

<sup>30</sup> *Theodorescu R.* Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400–1400). – București, 1976. – P. 250–260. – Fig. 256–260; ін.

<sup>31</sup> *Искусство Византии в собраниях СРСР. Каталог выставки. 2. Искусство эпохи иконоборчества. Искусство IX–XII веков.* – М., 1977. – С. 73, 116, 118. – № 529, 621; *Василенко В. М.* Искусство древних славян // История искусства народов СССР. – М., 1973. – Т. 2. – С. 322–323. – [Ил.] 315–316; ін.

<sup>32</sup> *Lange R.* Die byzantinische Reliefkone. – [б. м., 1964]. – S. 132–133. – Abb. 58, 59; *Памятники византийской скульптуры из собраний Государственных музеев Берлина. Каталог выставки.* – Ленинград, 1982. – С. 34–35. – № 14; *Полевой В. М.* Искусство Греции. Древний мир. Средние века. Новое время. – М., 1984. – Т. 2. – С. 226. – Ил. 299; *Каменная пластика / А. Васильев, Т. СиляновскаНовикова, М. Труфешев, И. Любенова.* – София, 1973. – [Ил.] 12–13, 19–25, 35–36, 39, 97, 99, 102, 108, ін.

<sup>33</sup> *Вагнер Г. К.* От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. – М., 1980. – С. 80–83, 85, 111–112, 114, 116, 118, 135–137, 140–142, 144–145, 150–

151, 157, 159–160, 162–163, 181; Русская деревянная скульптура / Составители альбома Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын. – М., 1994. – С. 36–43, 84–90, 164, 166–171; in.

<sup>34</sup> Показово, що М. Алпатов наголошував свого часу на цій ознаці бушанської композиції навіть у руслі язичницької версії походження твору (див.: *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусства. – М., 1955. – Т. III: Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. – С. 17).

## ЖИВОПИС

### МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС

<sup>1</sup> *Наливайко Д.* Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. – К., 1998. – С. 241.

<sup>2</sup> *Krzyżanowski J.* Historia literatury polskiej / Allogoryzm preromantyzm. – Warszawa, 1966. – S. 266.

<sup>3</sup> *Наливайко Д.* Очима Заходу... – С. 243.

<sup>4</sup> “Тріодь цвітна”. – Л., 1642.

<sup>5</sup> *Логвин Г. Н.* Киев. – М., 1987. – С. 227.

<sup>6</sup> *Павло Халебський.* Україна – земля козаків. – К., 2008. – С. 118.

<sup>7</sup> *Максимович М. А.* Выдубицкий монастырь // Собр. соч. – К., 1877. – С. 250–251.

<sup>8</sup> *Павло Халебський.* Україна – земля козаків. – С. 121.

<sup>9</sup> Там само. – С. 147.

<sup>10</sup> Там само. – С. 181.

<sup>11</sup> Там само. – С. 183–184.

<sup>12</sup> Там само. – С. 126, 127.

<sup>13</sup> Там само. – С. 165.

<sup>14</sup> Особливо це стосується архівно-джерельних розшуків, проведених В. Александровичем, наведених ним у вид.: *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Істрія української культури. – К., 2001. – Т. 2. – С. 654–658; *Александрович В.* Малярство // Історія української культури. – К., 2003. – Т. 3. – С. 874–879.

<sup>15</sup> *Александрович В.* Монументальне малярство // Історія української культури. – К., 2001. – Т. 2. – С. 656.

<sup>16</sup> *Уманцев Ф. С.* Живопис // Нариси з істроії українського мистецтва. – К., 1966. – С. 87.

<sup>17</sup> Там само. – С. 90.

<sup>18</sup> *Нікітенко Н. М.* Собор Святої Софії в Києві. – К., 2000. – С. 161.

<sup>19</sup> Саме так слушно називає її Н. Нікітенко.

<sup>20</sup> *Каргер М. К.* Древний Киев. – М.; Ленинград, 1961. – Т. 2. – С. 144.

<sup>21</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1989. – С. 40.

<sup>22</sup> *Нікітенко Н. М.* Собор Святої Софії в Києві. – С. 168.

<sup>23</sup> *Лебединцев П. Г.* Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 гг. – К., 1879. – С. 71.

<sup>24</sup> *Нікітенко Н. М.* Собор Святої Софії в Києві. – С. 168–169.

<sup>25</sup> *Болховітінов Євгеній,* митрополит. Вибрані праці з історії Києва. – К., 1995. – С. 68.

<sup>26</sup> Там само. – С. 67.

<sup>27</sup> Описание документов и дел, хранящихся в архиве святого правительственного Синода. – С.Пб., 1897. – Т. 5. – С. 351.

<sup>28</sup> *Жолтовський П. М.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. – К., 1982.

<sup>29</sup> Там само. – С. 39.

<sup>30</sup> Низку фотографій опубліковано недавно у вид.: *Сіткарьова О. В.* Успенський собор Києво-Печерської лаври. – К., 2000. – С. 173–175; іл. 150а–н.

<sup>31</sup> *Истомин М. П.* К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. – 1998. – Кн. 12. – С. 3–10; *Истомин М. П.* Описание иконописи Киево-Печерской лавры // Там же. – Приложение. – С. 34–89; *Петров Н. И.* Об упразднении стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры. – С. 40–70; *Кузьмин Е. М.* Несколько слов по

поводу уничтожения памятников истории в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. – 1900. – Февраль. – С. 223–240.

<sup>32</sup> Павло Халебський. Україна – земля козаків. – С. 137.

<sup>33</sup> Там само. – С. 129.

<sup>34</sup> Там само. – С. 138.

<sup>35</sup> *Лукьянов И.* Путешествие в Святую Землю священника Иоанна Лукиянова // Русский архив. – 1863. – № 1. – С. 44.

<sup>36</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 18.

<sup>37</sup> *Жолтовський П. М.* Там само. – С. 26.

<sup>38</sup> *Петров Н. И.* Об упразднении стенописи... – С. 381–383.

<sup>39</sup> *Кузьмин Е. М.* Несколько слов по поводу уничтожения памятников истории в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. – 1900. – Февраль. – С. 223–240.

<sup>40</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 28–29.

<sup>41</sup> Там само. – С. 28.

<sup>42</sup> *Кондратюк А.* Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика // Лаврський альманах. – К., 2004. – Випуск 13 (спецвипуск 5). – С. 28.

<sup>43</sup> Окремі видання присвячені дослідженню Троїцької надбрамної церкви загалом і її стінописові зокрема (див.: *Уманцев Ф. С.* Троїцька надбрамна церква. – К., 1970; *Кондратюк А.* Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври; Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Каталог : Автор-упорядник А. Кондратюк. – К., 2005).

<sup>44</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 31.

<sup>45</sup> Пор.: *Миляева Л. С.* Иконография и красноречие украинского барокко (росписи Надвратной церкви Киево-Печерской лавры) // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – С.Пб., 1994. – С. 308–316.

<sup>46</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 32.

<sup>47</sup> *Уманцев Ф. С.* Настінні розписи в мурованих спорудах // Історія українського мистецтва. – К., 1968. – Т. 3. – С. 188.

<sup>48</sup> *Кілессо Т. С.* Кирилівський монастир – К., 1999. – С. 35.

<sup>49</sup> Див.: *Карл Петер Мазер.* Образи Києва середини ХІХ ст. Каталог виставки. – Нюстремс, 1999. – Іл. 29–35.

<sup>50</sup> *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в ХVІ–ХVІІІ ст. – К., 1983. – С. 136.

<sup>51</sup> *Уманцев Ф. С.* Настінні розписи... – С. 189.

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> *Новаківська Н. П.* Художники Лівобережної України, Слобожанщини й Києва ХVІІІ ст. // Українське мистецтвознавство. – К., 1969. – Вип. 3. – С. 129–130.

<sup>54</sup> Там само. – С. 136.

<sup>55</sup> *Орлова М. А.* Наружные росписи средневековых храмов: Византия, Балканы, Древняя Русь. – М., 2002. – С. 138

<sup>56</sup> *Геврик Т.* Втрачені архітектурні пам'ятки Києва. – Нью-Йорк, 1987. – С. 13–15.

<sup>57</sup> *Пащенко Є. М.* Про походження стінописів монастиря Крушедол у Сербії // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. – К., 1983. – С. 96–106.

<sup>58</sup> *Уманцев Ф. С.* Настінні розписи... – С. 189.

<sup>59</sup> *Kaniewska M.* Losy cerkwi pogranicza polsko-ukrain'skiego // Sztuka sakral'na I duchowos'c' pogranicza polsko-ukrain'skiego na Ludelszczyz'nie. – Lublin, 2005. – S. 188.

<sup>60</sup> Пор.: *Голубець М.* Малярі-василіяни на тлі західно-українського церковного малярства 18-го в. // Записки Чина Св. Василя Великого (Жовква). – 1930. – Т. 3. – С. 447–466.

Основою для цієї роботи М. Голубця став абетковий Каталог ченців тодішньої Василіанської провінції Покрови Божої Матері, датований першим вересня 1766 року, укладений за протоігуменату о. Йосафата Сідлецького в Овруцькому монастирі провінційним секретарем о. Атанасієм Петровським (Пйотровським). Нині зберігається у Відділі рукописів Львівської Наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.

<sup>61</sup> *Теодорович Н. И.* Инвентарь Почаевского монастыря // Волынские епархиальные ведомости. – 1905. – № 3–5, 9, 16, 17, 19, 28, 31.

- <sup>62</sup> Преславная Гора Почаевская. – Почаїв, 1778. – С. XVII.
- <sup>63</sup> Вуйцик В. Монастир св. Миколи ЧСВВ у Крехові // Вісник інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – Ч. 14 (специвипуск “Володимир Вуйцик. Вибрані праці. До 70-річчя від дня народження”). – Л., 2004. – С. 203.
- <sup>64</sup> Там само. – С. 200.
- <sup>65</sup> Baracz S. Pamiatki buczackie. – Lwow, 1880. – S. 126.
- Іншим автором стінопису в Бучачі називають поляка Кастана Доманського з Ялівця, що розмальовував церкву 1771 року (див.: *Александрович В.* Монументальне малярство... С. 875 : З покликанням на: *Horning Z. Maister Pinzel snycerz: karta z dziejow polskiej rzezby rokokowej.* – Wroclaw, 1976. – S. 169).
- <sup>66</sup> *Александрович В.* Малярство ... // Історія української культури. – К., 2003. – Т. 3. – С. 875.
- П. Жолтовський уважав їх авторами А. Токаревського й С. Калиновича (*Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 139), а Б. Возницький – Людвіга Бренделя (*Возницький Б.* Творчість українського художника Іова Кондзелевича // Львівська картинна галерея. – Л., 1960. – С. 57).
- <sup>67</sup> Центральний Державний історичний архів України у Львові, ф. 823, оп. 3, спр. 1282, арк. 43–44 зв.
- <sup>68</sup> Ї репр. див.: *Сидор О.* Святий Василій Великий в українському мистецтві. – Л., 2008. – Іл. 214.
- <sup>69</sup> *Юрченко П. Г.* Дерев’яна архітектура // Історія українського мистецтва. – К., 1968. – Т. 3. – С. 39.
- <sup>70</sup> *Теодорович Н. И.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Почаев, 1890. – Т. II. – С. 1084–1085.
- <sup>71</sup> *Юрченко П. Г.* Дерев’яна архітектура... – С. 40.
- <sup>72</sup> *Логвин Г. Н.* Настінні розписи в дерев’яних храмах // Історія українського мистецтва. – К., 1968. – Т. 3. – С. 154.
- <sup>73</sup> *Павло Халєбський.* Україна – земля козаків. – С. 76.
- <sup>74</sup> О могиле Аскольдовой в Киеве – К., 1892. – С. 3.
- <sup>75</sup> *Юрченко П. Г.* Дерев’яна архітектура... – С. 39 (примітка 40).
- <sup>76</sup> *Жолтовський П.* Монументальний живопис... – С. 58–121.
- <sup>77</sup> *Откович В.* Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник–1988. – М., 1989. – С. 385–387.
- Через деякий час після обстеження пам’ятки стіни з розписами були закриті обшивкою.
- <sup>78</sup> Пор.: *Сидор О.* Ікона Страшного Суду з Вільшанці (з Реєстром ікон Страшного Суду в колекції НМЛ) // Літопис Національного музею у Львові–2001. – № 2(7). – Л., 2001. – С. 91 (№ 8), 93 (№ 25), 95-іл. (№ 23), 96-іл. (№ 22).
- <sup>79</sup> Див.: *Голубець М.* Начерк історії українського мистецтва. – Л., 1922. – С. 209 (за: *Wolfskron. Uber einige Holzkirchen in Mahren, Schlesien und Galizien.* – “Mittheilungen der Centr. Comm”. – Wien, 1858).
- <sup>80</sup> *Gietza J.* Malowidła scienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku // *Sztuka cerkiewna w diecezji Przemyńskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku.* – Lancut, 1999. – S. 105.
- <sup>81</sup> Ibid. – S. 106.
- <sup>82</sup> *Логвин Г. Н.* Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва. – К., 1967. – Т. 2. – С. 189.
- <sup>83</sup> *Gietza J.* Malowidła scienne... – S. 89.
- <sup>84</sup> Ibid. – S. 91.
- <sup>85</sup> Михайло Драган датував її саме так (див.: *Драган М.* Українські дерев’яні церкви); Л. Міляєва погоджується з В. Січинським, що датами початку й завершення робіт при її зведенні є 1502–1555 роки (див.: *Міляєва Л. С.* Стінопис Потелича. – К., 1969. – С. 76).
- <sup>86</sup> *Міляєва Л. С.* Стінопис Потелича... – С. 112, 224–225.
- <sup>87</sup> *Gietza J.* Malowidła scienne... – S. 91–102.
- <sup>88</sup> Ibid. – S. 97.
- <sup>89</sup> І. Свенціцький датував їх кінцем XVI ст. (див.: *Свенціцький І.* Тематичний уклад стінопису церкви ...)
- <sup>90</sup> *Міляєва Л. С.* Стінопис Потелича... – С. 110–111.
- <sup>91</sup> *Gietza J.* Malowidła scienne ... – S. 103–104
- <sup>92</sup> Пор.: *Логвин Г.* Украинские Карпаты. – М., 1973. – С. 44–45. (Г. Логвин ймовірно автором стінопису називає Григорія).
- <sup>93</sup> *Gietza J.* Malowidła scienne... – S. 110–111.

- <sup>94</sup> Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія. – Л., 1998. – С. 155.
- <sup>95</sup> Саме так інтерпретує цей сюжет Я. Гемза (*Giemza J.* Malowidla science... – S. 114).
- <sup>96</sup> Вуйцик В. Троїцька церква залишиться там, де збудували її наші прадіди // Високий Замок (Львів). – 1994.24.XI. – № 149.
- Серединою XVII ст. датував її і М. Драган (див.: *Драган М.* Українські дерев'яні церкви. Частина перша (текст). – Л., 1937. – С. 54).
- <sup>97</sup> *Blazejowski D.* Historical sematism of the archeparchy of Lviv (1832–1944). – Vol. I. Administration and Parishes. – К.; Л., 2004. – С. 742.
- <sup>98</sup> Пор.: *Горда-Цибко О.* Розписи 1683 року в інтер'єрі церкви Пресвятої Трійці на Сихові у Львові // Матеріали I Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, м. Львів, 23–24 листопада 2009 р.: “Апологет” – богословський збірник Львівської духовної академії Української православної Церкви Київського патріархату. – 2009. – № 1–4 (16–19). – С. 139–146.
- <sup>99</sup> Там само. – Іл. на с. 142.
- <sup>100</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 116.
- <sup>101</sup> *Blazejowski D.* Historical sematism... – С. 578.
- <sup>102</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 117, 155.
- <sup>103</sup> *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1985. – С. 175.
- <sup>104</sup> Один з них, портрет Ганни Кульчицької – дружини о. Василя Кульчицького, тепер збирається в Національному художньому музеї України в Києві.
- <sup>105</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 117, іл. на с. 112, 113.
- <sup>106</sup> *Blazejowski D.* Historical sematism... – С. 578.
- <sup>107</sup> *Kaniewska M.* Losy cerkwi pogranicza polsko-ukrain'skiego // Sztuka sakral'na i duchowos'c' pogranicza polsko-ukrain'skiego na Ludelszczyzn'ie. – Lublin, 2005. – S. 182, 185.
- <sup>108</sup> Пор.: Пекар Атанасій, ЧСВВ. Нариси історії Церкви Закарпаття. – Т. I: Ієрархічне оформлення. – Рим, 1967; Т. II: Внутрішня історія. – Рим; Л., 1997.
- <sup>109</sup> *Слипченко Н. И.* Росписи закарпатских деревянных храмов XVI–XVII вв. и их реставрация // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. 8 (38). – М., 1983. – С. 172; *Логвин Г. Н.* Монументальний живопис. Настінні розписи в дерев'яних будовах // Історія українського мистецтва. – К., 1968. – Т. 3. – С. 155; *Логвин Г. Н.* Украинские Карпаты. – М., 1973. – С.
- <sup>110</sup> *Сирохман М.* Церкви України. Закарпаття. – Л., 2000. – С. 595.
- <sup>111</sup> Репр. Див.: *Логвин Г. Н.* Монументальний живопис. Настінні розписи в дерев'яних будовах... – С. 158.
- <sup>112</sup> *Слипченко Н. И.* Росписи закарпатских деревянных храмов... – С. 176.
- <sup>113</sup> *Сирохман М.* Церкви України. Закарпаття. – С. 524.
- <sup>114</sup> *Слипченко Н.* Росписи закарпатских деревянных храмов... – С. 178.
- <sup>115</sup> Там само. – С. 179.
- <sup>116</sup> Там само. – С. 182.
- <sup>117</sup> *Геерик Т.* Дерев'яні синагоги України. Шедеври архітектури : Каталог виставки в Українському музеї в Нью-Йорку. – Нью-Йорк, 1987. – С. 81.
- <sup>118</sup> *Жолтовський П. М.* Художнє литво на західних землях України в XVII–XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – 1959. – Вип. 5; *Жолтовський П. М.* Художнє литво на Україні в XVI–XVIII ст.
- <sup>119</sup> Ной. Влияние гуцульских традиций в Закарпатье на Баал-тем-това, основоположника хасидского движения на Западной Украине // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. – М., 1964.
- <sup>120</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 120–121.
- <sup>121</sup> *Wierzbicki I.* Boznica w miasteczku Jablonowie nad Prutem // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. – Krakow, 1891. – Т. 4. – S. 45–51.
- <sup>122</sup> *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 121.
- <sup>123</sup> *Геерик Т.* Дерев'яні синагоги України... – С. 81.
- <sup>124</sup> Там само. – С. 120.
- <sup>125</sup> *Бойко О.* Будівництво синагог в Україні // Вісник Інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – № 9: Спецвипуск “Синагоги України”. – Л., 1998. – С. 21.



- <sup>126</sup> Жолтовський П. М. Монументальний живопис... – С. 121.
- <sup>127</sup> Там само.
- <sup>128</sup> Александрович В. Малярство... – К., 2003. – Т. 3. – С. 877.
- <sup>129</sup> Там само. – С. 125.
- <sup>130</sup> Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. – Л., 1991. – С. 35.
- <sup>131</sup> Монументальним малярством займалися і його молодший брат Мартин та син Антоній, що також навчалися в Римі.
- <sup>132</sup> Harpen I. Malarz Jan Prechtl // Prace i materiały sprawozdawcze sekcji historii sztuki. – Wilno. – 1939. Т. 3. – С. 150–155.
- <sup>133</sup> Zacharewicz J. Wycieczka w powiat Sokalski // Teka konserwatorska. – Lwów, 1892. – С. 141.
- <sup>134</sup> Истомин Н. П. Фрески XVII–XVIII в. в храмах и костелах Юго-Западной России // Труды XI Археологического съезда в Киеве. – 1902. – Т. 2. – С. 61–63.
- <sup>135</sup> Gatkiewicz F. Kosciol w Drohobyczu. – Drohobycz, 1909. – С. 10.
- <sup>136</sup> Słownik artystów polskich ...
- <sup>137</sup> Жолтовський П. М. Монументальний живопис... – С. 142.
- <sup>138</sup> Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво... – К., 2001. – Т. 2. – С. 657.
- <sup>139</sup> Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. – Л., 1922. – С. 199, 202.
- <sup>140</sup> Новаківська Н. П. Художники Лівобережної України, Слобожанщини й Києва XVIII ст... – С. 130.
- <sup>141</sup> Александрович В. Монументальне малярство... – Т. 2. – С. 877.
- <sup>142</sup> Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч зі Львовом. – С. 84.
- <sup>143</sup> Уманцев Ф. С. Живопис... – С. 91.

## ІКОНОПИС

Примітки [до розділу «Ікона барокового стилю»]

- <sup>1</sup> Булаков С. Православие: Очерки учения Православной Церкви. – М., 1991. – С. 244.
- <sup>2</sup> Стахів М. Христова Церква в Україні: 988–1596. – Стемфорд; США, 1985. – С. 119–123.
- <sup>3</sup> Раушенбах Б. Некоторые психологические аспекты космонавтики и эстетики // Психологический журнал. – 1986. – № 1. – С. 77–82.
- <sup>4</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вып. 2. – С. 41.
- <sup>5</sup> Там само. – С. 88–89.
- <sup>6</sup> Демкович-Добрянський М. Україна і Росія. – Рим, 1989 (перевидання; Л.; Краків; Париж, 1993. – С. 32.
- <sup>7</sup> Макаров А. Уроки бароко // Літературна Україна. – 1993. – 9 груд.; Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994; Сурмай І. Українська етнічна ментальність та особливості становлення духовності бароко: Дис. ... канд. мист. – К., 1994.
- <sup>8</sup> Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М., 1967; Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976.
- <sup>9</sup> Katolicyzm wczesnośredniowieczny. – Warszawa, 1975; Katolicyzm średniowieczny. – Warszawa, 1977.
- <sup>10</sup> Библейский энциклопедический словарь: Составил Эрик Нюстрем. – Торонто, 1985. – С. 169.
- <sup>11</sup> Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970. – С. 125.
- <sup>12</sup> Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С. 60.
- <sup>13</sup> Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т. 1. – С. 231–294; Козаневич Є. Життя святого священномученика Йосафата. – Жовква, 1930; Zychiewicz T. Jozafat Kuncewicz. – Kraków, 1986.
- <sup>14</sup> Сергей, архимандрит. Иверская святая и чудотворная икона Богоматери на Афоне и списки ее в России. – М., 1879.
- <sup>15</sup> Подлинные акты, относящиеся к Иверской иконе Божией Матери, принесенной в Россию в 1648 году. – М., 1879.
- <sup>16</sup> Богоматерь: Полное иллюстрированное описание ее земной жизни и посвященных ее имени чудотворных икон / Под ред. Е. Поселянина. – С.Пб., 1912; Гордишський С. Українська ікона XII–XVIII ст. – Філадельфія, США, 1973. – С. 27, 28.

- <sup>17</sup> *Степовик Д.* Іван Щирський: Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. – К., 1988. – С. 46–49.
- <sup>18</sup> *Щербаківський Д.* Символіка в українському мистецтві: Виноградна лоза // Збірник Секції мистецтв Українського Наукового Товариства. – К., 1921. – С. 55–74; *Сак Л.* Українська ікона «Христос в точили» та її нідерландський графічний прототип // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. – К., 1984. – С. 84–90.
- <sup>19</sup> *Истомин М.* Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII столетии // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 9–10. – С. 293; *Степовик Д.* Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки // НТЕ. – 1980. – Ч. 4. – С. 52–60; *Жолтовський П.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. – К., 1982. – С. 5–16.
- <sup>20</sup> *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні... – С. 37.
- <sup>21</sup> *Уманцев Ф.* Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської Лаври. – К., 1970. – С. 141.
- <sup>22</sup> *Логвин Г.* Украинское искусство X–XVIII веков. – М., 1963. – С. 247.
- <sup>23</sup> Историко-статистическое описание Черниговской епархии. – Чернигов, 1874. – Кн. 7. – С. 373.
- <sup>24</sup> *Килессо С.* Киево-Печерская Лавра. – М., 1975. – С. 36, 45, 46.
- <sup>25</sup> *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVIII ст.: Еволюція образної системи. – К., 1982. – С. 124–134; *Жолтовський П.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні... – С. 5–16.
- <sup>26</sup> *Жолтовський П.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 71.
- <sup>27</sup> *Власовський І.* Нарис історії Української Православної Церкви: У 5 т. – Нью-Йорк, 1955. – Т. 1; *Огієнко І.* Українська Церква: Нариси з історії Української Православної Церкви: У 2 т. – Вінніпег, 1982. – Т. 1. – С. 24–35.
- <sup>28</sup> *Жолтовський П.* Український живопис XVII–XVIII ст. – С. 72. – Прим. 169.
- <sup>29</sup> *Членова Л.* Светские иконы // Декоративное искусство СССР. – 1969. – № 139. – С. 54.
- <sup>30</sup> Історики польського мистецтва й архітектури трактують добу короля Яна III Собеського як найвищий розквіт мистецтва бароко.
- <sup>31</sup> *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К., 1966; *Сидор О.* Творчість Йова Кондзелевича і українське малярство кінця XVII – першої половини XVIII ст.: Дис. ... канд. мист. – К., 1994.
- <sup>32</sup> Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 3. – С. 199.
- <sup>33</sup> *Радченко К.* Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. – К., 1898; *Ангелов Д.* Богомилството в България. – София, 1969; *Казакова Н., Лурье Я.* Антифеодалные еретические движения на Руси XIV–XVI веков. – М.; Ленинград, 1955.
- <sup>34</sup> *Кондаков Н.* Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. – С.Пб., 1911; *Айналов Д.* Византийская живопись XIV столетия. – Пг., 1917; *Talbot-Rice D.* Arte di Bisanzio. – Firenze, 1959.
- <sup>35</sup> *Мирон (Іван Франко).* Іосиф Шумлянський – останній православний єпископ львівський і єго Метрика // КС. – 1891. – Ч. 6.
- <sup>36</sup> *Свенціцька В.* Іван Руткович... – С. 71.
- <sup>37</sup> Там само. – С. 82.
- <sup>38</sup> *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVIII ст... – С. 121–123.
- <sup>39</sup> Коли 1982 року вийшов у світ альбом-каталог «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні», на автора Павла Миколайовича Жолтовського накинута з критикою деякі «іконознавці» за те, що він, мовляв, не подав конкретно, з яких саме гравюр лаврські мистці копіювали рисунки. Наслідуювальність – частина менталітету іконознавців радянської доби.
- <sup>40</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария... – С. 41.
- <sup>41</sup> *Сидор О.* Міські краєвиди й інтер'єри у творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури ренесансу // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках... – С. 67.
- <sup>42</sup> Там само. – С. 71.
- <sup>43</sup> *Пещанський В.* Богородчанський іконостас // Скит Манявський і Богородчанський іконостас. – Жовква, 1926. – С. 13, 14.
- <sup>44</sup> *Назарко І.* Київські і Галицькі митрополити: Біографічні нариси. 1590–1960. – Рим, 1962. – С. 86.
- <sup>45</sup> *Овсійчук В.* Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок. – К., 1991. – С. 353.

## ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС

<sup>1</sup> Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 145.

<sup>2</sup> Радивилівський А. Венец Христов. – К., 1688. – С. 91.

<sup>3</sup> Ці графічні копії вперше експонувалися на археологічно-бібліографічній виставці Львівсько-Ставропігійського інституту (див.: *Szaraniewicz I. Katalog archeologiczno bibliograficznej wystawy Instytutu Stawropigiańskiego we Lwowie.* – Lwów, 1888. – S. 24).

<sup>4</sup> Відомо, що львівські майстри змалювали мертве тіло І. Підкови. Про це пише перший публікатор графічних портретів Я. Смирнов (див.: *Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII в.* // Труды XIV Археологического съезда. – Т. III. – С. 410–412. – Табл. VI).

<sup>5</sup> У своєму літописі гадяцький полковник Г. Граб'янка («Действия предельной брани и от начала поляков кравшей небывалой брани Богдана Хмельницкого, гетмана запорожского с поляки ... К., 1854) наводить ці слова після сповіщення про смерть Б. Хмельницького, підкреслюючи героїзм гетьмана і зазначаючи, що він став «переможцем і страшилом ляхам, які, солодошам мирським всеціло себе віддавши, військових справ та навчань вельми відсторонилися. Через це ... воїнство його, коли б (як про це вище говорилося) Хмельницький їх не помилював таємно, всю б Польщу навкі погубило». Уривок з Літопису Г. Граб'янки наведений у перекладі В. Шевчука (див.: *Летопись Григория Грабянки.* – К., 1854. – С. 153).

<sup>6</sup> Бриті голови з пасмом волосся по центру голови, відомі ще з «сарматських» зображень, беруть початок із часів Київської Русі (великий князь і звитяжець Святослав, як свідчать літописи, теж мав «запорізького оселедця») і стають однією з характерних прикмет козацького вигляду.

<sup>7</sup> Смерть Байди-Вишневецького, що в народних піснях постає образом нескореної людини, яка і в страшних муках не втрачає сили духу й волі до боротьби, знайшла відгук і в історичних документах. Так, польський хроніст і сучасник православного князя Мартин Бельський у своїй «Кроніці польській» про смерть Байди в турецькому Царгороді писав: «Вишневецький і П'ясецький були скинуті з башти на гаки, вмуровані в стіни біля морської затоки по дорозі з Константинополя в Галату. П'ясецький помер зразу, а Вишневецький, зачепившись ребром за гак, жив у такому положенні три дні, поки турки не вбили його з луків за те, що ляв їхню віру» (див.: *Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси.* – К., 1890. – Ч. 1. – С. 74). Свідчення сучасників підтверджують достовірність основи народної пісні про незламний героїзм Байди. Польський історик Б. Папроцький детально описав обставини смерті Д. Вишневецького: «Волохи взяли П'ясецького зрадою разом з Вишневецьким і відправили в Туреччину, там замучили їх страшною смертю. В Царєграді над морською затокою, що тягнеться до Галати, були поставлені дві шибениці, одна над другою, на кожній були закріплені два розтопирені гаки (схожі на вила), а на верхній тільки гайка, до якої була прив'язана вірвовка. За допомогою вірвовки підняли П'ясецького і швидко опустили з верхньої шибениці на нижню, він, падаючи, зачепився ребром за гак, залився кров'ю і швидко помер, тому що повернувся головою вниз. Після нього подібне зробили з Вишневецьким, але той зачепився ребром і повернувся очима вверх, а потім жив ще три дні, поки невірний не застрелив його з лука, оскільки Вишневецький проклинав Магомета і його віру» (цит. за: *Ревнт О. П., Коляда І. А.* Усі гетьмани України. Легенди. Міфи. Біографії. – Х., 2008. – С. 23).

<sup>8</sup> Світложовтою фарбою ліворуч угорі розміщено напис: *Dumitr Korybuth Xiąze Wisnio/wiecki, Radca Wyp Zaporozkich / Pan obrany Hospodar Wołoski Znie / sionu od Turkow na Haku w Stambu/le a z niego trzech Boshow zabiw/szy umarł od Drugich roz/trzelany / Roku 1563.* (Дмитро Корибут князь Вишневецький правитель островів Запорозьких. Обраний господарем волоським посаджений турками на гак і з нього трьох башів убивши вмер іншими розстріляний року 1563) (див.: *Литовченко А.* Портрет Дмитра Вишневецького // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 188).

<sup>9</sup> Про це див.: *Путешествие в святую землю священника Иоанна Лукьянова // Русский архив.* – 1863. – № 1. – С. 44.

<sup>10</sup> Див.: *История Русовъ ...* – С. 142.

<sup>11</sup> *Ригельман О.* Летописное повествование о Малой России. – М., 1847. – Ч. III. – С. 50.

<sup>12</sup> У каталожному описі твору зазначено, що «на картині зображений гетьман в повний ріст з булавою. Ліворуч від гетьмана зображено козаків з прапорами та у верхній частині напис. З іншого боку герб Війська Запорозького, намет, де сидить писар і стоять вартові, а нижче стоять поляки на

колінах і просять помилування. Біля ніг гетьмана зображена р. Дніпро з рукавами і розкиданими по березі булавами, які означають місцезнаходження полків. Портрет знаходиться в Суботівській церкві над місцем поховання гетьмана Богдана Хмельницького, звідки був знятий внаслідок розпорядження про вилучення з церков світських портретів» (див.: Каталог українських древностей колекції В. В. Тарновського. – К., 1898. – № 703).

<sup>13</sup> Див.: Киевская старина. – 1882. – № 1. – С. 226–231.

<sup>14</sup> Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 301–305.

<sup>15</sup> «В переліку козацьких полків, – зазначає П. Жолтовський, – є деякі помилки, які пояснюються часом написання картини, коли багатьох полків часів Хмельницького вже не існувало» (див.: Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 301).

<sup>16</sup> Там само. – С. 301.

<sup>17</sup> Портрет І. Гуляницького був скопійований у першій половині XIX ст. художником Антонієм Стрійським. Оригінал його, як вважав П. Жолтовський (див.: Жолтовський П. М. Український живопис... – С. 146), імовірно, був створений 1657 року, коли І. Гуляницький з'явився на Лівобережжі (див.: Лазаревський А. Описание старой Малороссии. – Т. I /полк Стародубский/. – К., 1888. – С. 12–13; Т. II /полк Нежинский/. – К., 1889. – С. 5).

<sup>18</sup> Як ілюстрацію невисокої платні за виконання портрета («контрфекта»), автор наводить цікавий документ – скаргу («суплику») глухівського портретиста, подану 1722 року на ім'я Павла Полуботка з приводу його «гонорару», що його він ніяк повністю не міг отримати від замовників. Крім з'ясування ціни на портрет («восьмь копъ»), цей документ водночас є свідченням того, що й на початку XVIII ст. в різних регіонах України ще побутував звичай замовляти посмертні зображення. Сподіваючись на справедливість, маляр пише: «Жалостную мою суплику вашей велможности подаю и святой справедливости прошу зъ пана Алексея Туранскаго въ такомъ интересе: что старого судію енерального, отца его (тобто батька Олексія Туранського. – В. Р.), контрфектъ малевалемъ, по умертвіи; аже за оной контрфектъ тилко п. Алексій за отца своего заплатилъ копъ трехъ, а пять копъ остался виновенъ; ибо и стужаль (звертався. – В. Р.) я пану Алексею сь прошеніємъ многократно, аби отдалъ; но онъ, не ведаю, коея ради вины, не отдаает. Прошу, вашу велможность оного пана Туранскаго предъ велможность вашу сыскать и допросить, а по допросу свой указъ панскій учинить, за что должені Бога молити навсегда. Велможности вашей нижайшій рабъ Григорій, маляръ глуховскій» (див.: Лазаревський А. Старинные малороссийские портреты // КС. – 1882. – Т. 2. – № 5. – С. 338). Відомо, що портретований – генеральний суддя О. Туранський – помер 1716 року, а скарга датована 1722 роком, отже, художник шість років домагався виплати належної йому оплати за портрет.

<sup>19</sup> Лазаревський А. Старинные малороссийские портреты // КС. – 1882. – Т. 2. – № 5. – С. 338.

<sup>20</sup> Тривалий час у мистецтвознавчій літературі (від каталогу портретної виставки Д. Щербаківського, Ф. Ернста і до досліджень П. Білецького і П. Жолтовського) побутувала думка, що на портреті зображено Василя Гамалію, і датувався твір серединою XVIII ст. Але 1972 року О. Оглоблин переконливо довів, що моделлю портрета був визначний український державний і військовий діяч, «знатний військовий товариш» Григорій Михайлович Гамалія (1630–1702), людина широковідома свого часу (див.: Оглоблин О. Два портрети діячів мазепинської доби // Український історик. Журнал українського історичного товариства. – Нью-Йорк; Мюнхен, 1972. – № 3–4. – С. 17–25).

<sup>21</sup> Оглоблин О. Два портрети діячів мазепинської доби ... – С. 24–25.

<sup>22</sup> Єфименко О. Я. Історія українського народу. – Х., 1922. – Вип. 2. – Х., – С. 45.

<sup>23</sup> Ім'я портретованого, як лікаря Петра Рено, було визначене М. Гембаровичем (див.: Gębarowicz M. Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław etc., 1969. – S. 75–79). Спроби В. Александровича (див.: Александрович В. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Т. 3. – К., 2003. – С. 900) довести, що на портреті зображено каноніка М. Жеховського, не видаються переконливими, оскільки атрибути зображення й залишки напису засвідчують належність зображеного до медицини.

<sup>24</sup> Цей жест укотре доводить, що зображений не був духовною особою – у жодному з портретів духовенства (ні католицького, ні православного) не зауважимо подібного жесту, традиційного для шляхетського й козацького портрета.

<sup>25</sup> Белецький П. Украинская портретная живопись ... – С. 136.

<sup>26</sup> Репродукцію портрета див.: Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1968. – Т. 3. – С. 157–158.

<sup>27</sup> Праворуч угорі – напис: «Malovano ich w Rozdole / se 20 Augusti 1747 anno».

<sup>28</sup> Ці твори різними авторами без належної аргументації датуються по-різному. В. Овсійчук відносить їх до середини 1750-х років (див.: Львівський портрет XVI–XVIII ст. Каталог виставки. – К., 1967), П. Білецький – до другої половини 1760-х років (див.: *Белецький П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981), П. Жолтовський аж до 1770-х років (див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978), Т. Сабодаш – до першої половини XVIII ст. (див.: Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 162). Доки не знайдено належних підстав для уточненого датування, вважаємо, що все-таки є більше підстав (вони, як і портрет Жемелків, виконувалися придворним майстром Жевуських, висіли в одній палацовій залі) для датування цих портретів першою половиною XVIII ст.

<sup>29</sup> Ця особливість, як і певна етюдна незавершеність, дали підстави П. Жолтовському вважати ці зображення підготовчим матеріалом (змалюванням типуажу) для певної картини (див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис ... – С. 214).

<sup>30</sup> Цит. за: *Белецький П.* Украинская портретная живопись ... – С. 161.

<sup>31</sup> Очевидно, М. Теренський (1723–1790) був іконописцем, бо відомо, що він виконував церковні образи та коровги для костельу в м. Дубецьку, малював «Стації мук Христових» (1781) у м. Красичині. Цього ж року підрядився малювати 100 образів для Перемишльського кармелітського монастиря, але через невиконання умови мав судову справу (див.: *Шурам В.* Маляр Микола Теренський // Записки чина святого Василя Великого. – Т. 2. – С. 416–421).

<sup>32</sup> За авторство М. Альтамонте висловлювався П. Жолтовський (див.: Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 178) і В. Овсійчук (див.: Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Л., 1996. – С. 364), тоді як М. Гембарович автором портрета вважав краківського майстра Яна Тріціуса (див.: *Gębarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie ... – S. 123). Такої думки дотримувалася й польська дослідниця Т. Похенць-Перковська (див.: *Pochęc-Perkowska T.* Portrety Jana III Sobieskiego i jego rodziny. Katalog wystawy z okazji 300-lecia Wilanowa. – Warszawa, 1983. – S. 117).

<sup>33</sup> Версії про авторство вихованця римської Академії св. Луки, першого з українських майстрів академіка Ю. Шимоновича-Семигінівського (бл. 1660–1711) дотримуються польський дослідник М. Карпович (див.: *Karpowicz M.* Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku. – Wrocław etc., 1974. – S. 38) і українська дослідниця Т. Сабодаш (див.: *Sabodau T.* Семигінівський (Шимонович) Юрій (?). Портрет Якуба Людвика Собеського // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 132).

<sup>34</sup> Подальше життя Я. Л. Собеського (1667–1737), хрещеника французького короля Людовика XIV й англійської королеви Генрієти, можна сказати, не склалося. Улюбленець родини Собеських, де його ласкаво називали «Фанфанік», був старшим сином Яна III Собеського, разом з яким брав участь (у віці 16-ти років) у битві проти турків під Віднем (1683). Після смерті батька, будучи претендентом на королівський трон (але не маючи популярності серед магнатів і через постійні чвари з матір'ю), програв вибори. Тривалий час із дружиною Марією Кароліною de Vouillon жив в Олаві (Польща), а після смерті (1721) дружини повернувся до Жовкви, де й помер. Похований у Жовківському костелі.

<sup>35</sup> *Данілова И. Е.* Портрет в итальянской живописи кватроченто // Советское искусствознание '74. – М., 1975. – С. 141.

<sup>36</sup> Там само.

<sup>37</sup> Там само. – С. 141–142.

<sup>38</sup> Про це писали Г. Логвин, який зазначав стилістичну подібність сорочинського іконостаса до іконостаса Миколаївської церкви м. Ніжина, виконаного В. Реклінським 1734 року (див.: *Логвин Г. Н.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К., 1968. – С. 141) та П. Білецький, який, зауважуючи технічну близькість сорочинських ікон та ікон Полтавського Хрестовоздвиженського монастиря, виконаних полтавською майстернею В. Реклінського, теж припускав його авторство (див.: *Белецький П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 98).

<sup>39</sup> Споруджена церква освячувалася двічі – у 1731-му і 1732-му роках (див.: *Білецький П.* Коли будувалася Преображенська церква в Сорочинцях // Українська академія мистецтва. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 52), отже, іконостас на той час уже мав бути виконаним, таким чином, ікони можна датувати не 1732 роком, а 1730-м і навіть раніше.

<sup>40</sup> Сумнів щодо цього висловлював свого часу П. Жолтовський, зауважуючи, що на час виконання зображення Уляна була нібито «у похилому віці» (див.: *Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. ...* – С. 69–70), очевидно, помиляючись у даті її народження – вона народилася 1690 року і була набагато молодшою за свого чоловіка.

<sup>41</sup> Мафорій – хустка, якою пов'язували голови заміжні жінки на Сході та у Візантії. Вона, зазвичай, була великою, покривала голову й плечі і спадала аж до колін. Іноді помилково замість слова “мафорій” в описах вживають слово “омофор”, яким означається одна з деталей літургійного вбрання священників у вигляді довгої смуги-тасьми. Омофор ткали з білої вовни й оздоблювали чорними хрестами. Зрозуміло, що Божа Матір не могла покривати голову омофором або розпросторювати його над людським натовпом у церкві.

<sup>42</sup> Версія візантійської легенди відображена в новому варіанті розповіді про облогу Шартра 911 року, коли оборонці використали як штандарт туніку Божої Матері. Туніка була священною реліквією міста. Вигляд цього штандарту засліпив і знесилив вороже військо, що тримало облогу. Воно зробилося таким недієздатним, що воїни пасивно давали себе вбивати і, зрештою, відступили. Зберігся переказ і про те, що завдяки Божій Матері було врятовано Авіньйон, 1226 року обложений Людовиком IX. Божа Матір із розпростертим плащем підносилася над містом і змилистивила королеве серце.

<sup>43</sup> Чи не єдиним прикладом вирішення образу «Покров Богородиці» із зображенням однієї сцени влахернського дива (а саме – підняття мафорію-покрову над головами Марії та пристоячих святих) є одна з найдавніших ікон – «Покров Богородиці» (XIII ст.) з Волині, що нині зберігається у збірці Національного художнього музею України в Києві.

<sup>44</sup> Оригінал Переяславського «Покрову Богоматері» був десь близько 1892 року великим князем Миколою Миколаєвичем Романовим вивезений із Покровської церкви м. Переяслава до Санкт-Петербурга, а до Переяслава було надіслано (?) копію ікони. На сьогодні доля вивезеного до Санкт-Петербурга оригіналу не відома, існує лише одна znana копія цієї ікони, що зберігається у збірці НХМУ і завдяки якій маємо уявлення про ікону. Проте дослідниця С. Євтушенко на основі віднайдених у фондах Університетської бібліотеки м. Харкова двох старовинних фотознімків цієї ікони (чи її давнішої копії) доводить, що існувало принаймні дві копії ікони, причому не зовсім ідентичних (див.: *Євтушенко С. В. Покровские мистери. – Х., 2004. – С. 5–22*).

<sup>45</sup> Одним із перших, хто ідентифікував царські зображення з Петром I і Катериною I, був М. Петров, який писав про фото цієї ікони, подароване 1878 року А. Муравйовим київському Церковно-археологічному музею: «Снимок с Переяславской иконы Покрова Богоматери, находящейся в одной из церквей сего города, построенной племянником Мазепы. Художник довольно странно соединил в этой иконе мирское с духовным: сохранив всю верхнюю часть Греческого подлинника, т. е. Матерь Божию с ликами апостолов, и даже внизу блаженного Андрея, созерцавшего сие видение, и Романа Сладкопевца на амвоне, – он поставил по сторонам его, вместо святителей и царей Греческих (дабы изобразить Покров Пречистой Девы собственно над Россией), епископа переяславского того времени и державного Петра с Екатериной, царевнами и придворною свитой, в числе коей и знакомое лицо гетмана Мазепы» (див.: *Петров Н. Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской духовной академии // Труды Киевской духовной академии. – 1878. – № 7. – С. 193–216* ). С. Євтушенко, пропонуючи більш пізні (від запропонованого П. Білецьким – 1708–1709) датування – 1730–1740-ми роками – апелює до згадки про зображення царівен в іконі, вік яких відповідає саме цьому часові, оскільки Анна і Єлизавета народилися відповідно 1708 і 1709 року (див.: *Євтушенко С. В. Покровские мистери... – С. 23*).

<sup>46</sup> Киевская старина. – 1883. – № 7. – С. 590.

<sup>47</sup> Походить із Покровської церкви родового с. Сулимів – Сулимівки (Бориспільського р-ну Київської обл.). До сьогодні не існує єдиної думки щодо датування твору (дати коливаються між 1730 і 1780-ми роками. Дату 1739–1741 пропонує Г. Белікова (див.: *Г. Белікова. «Покров Богоматері» із Семеном Івановичем Сулимою // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 101, а останнього датування – 1780-і роки притримується С. Євтушенко (*Євтушенко С. В. Покровские мистери ... – С. 200–203*)).*

<sup>48</sup> Брат Петра I Іван Олексійович помер 1696 року, а до його смерті правління було подвійним, тобто вважалося, що брати правили країною разом, а в певний час і потрійним, оскільки тоді до влади була причетна їхня сестра – царівна Соф'я.

<sup>49</sup> Про це пише П. Білецький. (Див.: *Белецький П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 92).

<sup>50</sup> Ікона була в іконостасі (1727–1731) Покровської церкви с. Портянки, створеному на кошті гетьмана Данила Апостола. У 1791 році церкву «из-за ветхости» розібрали. Правнук гетьмана Михайло Апостол збудував нову Покровську церкву (1791–1792), куди було перенесено старий іконостас. У 1933 році церкву було зруйновано, а іконостас спалено. Але, на щастя, Євфросинією Євтушенко з нього були врятовані три ікони, з яких одну (а саме «Покров Богоматері») 1934 року придбав шишацький художник Василь Суханов, а дві інші згоріли під час Другої світової війни. Ця ікона була знайдена й опублікована Кимом Григоровичем Скалацьким (див.: Покров Пресвятої Богородиці // *Скалацький К.* Пошуки. Знахідки. Відкриття. – К., 2004. – С. 99–110).

<sup>51</sup> Традиційно ікона датувалася кінцем XVII ст., а походження її пов'язували із с. Мотижине на Київщині. Дослідження останніх років (див.: *Панич І.* Покров Богоматері з портретом Богдана Хмельницького // Київ. – № 3. – С. 167; *Євтушенко С. В.* Покровские мистерии. – Х., 2004. – С. 215–222) дають підстави для датування ікони другою половиною XVII ст., а походження її вести із Покровської церкви м. Богуслава Київської області, а пізніше – з однойменної церкви с. Дешки (нині Богуславського р-ну).

<sup>52</sup> Ікону 1924 року було знайдено художником П. Холодним Старшим у церкві Успіння Богородиці в с. Ситихові (Жовківського р-ну Львівської обл.). Обстежуючи ікону, він припустив, що в образі візантійського монарха зображено російського царя Івана Олексійовича, а під виглядом Єлени – царівну Соф'ю. Серед зображених П. Холодний ідентифікував гетьмана Івана Самойловича, київського митрополита Гедеона Святополка-Четвертинського, а також молодого царевича Петра. На цій підставі він дійшов висновку, що на іконі зображено церковний собор 1686 року, на якому відбулося об'єднання української й московської церков, а сама ікона була створена на Лівобережній Україні (див.: *Холодний П.* Образ Воздвиження Чесного Хреста з церкви села Ситихова біля Львова // *Стара Україна (Львів).* – 1925. – VIII–X. – С. 157–158). Проте колорит, побудований на відтінках сіро-блакитного, синього й коричневого тонів, не властивий для живопису київської школи чи Лівобережжя. За колористичними ознаками ікона, вірогідніше, пов'язується з колом львівських чи жовківських художників. Отже, акт об'єднання церков не міг мати жодного значення для Галичини, не міг він викликати захопленого відгуку і на Лівобережжі.

<sup>53</sup> *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 237–238.

<sup>54</sup> *Белецький П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 163–165.

<sup>55</sup> *Євтушенко С. В.* От Покрова – к Воздвижению. – Х., 2005. – С. 8–45.

<sup>56</sup> Ці ікони протягом століть також зазнали своєрідної еволюції і в композиції, і в засобах трактування, але основою їх залишалася ідея Божого заступництва і захисту, допомоги людині.

<sup>57</sup> Це рідкісний приклад підписної ікони. Унизу зображення, на тлі позему – напис білою фарбою: «Се Рабь Б(о)жї ИВАН ЧОРНИЙ / ДАЛЪ УМАЛОВАти за / отпушение греховъ своихъ / Р.Б. А. / Х.Ч.А. (1691) / ВЪ..ЦЕНТЫЙ ЛЕПСЬКИЙ М. Г.».

<sup>58</sup> Великими чорними літерами внизу зображення написано: «Сїя грамота во вся суботы четется / Помяни Г(оспо)ди рабо(в) Б(о)жїихъ Іакова Агафію Габрієя Марію Марію Дем'яна. / Февронію Агафію Тимофея Івана Настасію Алек(кс)ея Григорія Млд.(младенца) / Михайла Млд.(младенца) Дмитрія Млд. Николая Млд. ...» – і далі перераховується ще доволі багато імен.

<sup>59</sup> Дрібними літерами під верхньою частиною тексту напис: «Сий помяник офундованій року АЧНД(1754) до церкви Чесного Креста Здма на предвратію Юра Зубицького за старанієм славного Андрея Зубицького жени його Марии Немировских і тестя его Гаврила с женою Марією і чадами: Катериною а то иф от того ж Андрея Зубицького вечними часами на громади золотих семсот леговано. С котрой суми ... щоречно на церков золотих 100, капланові той церкви (50), дякові (70), а тоже вся суботи маєт бувати Служба Божия за усопших присно поминальних і тоє суми а ні з кривних а ні з близьких одібрати не может. А хто бися хотіл до сей грамоти вписати тося позволит тому ктоби мога суми приложити».

<sup>60</sup> *Соловка О.* «Розп'яття» з групою дрогибицьких міщан // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 105.

<sup>61</sup> Ікона може датуватися 1695 роком – роком смерті Л. Полуботка (див.: *Тимошенко В., Ватау Н.* Знахідка з поховання Леонтія Полуботка // Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини. – Чернігів, 1992. – С. 117–119).

<sup>62</sup> На підставі запису в музейному інвентарі П. Білецький (див.: *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 171) і П. Жолтовський (див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 168) датують цей твір 1697 роком, тоді як К. Широцький, який набагато раніше досліджував ікону, наводить дату – 1613 рік (див.: *Широцкий К.* Де що про давні портрети ... – С. 201). Дату 1697 повторює і О. Сидір у публікації твору в каталозі-альбомі (див.: *Сидор О.* «Розп'яття» із Стефаном Комарнецьким / Собор Пресвятої Богородиці. 1697 // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 97–98).

<sup>63</sup> Майстер-іконописець Яцько з Вишні (роки життя не відомі) є автором виконаного 1653 року іконостаса для церкви у Дністрику Головецькому на Львівщині. Відомі його ікони «Розп'яття» (1658), а також знайдені на Закарпатті написані 1676 року ікони «Ісус Христос» та «Богородиця Одигітрія» (див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 45).

<sup>64</sup> Як обрамлення, так і тильна (зворотна) сторона зображення пофарбовані у вохристо-брунатний колір. На звороті, на всю площину композиції великими чорними літерами написано: «Престависіа Раб Б(о)жи Іоан Ві/коцкій За презвитера отца/ свого Іоана лежачего в семь / храме Чесного и Животворящаго / Д(у)ха. Року Б(о)жіа АХОЗ (1677) М(еся)ца марта, дне 22 четверткового».

<sup>65</sup> Унизу, уже за полем ікони, – просторий напис жовтою фарбою на чорному тлі: «Сей образ купил Раб Б(о)жи(й) Васил Довгани з ж /оною своєю Феною за своє доброе здоровья и за отпу/ щеніиіе Грехов своїх Ро(ку) БЖ АУФ (1709) М(есяца) Ію.. Малар Лавец киїи писан...». Це один із небагатьох прикладів підписних ікон, завдяки чому можемо дізнатися не тільки про ім'я майстра, а й про його індивідуальну манеру, у цьому випадку близьку до народного примітиву.

<sup>66</sup> Вотивний характер зображення засвідчує зміст напису внизу (за полем ікони): «Аз Ерей Йіоань Середнискій. Саламовичь презбыте(р). Опацкій / Со давъ змалювати. Благовещеніе Пречи(с)тои Б(огоро)дцы. Ро(м)ан Шускув дав золотих десять/ и синомъ своим о. Иваномъ». З тексту дізнаємося, що, очевидно, гроші на виконання замовленої Середниським ікони дав цей Р. Шускув зі своїм Сином Іваном.

<sup>67</sup> Напис на бокових і нижньому торцях ікони зараз прочитується з труднощами через втрати тексту, але свого часу він був зафіксований в інвентарі Національного музею у Львові і мав такий зміст: «Благословеніям Божим а старанієм благородного молодца Іоана Войтика сооружилс образ сей року Божія 1744 місяца іюнія 24». Інвентарний запис тексту наводить О. Сидор (див.: «Богородиця» з Іваном Войтиком // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 103).

<sup>68</sup> *Сидор О.* «Богоматір та сцени Раю» з Агафією // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 89.

<sup>69</sup> Уперше портрет і епітафія до нього були опубліковані у збірнику «Труды Черниговской архивной комиссии». – Чернигов, 1915. – Вып. 2. – С. 81–82. Фото цього портрета зберігалося в архіві С. А. Таранушенка. Воно разом з епітафійним написом було репродуковане у вид.: *Білецький П.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К., 1969. – С. 133. Після наведених вище перших рядків епітафії читаємо:

Скоро в руке третье лето ся зачало:  
Тогда Троици жилище в сем ся храме стало:  
Шесть сот девять десять шести рок мы узнали:  
Когда титул троически сему храму дали:  
Верне то Євдокія знать Троици святой служила:  
Же ся в храме Троическом жити сподобила  
Зде(сь) тело положивши котентувати треба.  
Же и душа при вере оглядает неба:  
Тешит жены апостол же их свои чада  
Чад ради умертвися да воскресни в небе:  
Сие ... одяг страстей ради от вечного ада:  
О ней бы (з)натися чительнику треба:  
Дабы Троица Святая всех спасати:  
Сподобила Еудокію себе оглядати.  
Написася выображеніе сіе Року 1697 месяца Іюня 18 дня  
Іван Паєвський изобрази».



Цей напис, обведений намальованою фігурною рамкою, був уміщений безпосередньо під зображенням.

<sup>70</sup> У «Трудах Черниговской архивной комиссии» (див. згаданий вище випуск II, с. 82) йдеться про те, що в нащадка Є. Жоравко – І. К. Жураковського – до кінця XIX ст. зберігався такий самий, але менший за розмірами її (незакінчений?) портрет. У ньому місці, де на посмертному зображенні показано дітей, залишилося пустим.

<sup>71</sup> Цей великий за розмірами (171x101) портрет, очевидно, зберігався в якійсь родовій збірці на Чернігівщині, бо 1857 року, разом із портретами Марії Мазепиної та Олени Виговської, перебував у м. Сосниці, звідки 1876 року (знову-таки разом зі згаданими) потрапив до Петра Біляка у Краків. З 1906 року портрет належав М. Горшковському, потім Ст. Кржижановському, а згодом – графу Стецькому, який цього ж 1906 року передав його (разом із двома іншими) Адаму Волянському, котрий і передав усі три твори до Національного музею у Кракові.

<sup>72</sup> Кибалка – український народний жіночий головний убір у вигляді заокругленого картонного ковпака, обшитого білою тканиною.

<sup>73</sup> Путешествие в святую землю священника Иоанна Лукьянова // Русский архив. Историко-литературный сборник. Издан при Чертковской библиотеке. – М., 1863. – С. 413–414.

<sup>74</sup> *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 69.

<sup>75</sup> Автор «Истории Русовъ» зауважує: «Страшное судилище над Самойловичами (гетьмана було заарештовано зі старшим сином, а двох молодших було страчено) и так слабые на них доказательства воздвигнуты тайным ковом асаула генерального Ивана Степановича Мазепы» (див.: История Русовъ Или Малой России. Сочинение Георгия Конискаго. – М. 1840. – С. 182).

<sup>76</sup> *Деркач Т., Курач С.* Портрет Василя Касперовича Дуніна-Борковського // Український портрет XVII–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 139–140.

<sup>77</sup> Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – К., 1860. – С. 79.

<sup>78</sup> Відомо, що православних (українців, греків, вірмен) львів'ян не мали права обирати на магістратські посади, їхні права утискалися навіть у побуті. Так, ні весільна, ні похоронна процесія православних не могла проходити «польськими» вулицями Львова. В. Лозинський наводить приклад, що коли 1623 року під час похорону ця заборона була порушена, то братчиків було покарано – їх було наказано ув'язнити рівно на одну годину, причому особливо їх звинувачували в тому, що вони йшли за труною із запаленими свічками. У цьому годинному ув'язненні було більше приниження, ніж покарання, тому так пристрасно виступали братчики за свої права (див.: *Loziński W.* Patryzjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII w. – Lwów, 1890. – S. 248).

<sup>79</sup> Про це див.: *Chrościcki J. A.* Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. – Warszawa, 1974. – S. 317.

<sup>80</sup> Автором портрета називають різних художників. Так, Т. Маньковський, а за ним Т. Добровольський, В. Свенціцька і П. Жолтовський виконавцем портрета називали жовківського майстра Фому Веселовича, а П. Білецький, покликаючись на М. Гембаровича, приписує авторство придворному живописцю короля Яна III Собеського – Юрію Елевтеру Шимоновичу-Семигіновському, львівському художнику, котрий, як уже згадувалося, пройшов мистецький вишкіл у Римській академії св. Луки (див.: *Mańkowski T.* Mecenat Jana III w Żolkwie // Prace Komisii Historii Sztuki PAV. – Kraków, 1948. – Т. IX. – S. 145–146; *Dobrowolski T.* Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. – Kraków, 1948. – S. 112; *Свенціцька В.* Словник жовківських майстрів живопису та різьби // Українське мистецтвознавство. – К., 1967. – Вип. 1. – С. 138; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 166; *Gębarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII w. – Toruń, 1966. – S. 267; *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981. – С. 142–143).

<sup>81</sup> Про це писала В. Свенціцька (див.: *Свенціцька В.* Иван Руткович і становлення реалізму ... – С. 91), з чим погоджувався і П. Білецький (див.: *Белецкий П.* Украинская портретная живопись ... – С. 146).

<sup>82</sup> Портрет уперше було опубліковано І. Шараневичем (див.: *Шараневич И.* Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийского Института во Львове. – Л., 1888. – № 72. – С. 24), який і розшифрував ініціал (А.) імені портретованого як Андрій. Львівська дослідниця О. Жеплинська на підставі того, що Воскресенська церква в родовому селі Свистельниць-

ких – Свистельниках, звідки й походить названий портрет, була споруджена саме Олександром Свистельницьким, називає портретованого Олександром, що видається цілком аргументованим (див.: *Жеплинська О.* Натрунний портрет Олександра Свистельницького у збірці Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові. 2001. – Л., 2001. – С. 105–107).

<sup>83</sup> *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму... – С. 62.

<sup>84</sup> *Белецький П.* Украинская портретная живопись ... – С. 146.

<sup>85</sup> Відомо, що Олександр Ляницький (?-?) працював на межі XVII–XVIII ст. В архівних документах згадується від 1691 року. Його вважають автором ікон Бориса і Гліба, двох апостолів і пророків для іконостаса та надпортальних фресок Трьохсвятительської каплиці при братській Успенській церкві. Йому ж приписують авторство ікони «Христос з хрестом» (1697).

<sup>86</sup> *Loziński W.* O lwowskich malarzach // Sprawozdania komisii ... – Т. 5. – С. 49; *Голубець М.* Українське малярство XVI–XVII ст. під покровом Ставропігії... – Т. 1. – С. 311–312; *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму ... – С. 37.

<sup>87</sup> На звороті її посмертного портрета – напис: «Анастасія Красовская / монахиня».

<sup>88</sup> *Козловська Л.* Портрет Вільгельма Яна Ротарія // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 107.

<sup>89</sup> Про це йдеться в анотації до портретів (див.: *Костюк С.* Портрет Миколая Чайковського // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 110).

<sup>90</sup> На звороті зображення М. Чайковського – напис: D.T.O.M./ Portretum/ Noblis, as spblis Nicolai Czaykowski Advokati Iudicis Armen./ Civitatis Camenecensis Podolix / Ecclesiae S. Nicolai Pontif Conf/ Pro perenni Memoria Aplicatum/ Is idem, vixit Annorum 63 obiit./ ann Salutis 1762 die 1(4?) (o?)bris. Аналогічний, але дещо відмінний напис є і на звороті портрета С. Чайковської.

<sup>91</sup> Напис виконано такими самими відтінками жовтого кольору, що й гаптовані візерунки на сукні. Він чітко сприймається на рівномірно зафарбованій площині чорного тла: «Маріанна з Купальських Ждановичева Ревізорова / Преставися Р. Б. АШО (1770) М(еся)ца Януарія И1/ 18 Дня».

<sup>92</sup> На підставі порівняння цього натрунного портрета з прижиттєвим зображенням Софії Радзивілів, уродженої Рей, виконаним волинським художником Василем Кліковським, П. Білецький припускав, що натрунний портрет міг бути копією її прижиттєвого портрета (див.: *Белецький П.* Украинская портретная живопись ... – С. 148, 245).

<sup>93</sup> Це натрунне зображення, як зауважив Т. Сабодаш, «є ідентичним до епітафійного портрета Катерини Людвіки з Сапегів з костюлу Вознесіння Марії у Цешкове (Польща), фундатором якою вона була» (див.: *Сабодаш Т.* Портрет жінки з низкою перлів (Катерини Сапегі?) // Український портрет XVII–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 108–109).

<sup>94</sup> Про своєрідну «моду» на арменоїдний тип у Речі Посполитій писав польський дослідник Т. Добровольський (див.: *Dobrowolski T.* Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. – Kraków, 1948. – С. 45).

<sup>95</sup> Значну частину цієї нечисленної групи творів було втрачено під час Другої світової війни, принаймні нині їхнє місцезнаходження не відоме. Але ще до війни їх обстежив П. Жолтовський і подав описи у своїй книзі. Тут на них і покликаємося (див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 201–203).

<sup>96</sup> *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 203.

<sup>97</sup> Напис було розміщено не внизу, а обабіч постаті портретованого: «Ото честный отец Игнатий есть душею до/ неба взятый./ Так еще в животе Богу прислужил, же/ 120 лет окончил./ А по смерти отмалеваний стоит на своіх/ сусесоров глядит./ Не занеховатежь нам, непрестанно о нем/ Образ глядети, память чинити» (цит за: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 201).

<sup>98</sup> *Шульц І., Коваленко О.* Портрет архимандрита Києво-Печерської лаври Мелетія Вуяхевича // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 179.

<sup>99</sup> Він продовжував бути ігуменом і ставши 1689 року ректором Києво-Могилянської академії. У 1693 році став ігуменом київського Братського монастиря, не полишивши ігуменства в Микільсько-Пустинному монастирі.

<sup>100</sup> Як викладача, І. Кроковського любили й шанували учні, усвідомлюючи його значення діяльності. Один із його учнів – Григорій Вишневський, створивши 1696 року латинською мовою поетич-

ний твір як похвалу І. Кроковському, назвав його «Шлях, увінчаний лаврами» (не був видрукований, а дійшов у рукописному варіанті). Свого улюбленого вчителя автор називає «патроном всіх нещасних сиріт», «отцем русів», якого славить «вся Русь». Панегіричний характер поезії засвідчує уже її повна назва. Дослідники давньої української літератури згадують і «Панегірик Йоасафу Кроковському» поета І. Нарольського (див.: *Шевчук В.* Муза Роксоланська: У 2 кн. – Кн. 2. – К., 2005. – С. 197, 385).

<sup>101</sup> Напис розміщено внизу полотна в чотирьох стовпцях обабіч герба. Нині майже не прочитується, що, як зауважують дослідники портрета І. Шульц та О. Коваленко, є наслідком реставрації 1980–1990 років. Напис уперше навів М. Петров (див.: *Петров Н.* Коллекция старых портретов и других вещей, переданная в 1909 г. в Церковно-Археологический Музей при Киевской Духовной Академии из Киевского митрополичьего дома // Труды Киевской Духовной Академии. – Кн. 7–8. – К., 1910. – С. 529–541).

<sup>102</sup> У «Трудах Черниговского предварительного комитета по устройству XIV Археологического съезда в Чернигове» (1908) зазначено, що гравіурна дошка, яка належала чернігівській Іллінській друкарні, на початку ХХ ст. зберігалася в ризниці чернігівського Єлецького монастиря, звідки була взята для експонування на виставці археологічного з'їзду в Чернігові, після чого її мали передати до Чернігівського єпархіального давньосховища. На сьогодні місцезнаходження дошки і примірника гравіюри не відоме. Зазначений рисунок був уміщений як ілюстрація у вищезгаданій книзі «Трудов».

<sup>103</sup> Борковський Михайло Васильович (? – до 1727) – бунчуковий товариш, син чернігівського генерального обозного В. Дуніна-Борковського і зять гетьмана Данила Апостола – був одружений з його донькою Параскою Апостол.

<sup>104</sup> Унизу зображення – напис (майже ідентичний напису на рисунку): «Бодрое Защищеніе С(вя) таго Михаила Воеводи Хоровъ А(н)г(е)лских / Патрона и во всем тщательнаго Хранителя, Его М(и)л(о)сти Пана Михаила Борковского, цветущей отърасли Блаженія Памяти Благор(о)дного Пана Василя Борковского - ,Обозного Енералного Изображенное;, Милость неописанна и Благодсть премного Іис(у)с(а) Хр(и)ста нашего всещедрого Б(о)га./ Едына дае стража человеческой твари, Да не падеть напрасно на смертніе Мары. Тебе же мнози служатъ А(н)г(е)лскіе лики. Да не претнеши ноги о камень во веки. / Ниже ты где встретитъ тяжкихъ скорбей горе, Тамъ изліется Б(о)жія Благодати Море.»

<sup>105</sup> Про це пише О. Сидор (див.: Панегірик на честь А. Шептицького // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 165).

<sup>106</sup> *Квитка И.* Заметки о роде Горленков // Чтения в Историческом Обществе Нестора Летописца. – К., 1892. – Кн. 6. – С. 87–88.

<sup>107</sup> *Жданович Я. Н.* Отдел «Малороссия» на выставке «Ломоносов и елисаветинское время» // Труды Черниговской губернской ученой архивной комиссии. – Чернигов, 1915. – Вып. II. – С. 117–118; *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 21.

<sup>108</sup> *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 22–23.

<sup>109</sup> Цит за: *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 23.

<sup>110</sup> Відомо, що Петро I був одружений двічі – з Євдокією Лопухіною (1689–1698), у шлюбі з якою мав трьох синів: Олексія (1690–1718), за участь в опозиції засудженого батьком до страти, Олександра (1691–1692) та Павла, який помер немовлям у 1693 році. Удруге одружився 1705 року з Катериною Олексіївною Рабе, яка народила одинадцятьох дітей. Після вінчання (1712) були визнані законними народжені до вінчання Анна (1708–1728) та Єлизавета (1709–1761).

<sup>111</sup> Знаючи долю царевича Олексія, зображення можна датувати інтервалом між вінчанням Петра I і смертю царевича Олексія, оскільки з лютого 1718 року він маніфестом був позбавлений права на престол, а отже, не міг бути зображений разом із іншими дітьми Петра I. Цю дату цілком слушно запропонувала А. Литовченко, яка опублікувала названий портрет (див.: Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 149).

<sup>112</sup> Унизу полотна – напис: «Изобрази Петро Рогуля 1744». З архівних джерел відомо, що Петро Рогуля (?–?), уродженець містечка Котельва на Полтавщині, після навчання в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври жив і працював у своїй рідній Котельві. Там він, очевидно, мав популярність як художник і був людиною небідною, про що можна судити з його скарги (1749 року) київському митрополиту Тимофію (Щербаському) на місцевих священників, які призначили йому надто високу плату (до 20 рублів) за вінчання з «дочкою підпрапорного Верценьського Парасковією». Митрополит наказав повинчати художника П. Рогулю за «вісім алтин і дві копійки» (тобто за 26 коп.), що свідчить про те, яку

високу ціну «заломили» йому місцеві священники (див.: ЦДІАУК, ф. 127, оп. 1020, спр. 1388; *Білецький П. Звідки родом був Петро Рогуля? // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 344–345*).

<sup>113</sup> Портрет Петра I пензля К. Моора, виконаний у Гаазі (1717), був гравійований у трьох версіях (1718, 1721 і 1752 рр.) так само Я. Хубраченом.

<sup>114</sup> Див. анотацію до портрета І. Шульц та О. Коваленко (Український портретний живопис XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 234). Французький живописець Луї Каравак (1684–1754), приїхавши 1716 року з Марселя до Петербурга, став придворним майстром Петра I, згодом працював для Анни Іоанновни, виконав і чимало портретів Єлизавети. Ці її портрети, уже просякнуті подихом вишуканого рококо, стали зразками для наслідування, так само, як і елизаветинські зображення німецького художника Георга Преннера (1720–1766), що стали характерними взірцями «елизаветинського рококо».

<sup>115</sup> *Литовченко А. Портрет імператриці Катерини II // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 275.*

<sup>116</sup> З цього приводу російська письменниця, мистецтвознавець та історик О. Чайковська писала: «В нашей памяти давние – веселые и язвительные – строки А. К. Толстого в его «Истории государства Российского от Гостомысла...» о том, как Екатерина переписывалась с Вольтером и Дидро, как они убеждали ее: «Народу, которому вы мать, скорее дать свободу, скорей свободу дать», в ответ на что она очень растрогалась – «и тотчас прикрепила украинцев к земле». Эти строки, – продвужує дослідниця, – помняться хорошо – насмешка вообще всегда сильно действует на воображение...» (див.: *Чайковская О. «Как любопытный скиф...». Русский портрет и мемуаристика второй половины XVIII века. – М., 1990. – С. 61*). Та в цих рядках талановитого поета не тільки насмішка над дволикістю самодержиці-кріпосниці, а й уболівання за долю рідної землі його дідів і прадідів. Олексій Костянтинович Толстой – правнук гетьмана К. Розумовського – на все життя зберіг палку любов до України, її людей та природи, перелитих у прекрасні рядки: «Я знаю край, где все привольем дышет, где реки льются чище серебра...».

## ІСТОРИЧНИЙ ТА БАТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС

<sup>1</sup> *Михайлова Р. Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі. – К., 2007. – С. 150–213.*

<sup>2</sup> *Кузнецова Э. В. Исторический и батальный жанр. – М., 1982.*

<sup>3</sup> *Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 229.*

<sup>4</sup> *Ковалевский М. М. Экономический рост Европы до возникновения капиталистического хозяйства. – М., 1898. – Т. I; 1900. – Т. 2; 1903. – Т. 3.*

<sup>5</sup> *Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – С. 230.*

<sup>6</sup> *Белецький П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981. – С. 44, 45.*

<sup>7</sup> *Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – С. 238.*

<sup>8</sup> Заметка о казацких знаменах // *КС. – 1890. – № 10. – С. 153–157.*

<sup>9</sup> *Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – С. 239.*

<sup>10</sup> Там само. – С. 249.

<sup>11</sup> Там само. – С. 245.

## ПЕЙЗАЖ, НАТЮРМОРТ, ІНТЕР'ЄР, ПОБУТОВИЙ ЖАНР

<sup>1</sup> *Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 257.*

<sup>2</sup> *Белецький П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981. – С. 19.*

<sup>3</sup> Там само. – С. 11.

<sup>4</sup> Там само. – С. 16.

<sup>5</sup> *Вишньський І. Сочинения. – М.; Ленинград, 1955. – С. 209.*

<sup>6</sup> *Сковорода Г. С. Твори. – К., 1973. – Т. II. – С. 387.*

<sup>7</sup> З слова Г. Кониського на похороні Рафаїла Заборовського 29 листопада 1747 р. // *Труды Киевской духовной академии. – 1893. – № 6. – С. 313.*

<sup>8</sup> Странствовання Василя Григоровича-Барського по святим місцям Востока с 1723 по 1747 гг. – С.Пб., 1885–1887. – Ч. I, II, III, IV.

## ГРАФІКА

## ГРАВЮРА

<sup>1</sup> *Буркхардт Я.* Культура Італії в епоху Возрождення: В 2 т. / Пер. с нем. – С.Пб., 1904. – Т. 1.; 1906. – Т. 2.

<sup>2</sup> *Wölfflin H.* Renaissance und Barock. – München, 1888; *Wölfflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. – München, 1915; *Вельфлін Г.* Искусство Італії і Німеччини епохи Ренессанса. – М., 1934; *Вельфлін Г.* Классическое искусство: Введение в изучение итальянского Возрождения. – С.Пб., 1912; *Вельфлін Г.* Ренессанс и барокко: Пер. с нем. – С.Пб., 1913; *Rupert M.* Baroque. – New-York, 1973.

<sup>3</sup> Огляд західних джерел з питань барокко // *Wellek R.* Concepts of criticism. – New Haven; London, 1963.

<sup>4</sup> Барокко в Росії: Труды секции пространств, искусств Государственной академии пространств, искусств. – М., 1926.

<sup>5</sup> *Алтамов М.* Проблема синтеза в искусстве барокко // Академия Архитектуры. – 1936. – № 6. – С. 3.

<sup>6</sup> *Лукомский Г.* Украинское барокко. – С.Пб., 1911.

<sup>7</sup> *Модзалевський В.* До біографії українського штихаря Григорія Левицького // Збірник секції мистецтв. – 1921. – Вип. 1. – С. 25–30.

<sup>8</sup> *Гуцало О.* Надбанні хрести українських церков XVII–XVIII вв. – Там само. – С. 31–38; *Гуцало О.* Стародубське барокко. – Там само. – С. 39–42.

<sup>9</sup> *Щербаківський Д.* Символіка в українському мистецтві: Виноградна лоза. – Там само. – С. 55–74.

<sup>10</sup> *Angial A.* Die slawische Barockwelt. – Leipzig, 1961.

<sup>11</sup> *Hernas Cz.* Barok. – Warszawa, 1973.

<sup>12</sup> *Neuman J.* Českí barok. – Praha, 1974.

<sup>13</sup> *Soko owska J.* Spory o barok w poszukiwaniu modelu epoki. – Warszawa, 1970.

<sup>14</sup> *Hrabak J.* O českém literárním baroku v kontextu slovanském a evropském // Československé přednášky pro VI mezinárodní sjezd slavistů. – Praha, 1968.

<sup>15</sup> *Іваньо І.* Про українське літературне бароко // Радянське літературознавство. – 1970. – № 10; *Крекотень В.* Українська книжна поезія кінця XVI – початку XVII ст. // Українська поезія: Кінець XVI – початок XVII ст. – К., 1978; *Колосова В.* Віршований полемічний комплекс 80–90-х років XVI ст. – Там само; *Мишанич О.* Українська література другої половини XVIII століття і усна народна творчість. – К., 1980; *Наливайко Д.* Світ барокко // Всесвіт. – 1976. – № 3; *Наливайко Д.* Искусство: Направления, течения, стили. – К., 1981; *Михед П.* Українське літературне барокко і початки російського роману (В. Наріжний, Ф. Глінка) // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – 1984. – Вип. 14.

<sup>16</sup> Від Вишенського до Сковороди: З історії філософської думки на Україні XVI–XVIII ст. – К., 1972; *Захара І.* Борьба идей в философской мысли на рубеже XVII–XVIII вв.: Стефан Яворский. – К., 1982; *Крекотень В.* Оповідання Антонія Радивиловського: З історії української новелістики. – К., 1983; *Литвинов В.* Ідеї раннього Просвітництва у філософській думці України. – К., 1984; *Маслов С.* Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность. – К., 1984; *Сулима М.* Українське віршування кінця XVI – початку XVII століть. – К., 1985.

<sup>17</sup> *Яременко В.* Два століття київської поезії // Аполлонова люття: Київ. поети XVII–XVIII ст. – К., 1982; *Маслюк В.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983.

<sup>18</sup> Письма Преосвященного Лазаря Барановича. – Чернигов, 1865. – С. 22, 23. Тут Л. Баранович детально описує київському митрополитові В. Ясинському, яким би він хотів бачити фронтиспис до своєї книги «Труби на дні нарочиті».

<sup>19</sup> *Степовик Д.* Олександр Тарасевич: Становлення української школи гравюри на металі. – К., 1975; *Степовик Д.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. – К., 1986.

<sup>20</sup> 42 гравюри до книги Ф. Дрияцького «Thesaurus». – Вільно, 1682.

<sup>21</sup> *Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академиею. – К., 1856; *Голубев С.* Киевская Академия в конце XVII и начале XVIII ст. – К., 1901; *Вишневский Д.* Киевская Академия в первой половине XVIII в. – К., 1903.

<sup>22</sup> *Киселев Н.* О московском книгопечатании XVII в. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 129.

<sup>23</sup> *Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академиею. – Ч. 2. – С. 9, 10.

<sup>24</sup> *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – С. 166, 167.

<sup>25</sup> Києво-Печерський патерик з ілюстраціями Л. Тарасевича витримав велике число перевидань (понад десять) упродовж майже двохсот років.

<sup>26</sup> *Титов Ф.* Типография Киево-Печерской Лавры. – С. 489, 490.

<sup>27</sup> *Титов Ф.* Типография Киево-Печерской Лавры. – С. 445–450. ЦДІА України. – Ф. 128, оп. 1 (типографія), спр. 1, арк. 2, 6, 11, 14.

<sup>28</sup> Книга, глаголемая Златоуст. – Уральск, 1716. – С. 41.

<sup>29</sup> Нові дані про цих граверів подає Я. Запаско. Див.: *Запаско Я.* Нові матеріали до словника українських граверів // Високе призначення радянського мистецтва. – Л., 1975. – С. 72–75.

<sup>30</sup> *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів. – К., 1926. – С. 65.

<sup>31</sup> Стиль рококо не набув у мистецтві України такої популярності, як ренесанс або бароко. Проте в декорі книги рокаїлі трапляються часто. Гравери по-своєму змінювали характерні для автохтонного французького рококо, цього «стилю Людовика XV», фривольність, пасторальність, асиметрію – легкими формами мушльоподібних картушів, розеток, ведуть, поєднаними з вінками й букетами.

## МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ – КІНЦЯ XVIII СТОЛІТТЯ

### АРХІТЕКТУРА

<sup>1</sup> ПСЗ РИ. – Т. 22. – № 16187.

<sup>2</sup> Проекти реконструкції повітряних міст Слобідської України, затверджені 20 квітня 1786 р., наведено в ПСЗ РИ – I (див.: Книга чертежей и рисунков (планы городов). – С.Пб., 1839. – № 370, 371, 373–375, 378–387).

<sup>3</sup> Проект 1768 р. було виконано в “Комісії будівель Санкт-Петербурга і Москви” під керівництвом архіт. О. Квасова (див.: *Бондаренко Б. А.* Каменная летопись: Архитектурные памятники Харьковщины. – Х., 1972. – С. 9–10), а в 1770-х роках вуличну мережу міста впорядковували під керівництвом архітекторів І. Вільянова й П. Ярославського (див.: ЦДІАУХ. – Ф. 399, оп. 1, спр. 337).

<sup>4</sup> Атлас зберігається в РДВІА, кресленик опубліковано у виданні: Історія міст і сіл УРСР: Харківська область. – К., 1967. – С. 70.

<sup>5</sup> Про цю особливість міст Слобожанщини див.: *Лавров В. А.* Типовые проекты в застройке центров русских городов второй половины XVIII века // Архитектура СССР. – 1953. – № 7. – С. 37.

<sup>6</sup> РДВІА. – Ф. ВУА, спр. 21549, арк. 34; спр. 20768, арк. 20–21.

<sup>7</sup> *Тимофеев В. И.* Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. – К., 1984. – С. 90–91.

<sup>8</sup> *Игнаткин И. А.* История планировки и застройки Киева в начале XIX века: дис. ... канд. архитектуры. – К., 1962. – С. 52.

<sup>9</sup> *Закревский Н. Н.* Описание Киева: в 2 т. – М., 1868. – Т. 1. – С. 111; *Иконников В. С.* Киев в 1654–1855 гг. Исторический очерк. – К., 1904. – С. 57.

<sup>10</sup> Історія української архітектури / За ред. В. Тимофійенка. – К., 2003. – С. 248–249.

<sup>11</sup> *Тимофійенко В.* Єлизаветград: Планувальний розвиток наприкінці XVIII – початку XIX ст. // VII Всеукраїнська наукова конференція “Історичне краєзнавство в Україні: Традиції і сучасність”. – К., 1995. – С. 397–400.

<sup>12</sup> *Ревский С. Б.* Екатеринослав Кильченский: Историко-архитектурный очерк. – Днепропетровск, 1974. Надалі, щоб розрізнити міста з однаковою назвою, застосовують написи Катеринослав I (на р. Кільчень) і Катеринослав II, розташований на березі Дніпра з 1784 р.

<sup>13</sup> *Тимофеев В. И.* Первые строители городов на Юге Украины // *Строительство и архитектура*. – 1988. – № 8. – С. 27–29.

<sup>14</sup> *Тимофеев В. И.* Формирование планировочной структуры г. Одессы в конце XVIII и начале XIX в. // *Архитектура*. – Ленинград, 1968. – С. 5–14; *Тимофеев В. И.* Одесса: Историко-архитектурный очерк. – К., 1983. – С. 8–9; *Тимофеев В. И.* Нотатки військового інженера Ф. Деволана про діяльність на Півдні України // *Архітектурна спадщина України*. – 1996. – № 3. – Ч. 2. – С. 150–181; *Тимофеев В. И.* Ядро торговельного центра старої Одеси // *Художня культура*. Актуальні проблеми. – К., 2005. – Вип. 2. – С. 30–46.

<sup>15</sup> *Гончаров В.* Адмирал Сенявин. – М.; Ленинград, 1945. – С. 124; *Головачев В.* История Севастополя как русского порта. – С.Пб., 1872. – С. 82; РДВІА. – Ф. 349, оп. 27, спр. 3505, арк. 1 (наведене в архівному описі датування проекту 1799 роком – помилкове).

<sup>16</sup> РДІА. – Ф. 789, оп. 1, ч. 1, спр. 1251.

<sup>17</sup> *Лукомский Г. К.* Памятники старинной архитектуры России. – Пг., 1916. – Ч. 1. Русская провинция. – С. 284; *Ревский С. Б.* Зодчие, инженеры, художники, участвовавшие в формировании Екатеринослава. – Д., 1981. – С. 28, 29.

<sup>18</sup> На початку XIX ст. статую купив О. М. Гончаров – дід дружини О. Пушкіна – для свого маєтку (див.: *Николаев Е. В.* По Калужской земле. – М., 1970. – С. 67). Утім, пам'ятник не встановили, статуя багато років пролежала в підвалі і лише завдяки втручання О. Пушкіна “прекрасний твір мистецтва” (за висловлюванням поета) не відправили на переплавлення. У 1845 році її викупило катеринославське дворянство.

<sup>19</sup> *Иванов П. А.* Очерк деятельности на юге России адмирала графа Н. С. Мордвинова // *ИТУАК*. – 1895. – № 23. – С. 65; *Неделин А. И.* Севастополь: Исторический очерк от основания города до начала Крымской войны 1853–1856 гг. – Симф., 1954. – С. 23.

<sup>20</sup> ДНДМА. – Р-1, № 3207, 3206; РДВІА. – ВУА, спр. 22232, арк. 36, 37.

<sup>21</sup> РДВІА. – Ф. 349, оп. 27, спр. 159, 161 та ін.

<sup>22</sup> *Зуев В. И.* Путешественные записки Василия Зуева от С.-Петербурга до Херсона в 1781 и 1782 году. – С.Пб., 1787; Путешествие по Крыму академика Палласа в 1793 и 1794 годах // *ЗО-ОИД*. – 1881. – Т. 12. – С. 62–208; *Долгорукий И. М.* Славны бубны за горами или путешествие мое кое-куда 1810 года. – М., 1870; *Измайлов В. В.* Путешествие в полуденную Россию Владимира Измайлова / Новое издание, вновь обраб. автором: в 4 ч. – М., 1805; *Сумароков П. И.* Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 г. с историческим и топографическим упоминанием тех мест. – М., 1800; Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785 – 1789). – С.Пб., 1865.

<sup>23</sup> *Врангель Н. Н.* Помещичья Россия // *Старые годы*. – 1910. – № 7–10. – С. 26.

<sup>24</sup> *Kwiatkowski M.* Szymon Bogumil Zug: Architekt polskiego oświecenia. – Warszawa, 1971. – S. 289–291.

<sup>25</sup> *Михайлишин О. Л.* Палацово-паркові ансамблі Волині 2-ї половини XVIII – XIX ст. – К., 2000.

<sup>26</sup> Ім'я зодчого згадують мандрівники на злам XVIII–XIX ст., які залишили спогади про Великі Межирічі, і тому низка дослідників уважала автором лише Д. Мерліні. Див.: *Tatarkiewicz W.* Dominik Merlini. – Warszawa, 1955; *Рычков П. А.* Дорогами Южной Ровенщины: От Корца до Пляшевой. – М., 1989. – С. 32–34; ін.

<sup>27</sup> *Шамраева Р., Борисова Л.* Палацовий ансамбль у Тульчині // *Архітектурна спадщина України*. – 1996. – Вип. 3. – Ч. 2. – С. 139.

<sup>28</sup> *Овсйчук В. А.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001. – С. 72–73.

<sup>29</sup> *Косаревський І. А.* Софіївка. – К., 1970.

<sup>30</sup> *Тимофеев В. И.* Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть. – К., 1999. – С. 198, 266.

<sup>31</sup> *Георгиевский В.* Яготин // *Столица и усадьба*. – 1914. – № 3. – С. 1–5.

<sup>32</sup> *Тищенко О.* За проектами М. Львова і Л. Руски. Палац Кочубеїв у Диканьці // *Архітектура України*. – 1991. – № 4. – С. 51–53.

<sup>33</sup> ДНДМА. – Р-1, № 3200–3203; *Белехов Н., Петров А.* Иван Старов. – М., 1950. – С. 130–131.

<sup>34</sup> Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Брянская область. – М., 1997. – С. 320–324.

<sup>35</sup> *De Wollant F.* Precis de mes services en Russie, 1787 a 1811. – St. Petersburg, 1811 // НТБ ПДУШС. – А. VII.32, № 19871, арк. 11; (уявлення про вигляд споруди дають лише обмірні кресленики: РДІА ВМФ. – Ф. 3, оп. 23, спр. 950, арк. 61).

<sup>36</sup> Історія створення храму в Севастополі на підставі архівних джерел викладена в праці: *Тимофієнко В.* Хрестово-купольні собори в південних містах України // Праці Центру пам'яткознавства. – К., 1992. – Вип. 1. – С. 95–97.

<sup>37</sup> Досить заплутаною в науковій літературі виявилась історія херсонського храму, а в деяких працях навіть переплутано його назву. Це можна простежити в одному з видань (Нариси історії архітектури Української РСР (дожовтневий період). – К., 1957. – С. 159), де споруда фігурує як Спаський собор. Ще частіше припускаються помилок у датуванні, що засвідчує фундаментальна праця: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 4. – С. 127. Об'єктивну історію будівництва Катерининського собору докладно висвітлено з посиланнями на численні архівні джерела й літературні першоджерела в праці: *Тимофієнко В.* Хрестово-купольні собори ... – С. 97–99. Датування споруди та її особливості підтвержені й у спеціальному дослідженні, присвяченому видатній пам'ятці: *Дьяченко С. А.* Екатерининский собор в Херсоне: гробница Потемкина. – Херсон, 2002. – С. 111.

<sup>38</sup> Авторство церкви, яка невдовзі стала Адміралтейським собором, безпідставно приписують І. Старову (*Белехов Н., Петров А.* Иван Старов. ... – С. 122, 173; інші праці). Утім зодчий прибув до Миколаєва у квітні 1790 року, тоді як будівничий міста М. Фалєєв ще восени 1789 року отримав кресленики і кошториси від інженера І. Князева, які розробив В. Ванрезант (РДІА ВМФ. – Ф. 245, оп. 1, спр. 134, арк. 199).

<sup>39</sup> Докладніше про історію собору і його архітектуру див. у праці: *Тимофієнко В.* Центричні та базилікальні храми на Півдні України // Праці Центру пам'яткознавства. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 43–75.

<sup>40</sup> РДІА ВМФ. – Ф. 3, оп. 3, спр. 950, арк. 78.

<sup>41</sup> РДВІА. – Ф. ВУА, спр. 18725, арк. 7–8.

<sup>42</sup> Собственноручные бумаги князя Потемкина-Таврического: Начертание города Екатеринослава // Русский архив. – 1865. – № 2.

<sup>43</sup> РДІА. – Ф. 1399, оп. 1, спр. 547, арк. 25.

<sup>44</sup> Уважалось, що магістрат у Миколаєві зведено в 1790 році за проектом І. Старова (*Белехов Н., Петров А.* Иван Старов. – С. 128, 173). Але насправді будівництво велося за креслениками І. Князева, а керував ним В. Ванрезант (НБА РАМ. – Оп. 65/1962, А-26; *Пасечный П. И.* К истории застройки г. Николаева: дипл. работа. – Л., 1962. – С. 65–67.), у зв'язку з чим можна припустити, що роль І. Старова полягала в консультаціях і корегуванні проекту. Обмірні кресленики споруди зберігаються в РДВІА. – Ф. ВУА, спр. 22232, арк. 4, 5.

<sup>45</sup> РДВІА. – Ф. ВУА, спр. 22232, арк. 30.

<sup>46</sup> Тому ще в ХІХ ст. лікарні часто називали богоугодними закладами, богадільнями.

<sup>47</sup> РДІА. – Ф. 1399, оп. 1, спр. 556-а, арк. 3.

<sup>48</sup> Выписки из путешественных записок Василия Зуева, касающихся до полуострова Крыма 1782 года // Месяцеслов исторический и географический на 1783 год. – С.Пб. – С. 131.

<sup>49</sup> *Писаревский Г. И.* Из истории иностранной колонизации в России. – М., 1909. – С. 222 та ін.

<sup>50</sup> *Полевой В. М.* Искусство Греции: Новое время. – М., 1975. – С. 82–83.

<sup>51</sup> *Колли Л. П.* О судьбе некоторых исторических зданий в Старом Крыму и Феодосии // ИТУ-АК. – 1903. – № 35. – С. 10–11.

<sup>52</sup> *Сумароков П. И.* Досуги Крымского судьи, или второе путешествие в Тавриду. – С.Пб., 1803. – Ч. 1. – Ил. 10 та ін.

<sup>53</sup> РДВІА. – Ф. 349, оп. 27, спр. 111, 116, 147; *Орлов А. А.* Исторический очерк Одессы с 1794 по 1803 год. – О., 1885. – С. 5.

<sup>54</sup> РДВІА. – Ф. 1399, оп. 1, спр. 560, арк. 1.

<sup>55</sup> РДВІА. – ВУА, оп. 148, спр. 631; РДІА ВМФ. – Ф. 3, оп. 23, спр. 950, арк. 13.

<sup>56</sup> Про різноманітні складські будівлі докладніше див. у праці: *Тимофієнко В.* Шляхи формування типів складських споруд на Півдні України // Архітектурна спадщина України. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 135–156.



## АРХИТЕКТУРА КРИМУ І ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

- <sup>1</sup> *Бойцова Е. В., Ганкевич В. Ю., Муратова Э. С., Хайреддинова З. З.* Ислам в Крыму: очерки истории функционирования мусульманских институтов. – Симф., 2009. – С. 26.
- <sup>2</sup> *Засыткин Б. Н.* Памятники архитектуры крымских татар // Крим. – М., 1927. – № 2 (4). – С. 142, 143.
- <sup>3</sup> *Эрнст Н. Л.* Бахчисарайский ханский дворец и архитектор вел. кн. Ивана III фрязин Алевиз Новый [Оттиск из известий Таврич. о-ва истории, археологии и этнографии]. – Симф., 1928. – Т. II (59). – С. 10, 11.
- <sup>4</sup> *Айбабина Е.* Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII веков. – Симф., 2001. – С. 154, 155.
- <sup>5</sup> *Нагаевская Е. В.* Бахчисарай: Путеводитель. – Симф., 1979. – С. 24, 25.
- <sup>6</sup> *Яacobсон А. Л.* Средневековый Крым. – М.; Ленинград, 1964. – С. 140
- <sup>7</sup> *Челеби Э.* Книга путешествия: Крым и сопредельные области. Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века. – Симф., 2008. – С. 171.
- <sup>8</sup> *Яacobсон А. Л.* Средневековый Крым. – М.; Ленинград, 1964. – С. 139.
- <sup>9</sup> *Кутайсов В. А., Кутайсова М. В.* Евпатория: Древний мир. Средние века. Новое время. – К., 2007. – С. 42.
- <sup>10</sup> Там само. – С. 50.
- <sup>11</sup> *Дмитров Л. Д.* Перекоп. Ров и вал. – К., 1940. – С. 68–72.
- <sup>12</sup> *Яacobсон А. Л.* Средневековый Крым. – С. 139, 140.
- <sup>13</sup> История городов и сел Украинской ССР. Крымская область. – К., 1974. – С. 189.
- <sup>14</sup> *Челеби Э.* Книга путешествий Эвлии Челеби. Походы с татарами и путешествие по Крыму (1641–1667 гг.). – Симф., 1996. – С. 125.
- <sup>15</sup> *Тимофеенко В. Н.* Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. – К., 1984. – С. 188.
- <sup>16</sup> Там само. – С. 68, 69.
- <sup>17</sup> *Білик Ю. Л.* Османські оборонні споруди на Керченському півострові (XVII–XVIII ст.): Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 2011. – С. 8–11.
- <sup>18</sup> *Кутайсов В. А., Кутайсова М. В.* Евпатория... – С. 61–91.
- <sup>19</sup> *Засыткин Б. Н.* Памятники архитектуры... – С. 143–154.
- <sup>20</sup> *Нагаевская Е. В.* Бахчисарай: Путеводитель. – С. 23–25.
- <sup>21</sup> *Крикун Ю.* Памятники крымскотатарської архітектури. – Симф., 2001. – С. 102–107.
- <sup>22</sup> *Бойцова Е. В., Ганкевич В. Ю., Муратова Э. С., Хайреддинова З. З.* Ислам в Крыму... – С. 59.
- <sup>23</sup> *Кутайсов В. А., Кутайсова М. В.* Евпатория... – С. 92–106.
- <sup>24</sup> *Засыткин Б. Н.* Памятники архитектуры... – С. 148–150.
- <sup>25</sup> Декорация поясов у Джума-Джами та Хан-Джами не є автентичною, оскільки виконана під час реставраційних робіт.
- <sup>26</sup> *Крикун Ю.* Памятники... – С. 34, 35.
- <sup>27</sup> Всеобщая история архитектуры: В 12 т. – М., 1969. – Т. 8. – С. 468.
- <sup>28</sup> *Кулаковский Ю.* Прошлое Тавриды. – К., 2001. – С. 197.
- <sup>29</sup> Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1985. – Т. 2. – С. 330.
- <sup>30</sup> *Домбровский О., Сидоренко В.* Солхат и Сурб-Хач. – Симф., 1978. – С. 88–94.
- <sup>31</sup> *Годованюк О., Трегубова Т.* Містобудування та архітектура (XIII – перша половина XVI ст.) // Історія українського мистецтва: У 5 т. – К., 2010. – Т. 2. – С. 63, 64.
- <sup>32</sup> Збереглися рештки лише одного караван-сараю у Білогірську (Карасубазарі). Див.: *Лосицький Ю.* Містобудування та архітектура (IV – перша половина XIII ст.) // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Т. 2. – С. 23–25.
- <sup>33</sup> *Челеби Э.* Книга путешествия: Крым и сопредельные области... – С. 107–149.
- <sup>34</sup> Збереглися дві лазні-хамми: Сари-Гюзель у Бахчисараї (1533) та Євпаторії (XVI ст.). Див.: *Годованюк О., Трегубова Т.* Містобудування та архітектура (XIII – перша половина XVI ст.) // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Т. 2. – С. 80, 81; *Крикун Ю.* Памятники... – С.
- <sup>35</sup> Автентичні середньовічні житлові будинки не збереглися. Відомі пізніші репліки у Чуфут-Кале і Гезлеві. Див.: *Крикун Ю.* Памятники... – С. 64–66, 112–114, 116.
- <sup>36</sup> *Гайворонский О.* Ханский дом. – К., 2004. – С. 34–54.

<sup>37</sup> Челеби Э. Книга путешествия Эвлии Челеби. Походы с татарами и путешествия по Крыму (1641–1667 гг.). – Симф., 1996. – С. 71.

<sup>38</sup> Засыткин Б. Н. Памятники архитектуры... – С. 146.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

### СКУЛЬПТУРА

<sup>1</sup> Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970.

<sup>2</sup> ХДНБ ім. В. Короленка. – № 819297, арк. 87 зв.

<sup>3</sup> Александрович В. Нові відомості про малярський осередок в Риботичах // НТЕ. – 1992. – № 1. – С. 62.

<sup>4</sup> Александрович В. Невідомі джерельні матеріали до історії українського мистецького осередку в Сяноку у XVI–XVII ст. // Церковний календар 2000 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – Сянок, 1999. – С. 137; ЦДІАУ. – Ф. 53, оп. 1, спр. 3, арк. 184 зв.

<sup>5</sup> Вуйцик В. Краснопуцанський іконостас Василя Петрановича // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 408–416.

<sup>6</sup> Зберігається у НМЛ.

<sup>7</sup> Утрачено. Див.: Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський // ЗНТШ. – Т. 236. – С. 309.

<sup>8</sup> ДАТО. – Ф. 258, оп. 3, спр. 1254, арк. 195.

<sup>9</sup> Grońska M., Ochońska M. Katalog rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. – Wrocław, 1960. – Т. 1: Zbiory Pawlikowskich. – С. 34.

<sup>10</sup> Церква Святого Димитрія згоріла близько 1773 року, іконостас був створений для нового храму, спорудженого на її місці, а до Тур'я проданий у 1890 році. Див.: ЦДІАУЛ. – Ф. 159, оп. 9, спр. 1081, арк. 14 зв.

<sup>11</sup> Не збереглися.

<sup>12</sup> Holubec M. Cerkiew św. Mikołaja we Lwowie // Wiadomości konserwatorskie. – Lwów, 1924. – N 2. – S. 487. Репродукція: Mańkowski T. Dawny Lwow, jego sztuka i kultura artystyczna. – London, 1974. – II. 198.

<sup>13</sup> Нині зберігаються у РОКМ.

<sup>14</sup> Пархоменко І. Належить двом народам // Образотворче мистецтво. – 1989. – № 5. – С. 15–19.

<sup>15</sup> Перші два рельєфи зберігаються в Національному музеї у Варшаві, а два інші – у Дієцезіальній курії в Дорогичині (Республіка Польща). Див.: [Sito], Betlej A. U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera // Sztuka kresów wschodnich: Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995 / Pod red. J. K. Ostrowskiego. – Kraków, 1996. – Т. 2. – С. 339, 340. – II. 1–3.

<sup>16</sup> Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII wieku / Zebrał i opracował Mieczysław Gębarowicz. – Wrocław, 1973. – S. 373–376.

<sup>17</sup> Mańkowski T. Lwowska rzeźba rokokowa. – Lwów, 1937. – S. 65, 66, 161.

<sup>18</sup> Swiencicki H. Rachunki robót malarskich irzeźbiarskich w katedrze św. Jura we Lwowie // Dawna sztuka. – 1939. – N 1. – S. 146.

<sup>19</sup> Відомо за метричними книгами парафіяльного костелу в Бучачі. Див.: Krasny P., Ostrowski K. Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla // Biuletyn Historii Sztuki. – 1995. – N 3/4. – S. 339–342.

<sup>20</sup> Brzezina K. Materiały do dziejów artystycznych kościoła trynitarzy p. w. Trójcy Przenajświętszej we Lwowie // Sztuka kresów wschodnich: Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995. – Kraków, 1996. – S. 196, 200, 201.

<sup>21</sup> Mańkowski T. Lwowska rzeźba... – S. 159, 160.

<sup>22</sup> Нельговський Ю. П., Шуляр А. М. Львів. Історико-архітектурний нарис. – К., 1969. – С. 48.

### ЖИВОПИС

#### МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС

<sup>1</sup> Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1988. – С. 39.

- <sup>2</sup> Алексеева Т. Михаил Шибанов по новым материалам // Алексеева Т. Исследования и находки. – М., 1976. – С. 31, 34.
- <sup>3</sup> Hornung Z. Majster Pinsel snycerz: karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej. – Wrocław, 1976. – S. 169.
- <sup>4</sup> ВР ЛННБ. – Ф. 2 (Бібліотека монастирів василіян), оп. 1, спр. 121, арк. 6 зв.
- <sup>5</sup> ВР ЛННБ. – Ф. 2, оп. 1, спр. 121, арк. 6 зв.; ЦДІАЛ. – Ф. 684, оп. 1, спр. 2045, с. 9, 11.
- <sup>6</sup> ВР ЛННБ. – Ф. 2, оп. 1, спр. 121, арк. 11 зв.
- <sup>7</sup> Вуйцик В. Василянський монастир у Христинополі та архітектор Йоган Зельнер // Вуйцик В. Вибрані праці. – Л., 2004. – С. 234, 235. – (Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – Ч. 14).
- <sup>8</sup> Александрович В. Матеріали до історії мистецького оздоблення Загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 р. – Луцьк, 2005. – С. 119, 120.
- <sup>9</sup> ВР ЛННБ. – Ф. 2, оп. 1, спр. 614, с. 28.
- <sup>10</sup> Там само. – Спр. 436, с. 967.
- <sup>11</sup> Там само. – С. 1057.
- <sup>12</sup> ЦДІАК. – Ф. 227, оп. 1, спр. 508, арк. 2.
- <sup>13</sup> Так само. – Арк. 329, зв. 330.
- <sup>14</sup> Див.: Жолтовський П. Монументальний живопис... – С. 116–119.
- <sup>15</sup> ГАДАМК. – Сигн. 512. – С. 85; Сигн. 513. – С. 24. Імені самого майстра метрика не подає. Проте це, цілком очевидно, не може бути Юзеф Солецький, який одружився тільки 1764 р. (Там само. – Сигн. 577. – С. 124) й таким чином безперечно належить до молодшого покоління.
- <sup>16</sup> Грешлик В. Церква Стрітєння Господнього в селі Козяни (Kożany) поблизу Бардієва (декілька приміток до її ікон, іконостаса та настінного розпису й гравюр) // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Łańcut, 2004. – Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 318, 319.
- <sup>17</sup> Про нього див.: Hornung Z. Stanisław Stroiński 1729–1802 // Prace Sekcji Historii sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie. – Lwów, 1935. – Т. 2. – Zesz. 5. – S. 1–158.
- <sup>18</sup> Pamiątka Jubileuszu 500-letniego obrazu Matki Boskiej w Nawaryi pod Lwowem. – Lwów, 1928. – S. 15.
- <sup>19</sup> Вуйцик В. З історії львівських кам'яниць: Площа Ринок, 3 // Вуйцик В. Вибрані праці... – С. 123.
- <sup>20</sup> Вуйцик В. Василянський монастир... – С. 234.
- <sup>21</sup> Dzieduszycki M. Kościół katedralny lwowski obrządku łacińskiego. – Lwów, 1872. – S. 66.
- <sup>22</sup> Холостенко М. Растреллі і його учні на Україні // Архітектура Радянської України. – 1938. – № 9. – С. 21.
- <sup>23</sup> Грановский А. Полтавская епархия в ее прошлом и настоящем. – Полтава, 1901. – Вып. 1. – С. 163, 164.
- <sup>24</sup> Алексеева Т. Михаил Шибанов... – С. 31, 34.
- <sup>25</sup> Там само. – С. 8.
- <sup>26</sup> Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – С. 45, 46.
- <sup>27</sup> Алексеева Т. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков. – М., 1975. – С. 43.

## СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС

### ПОРТРЕТ

- <sup>1</sup> Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2006. – С. 476.
- <sup>2</sup> Трагічний, але прекрасний образ Бондарівни – образ нескореної дівчини, яка з гідністю відстоювала свою честь, став не менш популярним у піснях і переказах, народному малярстві, де образ Бондарівни в портретному живопису вирізнявся поетичністю.
- <sup>3</sup> На сьогодні відомо чотири ростових портрети М. Потоцького (цей і ще один, що надійшов із Помор'я до Тернопільського краєзнавчого музею, з Почаївської лаври та з «Олеського замку») (див.: Стецько В., Белікова Г. Портрет М. Потоцького // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом... – С. 255).

<sup>4</sup> На цьому портреті зображено діамантового прямокутного хреста, а не мальтійського (з діагонально завуженими до центру раменами), тому очевидно, що цей хрест не є знаком мальтійського ордену, та й стрічка в нього – не «мальтійська». Отже, цей портрет виконано раніше ніж у 1775 році, коли М. Потоцький був нагороджений мальтійським орденом. Найвірогідніше, це і є саме той портрет, що його написав Я. Гловацький 1771 року.

<sup>5</sup> Це видається цілком можливим, адже відомо, що Юрій Радивилівський, що жив і працював у середині XVIII ст. у Кам'янці-Подільському, починаючи з 1749 року, досить часто приїздив до Львова, де малював образи для львівського собору Святого Юра. Е. Раставецький зазначає, що 1743 року в м. Дубно Радивилівський малював портрети подружжя Любомирських, а його картина «Обрізання Христове» була у збірці короля Станіслава Августа (див.: *Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich ...* – Т. 2. – С. 124; Т. 3. – С. 377).

<sup>6</sup> Французьким художником його вважав М. Гембарович (див.: *Gębarowicz M. Szkice z historii Sztuki XVII w. – Toruń, 1966.* – С. 100), проте, зважаючи на характерні ознаки «пластичного сарматизму» у виконанні, їх, найімовірніше, писав якийсь придворний маляр Потоцьких.

<sup>7</sup> *Сабодаш Т.* Портрет Анни Потоцької // Український портрет XVII–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 203.

<sup>8</sup> Відомі роки життя А. Жевуської – (1717–1763).

<sup>9</sup> *Сабодаш Т.* Портрет Анни Жевуської // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 197–198.

<sup>10</sup> На чорній таблиці біля підніжжя колони (ліворуч портретованої) – латинський напис жовтими літерами: «*Quam Sui Raptam, Genuere cives, I haec diu vixit. / Horatius*». На білому аркуші праворуч, унизу композиції йде латиною ще один вислів Горация: «*Multis Illa Bonis / Flebilis Occidit. / Horatius*». Під цим написом, так само на намальованому білому аркуші, теж напис латиною: «*Principe nata Domo, Thalamo Rzewuscia Primi / Sponsa Palatini, Sponsa Ducisque fui. / Parte Lubomirio, Mniszchorum Gens mihi Martem, / Radziwillorum Gens dedit alta Nurum. / Sed Genus et Titulos, vici Virtute, Polonae / Dicta Pudicitae, norma, Deecusque thori. / Nequaquam morior, nam vita et Gloria nostra est, / Condecorasse Solum, condecorare Polum*». А праворуч, у самому низу композиції йде розлогий напис польською мовою: «*Urodzeniem Xioznicka, z Rzewuskim zlaczona, / Pierwszego Woewody, u Hetmana Żona. / Z Oycza Lubomirskiego, a z Matki Mniszchowny / wzlelam zycie, wnukow zas mam Radziwilowny. / Lecz cnota przewyzszalam, Zaczosc y Honory / zon Cnotliwych, y wstydu daiac Polsce wzory. / Nie umieram, bo w tym mam y stawe y zycie / ze niebo zdobie, Ziemie zostawiam w zaszczycie*».

<sup>11</sup> Відомо, що К. Косаківська померла 1801 року.

<sup>12</sup> Угорі праворуч на білій стрічці – напис: «*Szczęny na Xsiewie Poryckim y Brusilowie Czackiy / Podczaszy wielks Koronny Orderu Orla Bialego / Kawalerz Rotmistrz Woysk Rzeczy / Pospolitey*».

<sup>13</sup> Портретна збірка походить із родинного замку Мокосіїв-Денисків у с. Мукосіїв Берез (нині – Рівненська обл.). Його власником у XIX ст. був один із їхніх нащадків С. Люба-Радзимінський, який 1914 року фамільний архів разом із колекцією гравюр передав до Львова, а портрети (поміж яких були й зображення Радзимінських та інших, споріднених з Денисками фамілії) привіз до Києва. Коли 1919 року збірку було перевезено до музею, вона, як зазначав Ф. Ернст, включала 56 полотен, на сьогодні їх збереглося 9 (див.: *Белікова Г.* Галерея Мокосіїв-Денисок // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 208).

<sup>14</sup> Можливо, Семен Дениско (?–1596) належав до покоління засновників роду, в архівних документах він згадується під 1567 роком як господарський зем'янин Кременецького повіту. Брав участь (до 1574) у польських походах на Москву. У 1581 році був луцьким ключником, в 1582 – житомирським старостою.

<sup>15</sup> *Єфименко О. Я.* Історія українського народу. – Х., 1922. – Вип. 2. – С. 53.

<sup>16</sup> Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. – К., 1904. – Ч. 1. – С. 35.

<sup>17</sup> *Ханенко Н.* Дневник генерального хорунжого Николая Ханенко. 1727–1753 г. – К., 1884. – С. 70.

<sup>18</sup> *Широцкий К.* Живописное убранство украинского дома в прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. – К., 1913. – № 6. – С. 14.

<sup>19</sup> В описах домашнього майна старшинських родин перераховуються всілякі коштовні речі – одяг, килими, ікони, ювелірні прикраси, святковий посуд, тканини, вишивки тощо. У цих реєстрах трапляються і переліки портретів, які посідають досить скромне місце. В описі майна Якіма Сулими, складеному 1776 року, значаться «При дворе сулимовском, в жилых покоях, патрет Иоанна Сулими в рамках, на холсту, патрет Василия Савича, на холсту в простых рамках. Патрет

гетмана Богдана Хмельницького в рамках. Конклюдія о вступленні на престол государыни Елисаветы Петровны в рамках простых» (див.: Сулимовский архив. – К., 1884. – С. 115–116).

<sup>20</sup> Ціла галерея зображень ієрархів православної церкви і ктиторів була написана для Успенського собору Києво-Печерської лаври під час поновлення в ній розписів, пошкоджених пожежею 1718 року. До цієї галереї входили також портрети К. І. та В.-К. Острозьких, Б. Хмельницького, І. Мазепи, Петра І, гетьмана І. Скоропадського. За описом 1776 року в Духівській «деревляній ветхій» церкві Межигірського монастиря зберігалася значна кількість портретів, поміж яких числилися: «Петра Первого на престолі сядящего в воинской одежде, десницею держачего скиптр, в рамках черных, местами з деревляными и резными позолоченными штучками. Гетмана Богдана Хмельницького, в рамках голубых с красными дорожниками. Гетмана Евстафия Гоголя в рамках черных с красными меленкими травами. Подстаросты Димірского Смоцка Скорупского, в рамках черных просто. Ігумена Межигорского монастиря Феодосия Басковского в рамках черных. Ігумена Межигорского монастиря Филарета Кончаковского, в рамках же просто черных. Полковника Семена Палия, в рамках портретных, з двома дорожками золочеными: выше портрета на ветхом ковре висят: сабля его без ефесу в похвах, по концам в серебро оправленных с пасками шелковыми зелеными, да пернач серебряный с трубкою серебряною і с трема перами серебряными в трубке дерево управлено» (див.: *Петрети М.* Былая старина Межигорского монастиря // Археологическая летопись Южной России. – 1905. – № 1/2. – С. 32–33).

<sup>21</sup> Тут зберігалися портрети київських митрополитів – Петра Могили, Варлаама Ясинського, Іоасафа Кроковського, Варлаама Войновича, Рафаїла Заборовського, Тимофія Щербацького, Арсенія Могилянського, Гаврила Кременецького, Самуїла Миславського, Ієрофея Малецького. Був тут і портрет Петра І. Більшість цих портретів є нині в колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

<sup>22</sup> За описом 1761 року Лаврська малярня мала портрети: митрополита Іоасафа Кроковського, Оранського, намісника Кіндрата Яворівського, Петра І на полотні (два портрети), імператриці Катерини II (два портрети), імператриці Анни Петрівни, цисарівни голштинської, Олексія Петровича, Петра II – один на папері (певно, гравюра. – *В. Р.*), інший на полотні, Єлизавети Петрівни, Рогалевського, донського «генерала» Данила Єфремовича, королеви Собеської (див.: *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. ... – С. 89).

<sup>23</sup> *Макаров А.* Світло українського бароко. – К., 1994. – С. 214.

<sup>24</sup> Єфремович Данило (1675–1760) – донський козак, народився в станиці Старочеркаській (нині – Ростовська обл., РФ), де й похований. Генерал-майор, відомий військовий діяч, учасник Північної війни (1700–1721), уславився тим, що захопив резиденцію шведського короля Карла XII. Він брав участь у війні з Туреччиною та кримськими татарами (1734–1738), виконував дипломатичні місії. За успішну службу 1738 року був пожалуваний званням отамана Війська Донського. Мав нагороди. Після Семилітньої війни (1756–1763) отримав чин таємного радника. Був ктитором Києво-Печерської лаври, підтримував стосунки з Києво-Могилянською академією та Києвом взагалі. Започаткував своєрідну моду серед донської козацької старшини на портрети, які замовлялися Лаврській іконописній майстерні.

<sup>25</sup> Жовтою фарбою внизу написано: «Портреть Войска Дон/ского Атамана, Благо/родного Г(ос) подина Данила Єфремовича. Написан / 1752; Года;».

<sup>26</sup> Ці портрети, що зберігаються в Новочеркаському Музеї історії Донського козацтва, і за розмірами, і за колірним ладом близькі до лаврського портрета Данила Єфремовича.

<sup>27</sup> Дараган Юхим Федорович (?–1762) – зі старовинного старшинського роду, у 1747–1751 роках – бунчуковий товариш, з 1751 – київський полковник, з 1762 – бригадир. Був одружений з Вірою Григорівною Розумовською – старшою сестрою гетьмана Кирила Розумовського.

<sup>28</sup> Усі ці твори, найімовірніше, виконані в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври. А те, що в портреті навколо герба розміщені літери «П-К, Є-Д» – «Полковник Київський Єфим Дараган», засвідчує не тільки особу портретованого, а й час виконання портрета (1751–1760), тобто роки, коли Ю. Дараган перебував на посаді київського полковника.

<sup>29</sup> Про те, що цей портрет є копією, писали і П. Жолтовський (див.: Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 155), і П. Білецький (див.: Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... –

С. 214). Першим, хто відніс цей твір до оригіналів XVIII ст. була Тетяна Деркач (див.: Чернігівський художній музей. Альбом / Упоряд. В. Величко. – К., 1988. – С. 45).

<sup>30</sup> Німецький історик XVII ст., знавець геральдики Г. А. Беклер, проводячи аналогію між подібними словами «Adler» (орел) та «Adel» (дворянство), зазначав, що «від кайзерівського орла бере початок німецьке дворянство, і тому, якби не було орла, не було б і двора; орел кайзера – кращий захист для знаті» (див.: *Бидерманн Г.* Енциклопедія символів. – М., 1996. – С. 188).

<sup>31</sup> *Белецкий П.* Українська портретна живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 190–211.

<sup>32</sup> *Оглоблин О.* Два портрети діячів мазепинської доби // Український історик: Журнал українського історичного товариства. – Нью-Йорк; Мюнхен, 1972. – № 3–4. – С. 7–24.

<sup>33</sup> Портрет походить із маєтку Покорщина, який належав сестрі Василя Дарагана – Катерині Юхимівні Дараган, одруженій з Іваном Григоровичем Галаганом. На звороті портрета – напис, зроблений у Покорщині (тепер схований дубльованим полотном): «Сей портретъ Василя Ефимовича Дарагана писанъ / когда был камер-юнкером при Императрице Елисаветъ Петровне 1745 года. Братъ родной здешней помещицы Катерины Ефимовне». Дараган Василь Юхимович (1735–?) – старший син київського полковника Юхима Дарагана та Віри Розумовської-Дараган. З 1751 – камер-юнкер, з 1757 – майор Оранієнбаумського гарнізону, у 1758–1764 – дійсний камергер при великому князеві Петрі Федоровичу. У 1774 році став генерал-поручиком.

<sup>34</sup> Хойзер Генріх Готтліб (1719–1751) – німецький живописець, родом із Гамбурга, у 1743–1748 роках перебував у Петербурзі, звідки подався до Відня, там і помер.

<sup>35</sup> Під час цієї поїздки й були виконані портрети В. Дарагана та Н. Розумовської, авторство Г. Хойзера яких залишається остаточно не доведеним.

<sup>36</sup> Дараган-Хованська Софія Юхимівна (?–1818) вийшла заміж за князя Петра Васильовича Хованського в 1764 році.

<sup>37</sup> Головачевський Кирило Іванович (1735–1823) родом з м. Коропа Чернігівської обл. Там існували давні мистецькі традиції, тривалий час працював малярський цех. У 1748 році був взятий (разом з А. Лосенком та І. Саблуковим) до Придворної співацької капели в Петербурзі, а згодом (коли «спав з голосу») його віддали «в науку» до кріпосного живописця Шереметєвих – Івана Аргунова. Потім він навчався в Петербурзькій академії мистецтв, яку закінчив 1758 року і був залишений при ній як викладач (з 1765 – її академік).

<sup>38</sup> На портреті ліворуч, біля плеча зображеної – підпис світло-брунатою фарбою: «Писальъ К. Головачевскій. 1818».

<sup>39</sup> Сулима Семен Іванович (?–1766) – переяславський полковник, з юних літ уславився хоробрістю і вдатністю у військових походах.

<sup>40</sup> Сулима Параска Василівна (?–1766), донька лубенського полковника Василя Савича.

<sup>41</sup> Сулима Яким Семенович (1737–1818) – після закінчення Києво-Могилянської академії вчився в Санкт-Петербурзькому Сухопутному шляхетному кадетському корпусі (який закінчив із золотою медаллю), де згодом став викладачем. Упродовж 1763–1776 років обіймав високу посаду генерального судді України, був останнім таким суддею. Повернувшись до Петербурга, 1778 року отримав чин генерал-майора і незабаром вийшов у відставку, кілька років потому жив у своїх спадкових маєтках Баришівці та Сулимівці. У 1797 році призначений суддею Першого державного департаменту в Петербурзі, 1799 року став таємним радником і був нагороджений орденом св. Анни 1-го ступеня, з яким він і зображений на портреті. Учасник Аустерліцької битви (1805).

<sup>42</sup> Крім перекладів (користувався популярністю його відомий переклад з французької книги аббата Регенета «Історія про віконта Тюренна») і «домашніх сочинень», писав вірші, з яких до нас дійшов його віршований спогад, присвячений драматичній події в житті Я. Сулими – смерті його улюбленої доньки.

<sup>43</sup> Сулима Марія Павлівна (1753–1783) – донька Стародубського полкового обозного Павла Григоровича Скорупи.

<sup>44</sup> Галаган Гнат Іванович (бл. 1696–1748) – нащадок давнього старшинського роду, служив у Запорізькому Війську. У 1709 році став на бік Петра I, зігравши фатальну роль у знищенні Запорізької Січі, за що був нагороджений іменною шаблею. У 1709–1714 – чигиринський, у 1714–1739 – прилуцький полковник, був кандидатом у генеральні обозні. У 1739 році звільнений від уряду за віком.

<sup>45</sup> Галаган Олена Антонівна (бл. 1700–1763) у першому шлюбі була за київським бургомістром М. Олександровичем. У 1716 році одружилася з Гнатом Галаганом.

<sup>46</sup> Галаган Григорій Гнатович (1716–1777) – вихованець Києво-Могилянської академії, з 1740 – прилуцький полковник. Учасник військових походів: Дністровського (1738), Азовського (1741), Пруського (1760).

<sup>47</sup> Галаган Григорій Іванович (1767–1808) – онук Григорія Галагана, навчався в Лейпцигу, з 1781 – бунчуковий товариш, з 1787 – майор, з 1793 – служив у Київському кінно-єгерському полку. Був у походах 1788–1789 років до Туреччини, 1794 – у Польщу. У 1797 році вийшов у відставку. Залишив спогади про кінну подорож до Парижа.

<sup>48</sup> Полуботок Леонтій Артеміївич (?–1695) переяславський полковник, на державній службі був при І. Брюховецькому, Д. Многогрішному, І. Самойловичу та І. Мазепі. Останній позбавляв його полковництва («вслідстві підозрених вь сочувствіи свергнутому Самойловичу»), а потім поновлював. Переяславським полковником він був до 1692 року, коли Мазепою був остаточно позбавлений полковництва нібито через те, як писав Мазепа до Петербурга, що Леонтій Полуботок «въ Переяславе на полковничестве обретаясь, промышлял о гетманстве и желал нетману и всемъ при немъ будучимъ пагубы и нестроения в народе». При цьому в Л. Полуботка була конфіскована і значна частина його маєтків.

<sup>49</sup> Полуботок Павло Леонтійович (1660–1724) після смерті батька успадкував численні маєтки, які зумів примножити, але тривалий час не посідав «никакого войскового уряда», будучи «и до смерти отца, и после онъ былъ всего только безуряднымъ «значнымъ войсковымъ товарищемъ». Лише 1705 року І. Мазепа затвердив його чернігівським полковником. П. Полуботок був серед чотирьох (з десяти) полковників, які не пішли за Мазепою, чим домогся уваги Петра І, який, проте, все-таки йому не довіряв. На раді, де мали обрати І. Скоропадського чи П. Полуботка, Петро І, за свідченням Рігельмана, сказав: «Этотъ очень хитерь, онъ можетъ Мазепе уравниться». Але за вірність Петру Полуботок був нагороджений численними маєтками, а 1721 року став наказним гетьманом. Домагався скасування заборони на вибори гетьмана, ліквідації Малоросійської колегії, відновлення українських судів (у його чолобитній було записано: «вместо малороссійской коллегии учинить генеральный судъ въ седми персонахъ»), за що був ув'язнений до Петропавлівської фортеці, де через рік (18 грудня 1724 р.) помер.

<sup>50</sup> *Широцкий К. В.* Расписная пасека. – Каменец-Подольск, 1912.

<sup>51</sup> Унизу зображення великими літерами написано: «Bądarejko Ataman Haydamaków zpod komandy Gonty złapanu pod Czarnoblem i obwieczon».

<sup>52</sup> На білій площині внизу під зображенням – напис латинськими літерами: «Āa Osowula Żytomirski chotiw z lachami pohulaty, / Aż ony zlowywszy мене stały kożu draty... Prozwisko moie Choma».

<sup>53</sup> У «Киевской старине» публікувалися спогади очевидця-поляка, присутнього на страті І. Гонти. Він згадував, що Гонта був «схоплений не без хитрості росіян і виданий разом з багатьма іншими ловчому коронному Браницькому. Тоді повісили більше тисячі гайдамаків, декілька сотень відправили до Кам'янця, а 200 – у Львів, де їх піддали новим допитам і слідству. Зі спини Гонти вирізали три смуги шкіри, а потім посадили його на палю. Він терпляче переніс ці муки, але страждав недовго, так як паля пронизала йому шию і досить швидко призвела до смерті». На запитання, чи правда, що Гонті відрізали язика, очевидець відповів, що «брехня, так як я особисто чув глузливу відповідь його одному із моїх товаришів в той же час, коли він відправлявся на місце страти». Річ у тім, що цей «товариш» очевидця був в охороні біля Гонти, бо, «не дивлячись на те, що Гонту було закуто у важкі кайдани і сидів він у надійній тюрмі, для більшої безпеки доручено було одному із панцирних товаришів залишатися невідлучно вдень і вночі в його темниці. Після того, як напередодні страти було прочитано йому вирок, товариш цей сказав Гонті, який перебував у задумливості: «Пане полковнику! Завтра все земне буде закінчено для Вас; чи не знайдете можливим залишити що-небудь на згадку бідному воїну, який проводить з вами останні хвилини?» – Охоче, – відповів отаман, – нагадайте мені завтра, коли мене будуть вести на місце страти: я вам подарую один з моїх поясів». Люб'язний офіцер подякував за обіцяний подарунок, будучи впевненим, що він отримає коштовний пояс із златоглава... На наступний день, коли Гонту вивели із тюрми, офіцер звернувся до нього: «Пане полковнику! Дозвольте вам нагадати обіцяний пояс. – Я не забув, – відповів Гонта з презирливою посмішкою, – перша смуга, яку знімуть у мене зі спини, нехай послугує вам поясом». Товариш був у конфузії, і товариші довго насміялися над його приниженням...» (див.: Казнь Гонты // КС. – 1882. – Т. 6. – С. 349–353).

<sup>54</sup> *Нечуй-Левицький І. С.* Твори. – К., 1956. – Т. 1. – С. 363–364.

<sup>55</sup> Ростовський Дмитро (Туптало Данило Савич, 1651–1709) – видатний український релігійний і культурний діяч, один із «найплідніших давніх письменників». Поет, знався на музиці, писав

мелодії до власних текстів. Філософ-теолог, він був істориком і талановитим драматургом, автором численних агіографічних творів. Син київського сотника Сави Туптала. Після закінчення (1665) Києво-Могилянської академії він у 1668 році прийняв постриг у ченці в Київському Кирилівському монастирі, ктитором якого був його батько. Перебуваючи (з 1675) в Густинському монастирі, працював над своїм першим твором «Чуда Пресвятої... Діви Марії» (1677), який 1680 року був перевиданий під назвою «Руно орошенное». Упродовж 1677–1679 років перебував у Литві. Виступав з проповідями у Вільні, Слуцьку. У 1679 році повернувся до Чернігова і поселився в Батурині при дворі гетьмана Івана Самойловича. У 1683 році переїхав до Києво-Печерської лаври, де невдовзі почав роботу над укладанням Четій-Міней – збірників житій святих, що були популярними не тільки тоді, але й значно пізніше. Був ігуменом (1686) Батуринського монастиря, а в 1690-х роках – Глухівського, Київського Кирилівського та Чернігівського Єлецького монастирів. У 1692 році повернувся до Києво-Печерської лаври, а 1701 року був призначений митрополитом Сибірським. По дорозі до Сибіру тяжко захворів і з дозволу Петра I оселився в Москві. У 1702 році став митрополитом Ростовським. Чимало зусиль докладав до організації шкільної освіти, займався проповідництвом, науково-літературною діяльністю. Найбільше відомий як автор славнозвісних Четій-Міней, які складаються з чотирьох великих за обсягом книг.

<sup>56</sup> У 1752 році, після відкриття його нетлінних мощей, що зберігаються в Яковлевському Дмитрієвому монастирі в Ростові (Росія), Дмитро Ростовський 1757 року був канонізований, тобто причислений до лику святих.

<sup>57</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вып. 1. – С. 44.

<sup>58</sup> *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 122–123.

<sup>59</sup> *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. ... – С. 193.

<sup>60</sup> Навколо герба розміщено літери: Д, Б-М, П-А, М-Р, И-Я, що означає: «Димитрій, Божиєю Милостию, Православный Архиепископ, Митрополит Ростовский и Ярославский».

<sup>61</sup> Написи загалом зберігають один і той самий текст, який тепер на деяких портретах погано прочитується. На портреті з Києво-Печерської лаври внизу полотна напис: «(Свя)тите(ль) Хр(ис)товъ Димитрій митрополіть Ростовскій и ярославскій новоявленнй чудотворецъ пре(ставил)ся 10 октября чудесне просіяли въ (не)тленныя его с(вя)тыя мощи А752 сентяб(р)я» (див.: *Шульц І., Коваленко О.* Портрет митрополита Ростовського Димитрія Ростовського // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 174).

<sup>62</sup> За гравійованим портретом Д. Туптала-Ростовського, виконаним Г. Левицьким, імовірно, була виконана більшість його зображень, що мають багато спільного і в самій композиції, і в її деталях, і в трактуванні образу портретованого.

<sup>63</sup> В описі Лаври Є. Болховітінов зазначає (не описуючи його конкретно), що портрет С. Миславського висів над його похованням у західному притворі Софійського собору (див.: *Болховитинов Е.* Описаніє Кієвопечерской Лавры с присовокупленієм разных грамот и выписок, объясняющих оное, также плановъ Лавры и обеих пещер. – К., 1826. – С. 147). Про портрети митрополита згадує Ф. Рождественський. Він повідомляє про два його портрети в конгрегаційній залі Київської духовної академії та в ризниці Софійського собору (див.: *Рождественский Ф.* Митрополит Киевский Сомуил Миславский. – К., 1877. – С. 1).

<sup>64</sup> Унизу зображення, на бандеролі біля ніг митрополита – напис: «Божією Милостию Преосвященейший Самуиль Миславскій Кієвскій и Галицкій и Кієво-печерскія Лавры Архимандритъ родился 1731 года ... 24 дня пожалованъ въ Митрополити / 1783 года сентября 24 дня пребысть на Эпархїи Кієвской 12-ть летъ 3 месяцы и 13-ть ... преставился 1796 года генваря 5 дня поживе всехъ летъ ... своего 64 года месяц... 12-ть.../ Писальт игумень Арсеній 1796(8?) года августа...». В архіві Києво-Печерської лаври існують документи, що засвідчують перебування Арсенія в Пустинно-Онуфрійському монастирі, а також те, що 1759 року він став начальником Києво-Софійської малярні. Цілоком можливо, що ігумен Арсеній і начальник Софійської малярні є однією особою. Часова відстань (30 років) між згаданими документами і означеним портретом не є достатньою підставою для заперечення ідентифікації особи ігумена Арсенія і начальника Софійської малярні (див.: ЦДІАУК. – Архів Києво-Печерської лаври, ф. 128, оп. 1, спр. 33. – С. 165; *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. ... – С. 113).

<sup>65</sup> Сочинения Ивана Михайловича Долгорукова. – М., 1849. – Т. 1. – С. 491.



<sup>66</sup> Долгоруков Дмитро Іванович (1738–1769) народився в Березові, куди було заслано його батьків. Після страти батька (1740 року) разом із матір'ю він повернувся до Москви, де 1751 року був зачислений до Семенівського гвардійського полку. У 1761 році через хворобу вийшов у відставку. У 1763 році приїхав до Києва, де став послушником Києво-Печерської лаври, а з 1767 року проходив чернецтво і лікування в Пустинно-Миколаївському монастирі. Помер 1769 року. Похований біля Успенського собору Києво-Печерської лаври.

<sup>67</sup> Сочинения Ивана Михайловича Долгорукова. – М., 1849. – Т. 2. – С. 492.

<sup>68</sup> У «Біблійно-теологічному словнику» Й. Б. Бауера про це йдеться так: «Через спорудження храму за Соломона Бог вирішив вибрати постійне місце проживання в Єрусалимі. Святе місце, що досі перебувало в русі разом з Єрусалимом, або в Єрусалимі, прийшло до стану спокою; разом з ним обраний народ мав знайти спокій у землі обітованій. Слава Божа воцаряється у храмі і присутність Бога наповнює його» (див.: *Бидерманн Г.* Енциклопедія символів. – М., 1996. – С. 257).

<sup>69</sup> *Бидерманн Г.* Енциклопедія символів ... – С. 131.

<sup>70</sup> *Радивилоский А.* Огородок Марии Богородицы. – К., 1676. – С. 876.

<sup>71</sup> Слово, сказанное игуменом Киевского Никольского монастыря, префектом академии Стефаном Яворским при погребении святителя Феодосия Угличского, архиепископа Черниговского // Сборник Черниговского епархиального древлехранилища. – Чернигов, 1908. – Т. 1. – С. 20.

<sup>72</sup> *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 112.

<sup>73</sup> *Транквіліон-Ставровецький К.* О сотворінні чоловіка // Пам'ятки братських шкіл на Україні. – К., 1988. – С. 238.

<sup>74</sup> Ім'я художника в науковий обіг було введено Наталією Ейдельмант, яка й розшукала архівні дані про Самуїла, присвятивши творчості художника, зокрема його портрету Д. Долгорукова, дипломну роботу (див.: Архів НАОМА, 1964). Іконописець і портретист, чернець ієромонах Самуїл (?–?), напевно, був уродженцем Полтавщини, бо свого часу прийняв постриг і розпочав художню діяльність у полтавському Хрестовоздвиженському монастирі, де згодом очолив малярню. У 1762 році, за митрополита Арсенія Могилянского, Самуїл був призначений «малярським начальником» у київському Софійському монастирі, де він був ієромонахом. Як іконописець, був доволі відомий і популярний, виконував замовлення не лише київського, а й московського духівництва (див.: ЦДІАУК, ф. 127, оп. 1020, од. зб. 3407. – С. 1–3).

<sup>75</sup> Епітафічний напис розміщений стовпчиком на цоколі колони, оформленому так, що утворюється своєрідний картуш-обрамлення напису: «Князь димитрій иванович /долгоруковъ име/лъ непременно на/мереніе бытъ мона/хомъ жилъ въ пече/рской лавре скон/чался 1769 году мая /26 дня и погребень /зде(сь) при церкви на/правой руки. От роду ему / било 30 лет и 8 меся/цовъ».

<sup>76</sup> З цього приводу з Полтавського Хрестовоздвиженського монастиря писали до Києва, що «Полтавський монастирь состоит в обиде, ибо за высылкою реченного монаха Самуила ... малярня осталась ныне впусе, без присмотру» (див.: ЦДІАУК, ф. 127, оп. 1024, од. зб. 1817, арк. 10).

<sup>77</sup> Сава Тихонович мав особливу прихильність і довір'я матері Дмитра Долгорукова – Наталії Борисівни. Він погодився наглядати за хворим Дмитром, щоб той не зміг «учинити повреждение своего здравия», тобто вчинити самогубства (див.: ЦДІАУК, ф. 127, оп. 1024, од. зб. 1914, арк. 40).

<sup>78</sup> Датування портрета 1766–1767 роками запропонував П. Білецький (див.: *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 117–118), а Г. Белікова значно розширила ймовірні часові межі виконання, зазначивши дату – 1760–1770-і роки (див.: Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 248).

<sup>79</sup> Шереметев Сергій Борисович (1717–1768) – син фельдмаршала Бориса Петровича Шереметева – з дитинства був приписаний до Кінногвардійського полку, а 1732 року одержав чин корнета, та незабаром (через хворобу) у чині гвардії ротмістра був звільнений у відставку (1742). Жив у своєму маєтку Сандирьово поблизу Москви, через що прозивався «сандирьовським графом». Часто приїздив до Києва.

<sup>80</sup> Таким само ктиторським, хоча й цілком світським за характером, був портрет його батька – фельдмаршала Бориса Шереметева, копію якого теж, очевидно, було виготовлено в Києві спеціально для Успенського собору. Ктиторами собору була вся родина Шереметєвих ще з того часу, коли Петро Шереметєв був київським воєводою. Для Успенського собору фельдмаршал Борис Шереметєв 1713 року за власний кошт виготовив царські врата. Так само, як і на портреті С. Шереметєва, на цьому зображенні вгорі (обабіч голови) – напис: «Преславный Россійски(й) Фельдмаршалъ Борисъ Петровичъ Шереметєвъ», а на звороті полотна: «Борисъ Петровичъ Господиныхъ Шереметєвъ».

<sup>81</sup> На портреті Сергія Шереметєва (як і на портреті Бориса Шереметєва) вгорі (над головою) напис жовтою фарбою: «Графъ Сергій Борисовичъ Шереметєвъ», а на звороті – «Сергій Борисєвичъ Господинъ Шереметєвъ».

<sup>82</sup> ЦДІАУК, ф. 127, оп. 1024, од. зб. 1944, арк. 40–44.

<sup>83</sup> Схима (грецьк.) – вищий ступінь або чин чернецтва, що вимагає від того, хто дав обітницю, дотримання суворих аскетичних правил.

<sup>84</sup> Два варіанти портрета Н. Долгорукової (1760–1770-і) є в музеї «Садиба Кусково XVIII ст.», копія XIX ст. зберігається в Архангельському історичному музеї (Росія), дві копії XIX ст. – у Державному історичному музеї Росії (Москва), у Третьяковській галереї зберігається мініатюрний портрет Н. Долгорукової в молодості.

<sup>85</sup> Ліворуч угорі, на зображеному сувої паперу розміщено великий (19 рядків), нині майже втрачений, напис, що починається словами: «Отец мой и мати моя оставили м(ен)я Господь же воспримет м(ен)я...». На звороті полотна паперова наклейка з написом, текст якого повторює напис на надгробній плиті біля входу до Успенського собору: «Княгиня Наталя Борисовна Долгорукова / дочь Генерал-фельдмаршала Графа Петра Борисовича Шереметєва, супруга оберъ-камергера князя / Ивана Алексеевича Долгорукого, которая родилась / в Лубнах в 1714-мъ году Генваря 17 числа, в супружество вступила в 1730 году Апреле 5 дня, ов/довела в 1739 году ноября 8 дня. Постриглася в Мо/нахини в Кієво-Флоровском девичьемъ монастыре 1758-м / году Сентября 28 дня иноименована при пострижении / Нектарія» (див.: *Деркач Т., Белікова Г.* Портрет схимомонахині Нектарії // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 248–249).

<sup>86</sup> Оскільки через свою незвичайну долю Наталя Долгорукова в миру ще замолоду була досить відомою, її портрети (поміж них і гравійовані) «виготовлялися» неодноразово. Гравійовані портрети Н. Долгорукової наводяться у працях Д. Ровинського (див.: *Подробный словарь русских гравированных портретов.* – С.Пб., 1886. – Т. 1. – С. 711) та С. Виноградова (див.: *Собрание портретов, издаваемых П. Бекетовым.* – М., 1913. – С. 28–29).

<sup>87</sup> Культура виноградарства у країнах Стародавнього Сходу та Єгипту була високорозвиненою уже з III тис. до н. е. Без вина не обходилися жодні святкування, що підтверджується хоча б євангельським сюжетом про весілля в Кані Галілейській, коли Ісус здійснив чудотворне перетворення води на вино, тим самим виручивши зі складного становища господаря, адже за тодішніми звичаями нестача цього напою на весільній учті була ганьбою.

У Святому Письмі виноградна лоза згадується як одне з найбільших благ іудейської землі старозавітних часів. Тож не дивно, що з прадавніх часів виноградна лоза посіла місце символічного образу. Вона, як і вироблене з винограду вино, часто згадується в Біблії в різних контекстах. Вино розглядалося як «духовний напій», що не п'янить, а наповнює життєвим вогнем, а вживаючись при святому причасті як «кров виноградного грона», асоціюється з кров'ю Христа. У середньовіччі виноградна лоза часто порівнювалася з Ісусом Христом, а гілки – з його учнями. Нерідко хрест розп'яття і дерево життя в християнській іконографії зображалися як виноградна лоза, поєднуючи свої символічні значення. «Дерево життя» часто пов'язувалося з образом Марії, що, благословенна Святим Духом, подарувала світові Спасителя роду людського. У своєму дослідженні «Тварини, віра, забобони. Кращі мініатюри в Бестіарії» К. Унтеркірхнер зазначає, що «небесним плодом дерева (дерева життя. – *В. Р.*) є мудрість Святого Духа, яку людина сприйняла в таїнствах причастя» (див.: *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов ... – С. 70).

<sup>88</sup> У символіко-алегоричному контексті змісту ікони фонтан може бути витлумачений у значенні води, як очищувального елемента, який при хрещенні змиває гріховну заплямованість, або означати джерело. У Біблії згадуються чотири ріки раю, що витікають з одного джерела – джерела життя.

<sup>89</sup> У Середньовіччі в «Бестіаріях» – книгах про тварин – павич визначався як птах, що символізує марнославство і погордливість. У позитивному значенні павич символізував Христа у гробі. Властивостями його пер, здатних заново відростати, він утілював ідею оновлення й воскресіння.

<sup>90</sup> Лебідь, що іноді розглядався як суперник орла, зображений зі змією у дзьобі, над якою часто здобував перемогу. В іконі «Дерево життя» є символом пильності та мужності, перемоги над злом.

<sup>91</sup> У старовинних трактатах про сов є судження, за якими вони «внаслідок природи своєї мають виняткове значення найперше тому, що вночі несуть свою вахту, тому пильним сторожам та

іншим, приналежним до такої самої класифікації уподібнені можуть бути» (див.: *Бідерманн Г.* Енциклопедія символів ... – С. 253). З цього погляду цікавим є повідомлення К. Широцького про символічну картину, що зберігалася в одному домі на Поділлі. Вона у 1860-х роках була скопійована з давнього настінного розпису. На картині було зображено сову на дереві, що росте біля хати і зроблено напис: «Сей дом сова стережет» (див.: *Широцкий К.* Живописное убранство украинского дома в прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. – К., 1913. – № 6. – С. 267).

<sup>92</sup> За повір'ям, орел, тричі пірнувши у воду, може омолоджуватися, як птах фенікс. Завдяки такій властивості він утілює символ хрещення, а здатністю високо ширяти над землею дає асоціацію з вознесінням Христа.

<sup>93</sup> Те, що дорослий птах пелікан приносить у горловому мішку рибу і виймає її звідти, вигинаючи шию, викликало появу повір'я, що він розриває собі груди, щоб власною кров'ю наситити своїх пташенят. Завдяки цьому пелікан став вважатися символом батьківської самовідданості, а також жертвовної смерті Христа.

<sup>94</sup> *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. ... – С. 116–117.

<sup>95</sup> Символіко-образну концепцію твору можна «розшифрувати» так. Жовтий колір – колір золота, а золото в усіх культах пов'язувалося із сонцем. У християнському культі образ сонця означає безсмертя й воскресіння. Червоне – символ жертвовної крові Христа. Білі пелюстки у вигляді вінка можна витлумачити як християнський символ звияти над гріхом і темрявою. Якщо сприйняти їх як пелюстки троянди, білий колір якої втілює образ небесної любові, то стосовно культу Божої Матері троянда, за аналогією до «цариці квітів», є символом Пречистої Диви Марії як «Цариці Небесної». Не випадкове, мабуть, поєднання цих трьох жовто-червоно-білих елементів у формі концентрично накладених один на одного кругів із написами на них, що виражають поняття трьох теологічних чеснот. Їхня форма також може бути витлумачена в символічному значенні як задана формою Сонця і Місяця, що є символом Богоматері, часто зображуваної на його серпі. Крім того, концентричні кола, за християнською іконографією, означають світ як неперервне нескінченне творіння Бога. Можливо, тричастинна структура цих елементів певним чином пов'язана із числовим символом Трійці.

<sup>96</sup> За «Енциклопедією символів», одне зі значень голуба поєднується з погребальною символікою, згідно з якою цей птах лине до Раю і там сидить на дереві життя або п'є воду вічного життя з вуст помираючих мучеників, або несе у дзьобі мученицький вінець (див.: *Бідерманн Г.* Енциклопедія символів ... – С. 58).

<sup>97</sup> В епоху Середньовіччя серце було поширеним поетичним образом любовної лірики. В образотворчому мистецтві воно, стилізоване у вигляді двох заокруглених зверху подібних до грудей форм, було поставлене у зв'язок як із земною, так і небесною любов'ю. Стосовно небесної любові серце сприймається як символ містичного вівтаря, на якому вогнем Святого Духа спалюються тілесні зваби.

<sup>98</sup> Найдавнішими з відомих є портрети перемишльських єпископів, які містилися серед стінописів соборної церкви м. Перемишля, збудованої на початку XVI ст. біля Львівської брами. Перед тим, як наприкінці XVIII ст. церкву розібрали, з цих портретів зняли копії. Але донині зберігся лише перелік портретованих осіб, зображення яких становило галерею портретів двадцяти перемишльських владик, починаючи з XIII ст. Самі портрети втрачені.

<sup>99</sup> Білянський Петро (1736–1798) – греко-католицький єпископ (1780–1798) Львівський, Галицький і Кам'янець-Подільський. Атрибуція портрета, на підставі порівняння з манерою художника в його підписних творах, зроблена Олегом Сидором (див.: *Сидор О.* Портрет єпископа Петра Білянського // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 271–272).

<sup>100</sup> Долинський Лука (1750–1824) – уродженець Білої Церкви і вихованець Києво-Могилянської академії, переїхавши до Львова, мав опіку єпископа Льва Шептицького. У 1775–1777 роках навчався у Віденській академії мистецтв. Повернувшись до Львова, працював (разом з Ю. Радивилівським) над оздобленням собору Святого Юра, а впродовж 1784–1787 років – церкви Святого Духа у Львові. Оформлював церкви в Жовтанцях, Мшані, Підкамені, Вороблевичах. У 1790 році розписував церкву Святих Петра і Павла у Львові, у 1807 – Успенський собор Почаївської лаври, у 1820–1821 – церкву Святого Онуфрія у Львові.

<sup>101</sup> *Сидор О.* Портрет єпископа Петра Білянського // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 272.

<sup>102</sup> Шептицький Афанасій (1686–1746) – греко-католицький єпископ Львівський і Кам'янець-Подільський (з 1715), митрополит (1729–1746) Київський, Галицький і всієї Русі, при якому, як за-

значає О. Сидор, центр греко-католицької церкви перемістився в Західну Україну, але з організацією консисторії цієї церкви в Радомишлі на Житомирщині. Організатор церковного та освітнього життя. Почав (на місці старого храму Святого Юра) будівництво (1744) нового однойменного собору.

<sup>103</sup> Сидор О. Портрет митрополита А. Шептицького // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 160.

<sup>104</sup> Александрович В. Портрет митрополита А. Шептицького // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 239.

<sup>105</sup> Шептицький Лев (1717–1779) – греко-католицький церковний діяч, який відстоював національні інтереси Української греко-католицької церкви, прагнув до відновлення Галицької митрополії. Навчався в Римі. Єпископ Львівський, Галицький і Кам'янець-Подільський (1747–1778), митрополит Київський, Галицький і всієї Русі (1778–1779). Відома його діяльність в галузі розвитку мистецтва й архітектури, при ньому було завершено будівництво львівського собору Святого Юра, розпочате його дядьком – єпископом Афанасієм Шептицьким.

<sup>106</sup> Сидор О. Портрет архієпископа М. Примовича // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 272.

<sup>107</sup> Горленко В. Дмитрий Левицкий // Украинские были. – К., 1899. – С. 115.

<sup>108</sup> Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. – М., 1990. – Т. 1. – С. 69.

<sup>109</sup> Рубан В. Образотворче мистецтво // Мистецтво XIX століття / Історія українського мистецтва: У 5 т. – К., 2006. – Т. 4. – С. 115–131.

<sup>110</sup> З цього приводу Я. Штелін зазначає, що І. Аргунов «уже в 1753 году весьма хорошо писал различные портреты ... Ее императорское величество (ідеться про Єлизавету. – В. Р.), которая весьма благосклонно посмотрела на его природные качества, усердие и хорошие образцы его искусства, дала ему четырех учеников и милостиво пообещала обеспечить его на всю жизнь, если он сделает из них хороших людей (тобто вправних живописців. – В. Р.). Це були українці: А. Лосенко, К. Головачевський та І. Саблучок. Прізвище останнього в Петербурзі переробили на Саблуков, під ним він і ввійшов в історію мистецтва. Невідомо, хто був четвертим (див.: Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. – М., 1990. – Т. 1. – С. 66–67, 104).

<sup>111</sup> Питанню українського походження і творчих зв'язків Олексія Антропова (1716–1795) з українським мистецтвом присвячена публікація В. Фоменка (див.: *Фоменко В.* Антропов і Україна // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 60–68). Про його українське походження згадують також і автори XIX ст. (див.: *Фиорилло И.* Опыт начертательных художеств в России // Художественная газета. – 1838. – 15 сентября. – № 17; *Андреев А. Н.* Живопись и живописцы главнейших европейских школ. – С.Пб., 1857. – С. 479).

<sup>112</sup> Записки Якоба Штелина ... – С. 66–67.

<sup>113</sup> Відомо, що О. Антропов недовго вчився в Л. Каравака, А. Матвеева, І. Вишнякова та П. Ротарі. На його творчу манеру жоден із учителів помітно не вплинув.

<sup>114</sup> Камергер І. І. Шувалов був засновником і куратором Академії мистецтв. Я. Штелін зазначав, що Шувалов, «благодаря своему неустанному рачению о подъеме изящных искусств добывает Академии большие суммы для ее достаточного содержания и тем приобретает огромные заслуги перед отечеством и уважение всех будущих поколений» (див.: Записки Якоба Штелина ... – С. 139).

<sup>115</sup> Записки Якоба Штелина ... – С. 66–67.

<sup>116</sup> Там само. – С. 67.

<sup>117</sup> Гершензон-Чегодаева Н. М. Д. Г. Левицкий. – М., 1964. – С. 54.

<sup>118</sup> Сидоров А. А. Русские портретисты XVIII века. – М., 1924. – С. 11.

<sup>119</sup> ІР НБУВ. Архів О. Левицького. – І. – 3904. – Арк. 4.

<sup>120</sup> ІР НБУВ. Ахів Капністів. – № 23234.

<sup>121</sup> Теплов Григорій Миколайович (1711–1779) – «син грубниці» (опаловачки, пічкурки, звідсіля і дістав прізвище – Теплов), за переказами, позашлюбний син Ф. Прокоповича, був людиною від природи обдарованою й освіченою. Розпочинав свою кар'єру ще при Єлизаветі, згодом став статс-секретарем Катерини II (з 1763), таємним радником (з 1767), сенатором (з 1768). Почесний член Академії наук (1747) та Петербурзької академії мистецтв (з 1765). За дорученням Олексія Розумовського Теплов став свого роду гувернером-наставником його молодшого брата Кирила, майбутнього гетьмана, якого супроводжу-

вав у закордонній подорожі. Після повернення, у 1750-х роках, жив при гетьманському дворі в Україні, звідки й писав свої реляції-донеси на гетьмана, якому був надто багатю в чому зобов'язаний. Цікаво, що повністю довіряючи своєму «раднику», молодий гетьман клопотався, щоб Теплов був при ньому в Україні, що й засвідчує архівний документ – указ сенату (датований 1 березня 1751 року), опублікований О. Барсуковим. У ньому йдеться про те, що пожалувавши «ассесора Григорья Теплова за его прилежание и труды въ положенных на него делахъ въ коллежские советники», сенат велів: «А понеже просилъ насъ гетман, дабы ему дать для правления домашнихъ его дель онаго Теплова, того ради всемилостивейше повелели Мы помянутому советнику Теплову быть при гетмане въ Малороссии всегда въ такомъ звании, въ какомъ гетманъ заблагоусмотритъ по его чину, и получать свое удовольствие отъ него гетмана» (див.: *Барсуков А. Къ биографии Г. Н. Теплова* // КС. – 1887. – Т. 7. – № 1. – С. 172).

<sup>122</sup> У нарисі про звичаї петербурзького двору О. Чайковська згадує і Г. Теплова: «Он был знаменитым предателем; когда Екатерина уничтожила украинское гетманство и Теплов, при этом предавший гетмана Разумовского, которому был многим обязан, встретил его при дворе раскрытыми объятиями, никто не удивился, только Григорий Орлов заметил громко: «И лабза его же предаде» (див.: *Чайковская О. «Как любопытный скиф...»* ... – С. 181).

<sup>123</sup> *Шевчук В.* Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. – К., 2005. – Кн. 2. – С. 543.

<sup>124</sup> *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Д. Г. Левицкий ... – С. 386.

<sup>125</sup> Унизу ліворуч напис – «Копироваль Яковъ Екимовичъ 1772 года».

<sup>126</sup> Один із портретів зберігався у збірці В. П. Кочубея, інший належав графині Л. Мусіній-Пушкінній. Перший репродуковано в каталозі Таврійської виставки 1905 року під № 900, другий – у каталозі портретної виставки 1902 року, а також у другому томі відомого видання в. кн. Ніколая Михайловича Романова «Русские портреты XVIII–XIX столетий» (С.Пб., 1906. – Т. II. – № 11).

<sup>127</sup> Див. інвентарну книгу НХМУ за 1926–1935 року. – № 408.

<sup>128</sup> НАФ РФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 391. – С. 14. Ф. Ернст зафіксував і напис на підрамнику («Из синей гостиной № 1. – М-196, 1573»).

<sup>129</sup> Див. інвентарну книгу НХМУ за 1926–1935 року. – № 988.

<sup>130</sup> Архив кн. Воронцова. – М., 1857. – Кн. 12. – С. 37.

<sup>131</sup> Миропольський (Митропольський) Леонтій Семенович (1749/54?–1819) після навчання в Левицького продовжив навчання в Академії мистецтв, де 1779 року був «произведен в «назначенные», тобто отримав перше академічне звання, а в 1794 став академіком за «Портрет ад'юнкта-ректора академії Козлова».

<sup>132</sup> Над іконами для трьох іконостасів (1804–1809) Казанського собору було задіяно багато петербурзьких майстрів, поміж яких, крім Л. Миропольського, були В. Боровиковський, І. Акимов, Г. Угрюмов, І. Тупилов, Андрій Іванов.

<sup>133</sup> Саблуков (Саблукоч) Іван Семенович (1735–1777) невдовзі після вступу до Академії (1759) отримав звання «підмайстра Академії мистецтв», у 1762 році був «произведен въ ад'юнкты», а в 1765-му став академіком портретного живопису (див.: *Кондаков С. Н.* Юбилейний справочник Імператорської Академії художеств 1764–1914. Список русских художников. – Пг., 1914. – Ч. 2. – С. 172).

<sup>134</sup> *Савинов А. Н., Жидков Г. В.* Антон Павлович Лосенко // Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников. – М., 1952. – С. 98.

<sup>135</sup> Записки Якоба Штелина ... – С. 67.

<sup>136</sup> *Веретенников В.* Художественная школа в Харькове в XVIII веке // Сборник Харьковского историко-филологического общества в память профессора Е. К. Редина. – Х., 1913. – Т. 19. – С. 224.

<sup>137</sup> *Соколюк Л.* Харьковская художественная школа и ее роль в формировании системы художественного образования на Украине в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX в. – М., 1979. – С. 171.

<sup>138</sup> Близько року С. Маяцький ще залишався в Петербурзі, а з 1776 року вже працював помічником В. Неминого в харківських «новоприбавочних класах». У переліку виставлених на продаж творів художника (див.: «Реєстр продажних картин харківського живописця Семена Маяцького». – ЦДІАУ, ф. 1709, оп. 2, Т. 1, спр. 2785, арк. 3–3 зв) зазначено портрети майбутнього імператора – князя Павла Петровича, княгині Марії Федорівни, імператриці Катерини Олексіївни, портрет імператриці Катери-

ни II – у російському червоному оксамитовому вбранні, портрет Єлизавети Петрівни, «Портрет грудной (тобто погрудний. – *В. Р.*) Государыни Екатерины Алексевны», «Філософа Діогена портрет» тощо.

<sup>139</sup> З цього приводу С. Маяцький писав до харківського губернатора: «Калиновський понеже моложе и здоровее меня, притом несколько распознал колера и рисунок, может успех довольный в истории показать года через два. А у Левицкого более ничего, кроме портретов, не выучитца» (див.: *Соколюк Л.* Харьковская художественная школа ... – С. 180).

<sup>140</sup> ЦДІАУ, ф. 1709, оп. 2, Т. 1, спр. 2785, арк. 180–181.

<sup>141</sup> Нині портрети зберігаються в Одеському історико-краєзнавчому музеї.

<sup>142</sup> На звороті полотна написано польською: «Michałowski na Czajkowce Radomyskiego powiatu w ślubnym stroju». Як зазначає А. Литовченко, у музейному інвентарі 1924 року зафіксовано переказ про одруження портретованого у 103 роки (див.: *Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ...* – С. 251).

<sup>143</sup> Унизу полотна – авторський напис, який засвідчував виконання портрета А. Головатого Михайлом Івановим. Саме так був прочитаний напис О. Сластьоном, що увів цей твір у науковий обіг. Нині, після значної втрати напису, читається лише ім'я художника ("Михаил"). Портрет, очевидно, виконувався під час чергового відвідування А. Головатим Санкт-Петербурга 1792 року на чолі козацького посольства з питань переселення козаків на Кубань. Спроби Г. Белікової заперечити атрибуцію О. Сластьона (див.: *Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ...* – С. 273) видаються непереконливими. Адже відомо, що А. Головатий, ініціатор закладення Нової Січі, де став військовим суддею, а згодом отаманом козацької флотилії, тобто полковником, оспіваний у піснях герой російсько-турецької війни 1781–1791, був особою, наближеною до Г. Потьомкіна, як і художник М. Іванов, що супроводжував «великого гетьмана козацького війська» в його поїздках на Південь України, де останнім велося велике будівництво. Та й зображений не є простим козаком Чорноморського війська, адже офіцерським хрестом не нагороджувалися рядові, а головне – військова форма портретованого, срібне оздоблення коштовної шаблі, португелі і пояса, як і срібні лампаси, засвідчують полковницьке звання зображеного, яке, власне, і мав А. Головатий з того часу, як став отаманом козацької флотилії.

<sup>144</sup> Відомо, що Антон Головатий (1744–1797) навчався в Київській академії, писав поетичні твори. Саме в останнє відвідання Петербурга 1792 року ним була написана пісня «Ой Боже ж наш, Боже милостивий». Йому приписують бурлескний твір «Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник Воскресіння Христового» (1791) та віршоване оповідання «Вакула Чмир» (1792), де вгадуються численні реалії, прибрані в химерні форми поезії низового бароко (докладніше див.: *Шевчук В.* Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть. – С. 364.

<sup>145</sup> *Белецкий П.* Украинская портретная живопись ... – С. 218).

<sup>146</sup> Сулима (уроджена Скорупа) Марія Павлівна (1753–1783) теж була шляхетського роду виїшла заміж у двадцять років, померла від тяжкої хвороби.

<sup>147</sup> Сулима Яким Семенович (1737–1818) здобув високу освіту. Знав мови, мав літературний хист. Писав вірші, перекладав з французької. У 1797 році призначений суддею Першого державного департаменту, а 1799 – став дійсним статським радником і Чернігівським генеральним суддею, на посаді якого перебував до кінця життя (див.: *Русский биографический словарь. – Суворов-Ткачев. – СПб., 1903. – С. 114–142; Модзалевский В. Л.* Малороссійській Родословник. – К., 1914. – Т. 4. – С. 811).

<sup>148</sup> Александрович Костянтин (в інших варіантах – Константа) (?–?) пройшов гарну виучку у Ф. Смуглевича у Варшаві. Працював в останній третині XVIII ст. Збережені твори датуються 1777–1794 роками. Відомо про його перебування в Браницьких на Волині, у Литві в Радзивілів, у Чацьких в їхньому Порицьку (див.: *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku. – Warszawa, 1975. – S. 18; Rastawiecki E.* Słownik malarzów polskich ... – Т. 1. – С. – 108; *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 111).

<sup>149</sup> На звороті полотна написано: "X. Ze Czartoryski k:w:z: Aleksandrowicz pinxit 1783".

<sup>150</sup> Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 264.

<sup>151</sup> Баччареллі Марчелло (1731–1818) – італійський художник-портретист. З 1756 року працював у Варшаві при дворі останнього польського короля Станіслава Августа Понятовського. У 1780–1790-х роках мандрував Поділлям, де виконував портрети місцевої знаті.

<sup>152</sup> Лампі Йоган Баптист Старший (1751–1830) – австрійський художник, італієць із походження. Художню освіту здобував у Зальцбурзі (у Ф. Кеніга, Ф. Унтербергера), Вероні (у братів Ф. і

Д. Лоренці). З 1773 р. – член Віденської академії мистецтв, а з 1783 року у Відні почав працювати як придворний портретист і викладач тамтешньої Академії. Упродовж 1788–1790 років на запрошення Ст. Понятовського працював у Варшаві, портретував польських і литовських магнатів, виконував численні замовлення подільських шляхетських і магнатських родин. У 1791 році був запрошений Г. Потьомкіним в Ясси. З 1792 року працював у Петербурзі, виконуючи численні портрети царської родини, придворних. У 1797 році повернувся до Відня.

<sup>153</sup> Усі члени родини Боровиків поєднували військову службу в Миргородському полку і заняття живописом. Батько художника – Лукія Боровик, значковий товариш Миргородського полку, його рідний брат Олексій та двоюрідний – Дем'ян, його сини – Василь, Петро та Іван, як і Володимир – усі були вправними іконописцями і майстрами стінопису. Збереглися старі фото поодиноких творів Л. Боровика, що засвідчують його високу майстерність. До переїзду в столицю В. Боровиковський (почав військову службу в сімнадцять років – 1774 року) встиг дослужитися до чину поручика і в тридцять років виїшов у відставку, цілком присвятивши себе живопису. На той час у його доробку були вже наявні не тільки великоформатні іконні образи для Троїцької Миргородської церкви («Богоматір з Немовлям», «Христос», «Богоматір на троні» – усі 1784, НХМУ), а й портрети («Портрет П. Я. Руденка», 1784, ДнХМ).

<sup>154</sup> *Столбова Е. И.* Религиозная живопись // «...Красоту ее Боровиковский спас». Владимир Лукич Боровиковский. 1757–1825. К 250-летию со дня рождения художника. – М., 2008. – С. 152–170.

<sup>155</sup> *Овсичук В.* Мляр із королівського замку // Жовтень. – 1976. – № 3. – С. 121–129; *Возницький Б.* Олеський замок. – Л., 1968. – С. 137–139; *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні ... – С. 153.

<sup>156</sup> *Чайковський Григорій (1709–1757)* з 1737 року був ченцем, займався живописом та медициною (див.: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy.* – Wrocław; Warszawa, 1971. – Т. 1. – С. 38.

<sup>157</sup> Білявський Остап (Євстахій) (1740–1804) – уродженець с. Городищі біля Бережан. У 1760-х роках, близько десяти років навчався в Римській академії св. Луки. Повернувшись в Україну, з 1771-го року працює у Львові, де мав популярність як портретист.

<sup>158</sup> Рокотов Федір Степанович (1735–1808) – російський живописець-портретист. З 1760-го року навчався в Петербурзькій академії мистецтв в Олексія Антропова і П'єтро Ротарі. Рокотову, першому з російських майстрів, було дозволено писати імператрицю Катерину II безпосередньо з натури. Відомий як автор численних погрудних чоловічих і жіночих зображень з психологізованою характеристикою образів.

<sup>159</sup> *Власов В. Г.* Стили в искусстве. Словарь имен. М-Я. – Т. 3. – М., 1997. – С. 268.

<sup>160</sup> На звороті – підпис художника: «E. Bielawski pinx. 1782 anno Leopold». Репродукцію див.: *Історія українського мистецтва: У 5 т.* – К., 2006. – Т. 4. – С. 163.

<sup>161</sup> На звороті полотна – підпис художника: «E. Bielawski. 1789». На підрамку йде напис: «Бачинській жовковський мешанин».

<sup>162</sup> *Сидор О.* Портрет І. Бачинського // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 269.

<sup>163</sup> На звороті полотна – напис: «Mikolaj Lubieniecki/de Litwinowicz/Kro: Mia: Lwowa/Konsuliarz». Нижче – підпис художника: «O. Bielawski pinx. 1791. 9 br.».

<sup>164</sup> Художник зафіксував у підпису дати життя моделі. Це засвідчує те, що портрет писався або незадовго до її смерті, або й був посмертним, виконаним за прижиттєвим зображенням. На звороті – підпис: «O. Bielawski, pinx: 1787 Ano / Scholastyka z Augustinowiczow de Nikorowicz / 713 7-bris 1787 objit».

<sup>165</sup> Хойницький Йозеф (бл. 1745 – після 1812) народився і помер у Львові. Був портретистом і майстром релігійних композицій. Відомі його роботи, виконані у львівському кафедральному соборі, та розписи в домініканському костьолі Тернополя.

<sup>166</sup> Портрет М. Гарасевича належить Національному музею у Львові, два попередніх репродукуються в зб.: *Взори кліше типографії Ставропільського інституту.* – Л., 1891.

<sup>167</sup> Пічман Йозеф Францишек (1758–1834) – уродженець австрійського Трієста, навчався у Віденській академії мистецтв, яку закінчив із золотою медаллю і був обраний членом цієї Академії. У 1788 році на запрошення кн. Адама Чарторийського певний час працював на Волині, у маєтку Чарторийського в м. Корці, згодом переїхав до Варшави, працював при дворі Ст. Понятовського, потім у Познані, а 1794 року оселився у Львові, де активно працював до 1806 року, після чого перебрався до м. Кременця. У заснованому Т. Чацьким Кременецькому ліцеї працював (професором рисунку і живопису) до кінця життя.

<sup>168</sup> Рубан В. Образотворче мистецтво... – С. 175–177.

<sup>169</sup> Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 281.

<sup>170</sup> На звороті полотна – напис: «Kazimierza Nadgrobek Jo : Xieciu Sapiezie Marszałkowie Seymowe Litt : / Żył naywiecey zaięty Kraýowa Posługa / Pszczył swoia Oyczyznie żył więc ... długo / Ach żył krotko, Bo Matka со mu ten Grob stawi / Przeżywszy Syna resztu dni swych w smutku trawi».

<sup>171</sup> Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом ... – С. 280.

## ЖАНРОВИЙ ЖИВОПИС

<sup>1</sup> Перша академія як представницьке об'єднання інтелектуальних сил виникла 1459 року у Флоренції. Не маючи офіційного статусу, вона була прикладом професійності для всіх європейських академій. Наприкінці XVIII – у середині XIX ст. академічна система пережила серйозні протиріччя, викликані невідповідністю традиційних форм освіти і нової ідеології громадсько-політичних рухів, зокрема під час Великої французької революції 1789–1794 років і під час подій, що супроводжували скасування кріпосництва в Росії 1861 року, однак вони залишилися форпостами професійного виховання.

<sup>2</sup> Ікони знайдено в Покровській церкві с. Сулимівка Баришівського району Київської області під час експедиції 1936 року, яку очолив П. Жолтовський. Ікони передані до музеїв міст Києва і Львова.

<sup>3</sup> Картина зберігається в Луврі (м. Париж).

<sup>4</sup> Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001. – С. 217, 218.

<sup>5</sup> Scyanapper A. David témoin de son temps. – Fribourg, 1980.

<sup>6</sup> Greenhalgh M. The classical tradition in art. – London, 1979.

<sup>7</sup> Вуйцик В. Львівський портретист Остап Білявський // Львівська картинна галерея (Виставки, знахідки, дослідження). – Л., 1967. – С. 59–67.

<sup>8</sup> Стінопис не зберігся.

<sup>9</sup> Львівський портрет XVI–XVIII ст. / уряд. В. Овсійчук. – К., 1967. – С. 57–60.

<sup>10</sup> Обидві загинули під час пожежі.

<sup>11</sup> Нині – церква Святого Андрія (м. Львів).

<sup>12</sup> Нині – церква Архангела Михаїла (м. Львів).

<sup>13</sup> Ікони зберігаються в пресбітерії собору Святого Юра (м. Львів).

<sup>14</sup> На тему страстей Л. Долинський виконав шість композицій.

<sup>15</sup> У 1798 році було зруйновано мистецький осередок у Харкові, який під назвою “додаткових класів” діяв при Харківському колегіумі як академія мистецтв. Див.: Антонович Д. Українське малярство // Українська культура. – К., 1993. – С. 331.

<sup>16</sup> Каганович А. Л. А. Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М., 1963.

<sup>17</sup> Картини зберігаються в Державній Третьяковській галереї (м. Москва).

<sup>18</sup> Твір вважають незакінченим, зберігається в Державному російському музеї (м. Санкт-Петербург).

<sup>19</sup> Картина зберігається в Державному російському музеї (м. Санкт-Петербург).

<sup>20</sup> Звання значкового товариша В. Боровиковський отримав 1783 року, коли його, сімнадцятирічного юнака, зарахували до полку. Див.: Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков. – М., 1975. – С. 23, 24.

<sup>21</sup> Твір зберігається в Дніпропетровській картинній галереї.

<sup>22</sup> Класицистичні тенденції простежуються і в портретах представників духовенства. Див.: Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм... – С. 202–205.

<sup>23</sup> Й. Рейхан народився в Польщі, малярству навчався у Варшаві, у школі М. Баччареллі; працював переважно як портретист.

<sup>24</sup> Картина зберігається в Державній Третьяковській галереї (м. Москва).

<sup>25</sup> Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII ст. – К., 1978. – С. 272.

<sup>26</sup> КС. – 1891. – № 35. – С. 125, 127.

<sup>27</sup> Про твори, які зберігалися колись у Вишневецькому замку, див.: Горленко В. Распродажа в Вишневецком замке // КС. – 1884. – № 10. – С. 363–365.



## НАРОДНА КАРТИНА

<sup>1</sup> Франко І. До історії українського вертепу XVIII ст. // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 36. – С. 273.

<sup>2</sup> Шевченко Т. Повісті // Шевченко Т. Збір. тв.: У 6 т. – К., 1963. – Т. IV. – С. 298; Бушак С. Українська народна картина “Козак Мамай” у житті та творчості Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії. Зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 136–142.

<sup>3</sup> Скоропадський П. Спогади. – К.; Філадельфія, 1995. – С. 387.

<sup>4</sup> Каталог українських древностей колекції В. В. Тарновського. – К., 1898. – С. 77, 78.

<sup>5</sup> Рахлю К. Картини типу “Козак Мамай” у зібранні старожитностей К. М. Скаржинської // Археологічний літопис Лівобережної України. – 2002. – № 1. – С. 18–20.

<sup>6</sup> Щероцький К. Расписная пасака (Археологическая заметка). – Каменец-Подольский, 1912. – С. 26; Щероцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – Т. 1: Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. – С. 34.

<sup>7</sup> Д. III. Козак Мамай (народна картина) // Сяйво. – 1913. – № 10–12. – С. 258.

<sup>8</sup> Див: Антонович В. Три національні типи народні // Антонович В. Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори. – К., 1995. – С. 90–101; Аркас М. Історія України-Русі / Вступ. слово і комент. В. Г. Сарбея. Факс. вид. – К., 1990; А. С. Мамай. Изображение запорожца (К рисункам) // КС. – 1898. – Том LX. – № 3. – С. 486–492; Грушевський М. Ілюстрована історія України. – К., 1992 – (Факсимільне перевидання 1913 р.); Кулиш П. Записки о Южной Руси. – С.Пб., 1856. – Т. 1. – С. 185–193; Новицький Я. К истории запорожской живописи // Екатеринославские губернские ведомости. – 1888. – № 39. – С. 3, 4; Павловский И. Древняя и Новая Русь. – М., 1879. – С. 22; Петров Н. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при киевской духовной академии. Вып. IV–V. – К., 1915; Скальковский А. Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. – О., 1845. – С. 230; Скальковский А. Порубежники (Канва для романов). Мамай. – Вып. III. – М.; Вып. IV. – С.Пб., 1850. – С. 171; Франко І. До історії українського вертепу XVIII ст. – С. 170–375; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х., 1930; Эварницкий Д. (Яворницкий Д.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – С.Пб., 1888. – Ч. 1, 2. – (Факсимільне видання: К., 1995).

<sup>9</sup> де ля Фліз. Альбоми. Том перший. Серія “Етнографічно-фольклорна”. – К., 1996. – С. 94, 95, 167, 168; Haxthausen A. von. Studien über die inneren Zustände, das Volksleben, insbesondere die ländlichen Einrichtungen Ruslands. – Hannover, 1847. – Bd. 2. – S. 45; Schulze-Gaevernitz G. von. Volkswirtschaftliche Studien aus Rusland. – Leipzig, 1899. – S. 441, 442.

<sup>10</sup> Наливайко Д. Козацька християнська республіка. Запорозька Січ у західноєвропейських історико-літературних пам'ятках. – К., 1992. – С. 449, 450.

<sup>11</sup> Див: Білецький П. “Козак Мамай” – українська народна картина. – Л., 1960. – С. 32, іл; Білецький П. Украинские народные картины “Козаки-Мамай”. Комплект из 16 репродукций, текст. – Ленинград, 1975; Білецький П. Образ, улюблений народом // Хроніка 2000. – 1997. – Вип. 19–20. – С. 83–87; Білецький П. Народні картини “Козаки-Мамай” // Родовід. – 1997. – Чис. 16. – С. 28–35; Д. III. Козак Мамай (народна картина). – С. 251–258; Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX сторіч // Провідник по виставці. – К. – 1929. – С. 36; Жолтовський П. Станковий живопис // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1968. – Т. III (Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття) – С. 193–240; Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978; Затенацький Я. Патріотичні ідеї української народної картини “Козак-бандурист” (“Козак Мамай”) // НТЕ. – 1958. – № 2. – С. 91–97; Клименко П. Козак-запорожець // Записки історично-філологічного відділу УАН. – К., 1926. – Кн. 7–8. – С. 460–468; Костенко К. “Мамай” і “Предместье Запорожской Сечи” (к иллюстрациям) // Творчество. – Х., 1919. – № 4. – С. 28, 29; Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII вв. – М., 1963; Таранушенко С. Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини. – Х., 1922; Уманцев Ф. Народна картина // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1969. – Т. IV. – Кн. 1 (Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття). – С. 245–256; Щероцький К. Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. – К. – 1913. – № 6. – С. 47–86.

<sup>12</sup> Білецький П. “Козак Мамай” – українська народна картина. – С. 32.

<sup>13</sup> Д. III. Козак Мамай (народна картина). – С. 253.

- <sup>14</sup> Там само. – С. 252.
- <sup>15</sup> *Щероцький К.* Живописное убранство украинского дома ... – С. 34.
- <sup>16</sup> *Костенко К.* “Мамай” и “Предместье Запорожской Сечи” (к иллюстрациям) – С. 28, 29.
- <sup>17</sup> *Білецький П.* Народні картини “Козаки-Мамаї”. – С. 30.
- <sup>18</sup> *Д. Ш.* Козак Мамай (народна картина). – С. 252.
- <sup>19</sup> *Клименко П.* Козак-запорожець. – С. 460.
- <sup>20</sup> *Білецький П.* “Козак Мамай” – українська народна картина. – С. 13.
- <sup>21</sup> *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу.
- <sup>22</sup> *Жолтовський П.* Визвольна боротьба українського народу в пам’ятках мистецтва XVI–XVIII ст. – К., 1958. – С. 63.
- <sup>23</sup> *Затенацький Я.* Патріотичні ідеї української народної картини “Козак-бандурист” (“Козак Мамай”). – С. 95.
- <sup>24</sup> *Білецький П.* “Козак Мамай” – українська народна картина. – С. 15, 16.
- <sup>25</sup> Там само. – С. 20.
- <sup>26</sup> Там само. – С. 12.
- <sup>27</sup> Там само. – С. 21.
- <sup>28</sup> Там само. – С. 21.
- <sup>29</sup> *Марченко Т.* Козаки-Мамаї. – К.; Опішне, 1991. – С. 6, 7.
- <sup>30</sup> Там само. – С. 13.
- <sup>31</sup> Див.: *Марченко Т.* Народні картини // Пам’ятки України. – 1991. – № 4. – С. 14–17; *Марченко-Пошивайло Т.* Народна картина “Козак-Мамай” як полісемантичне уособлення світогляду українців // Артанія. – 1999. – № 5. – С. 34–36; *Марченко Т.* Козак Мамай – духовний символ українського народу // Україна – козацька держава. – К., 2004. – С. 982–989; *Марченко Т.* Народна картина “Козак Мамай” // Історія декоративного мистецтва України. – К., 2007. – Т. 2: Мистецтво XVII–XVIII ст. – С. 265–280.
- <sup>32</sup> *Найден О.* Українська народна картина. Фольклорний та етно-історичний аспекти походження і функцій образів: Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. – К. – 1997. – С. 2, 5.
- <sup>33</sup> Там само. – С. 6.
- <sup>34</sup> Там само. – С. 16.
- <sup>35</sup> Див.: *Зінків І.* До походження епоніма “Козак-Мамай” // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 4 (20). – С. 7–13; *Лиша Раїса.* Сторож Всесвіту // Ти – творець. Українське народне мистецтво: поклик часу. Окреме число журналу “Образотворче мистецтво”. – 1996. – № 1. – С. 40, 41; *Ткач М.* Соборність духовного і матеріального світу // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 2. – С. 18, 19; *Чорна М.* Таємниці української народної картини “Козак-Мамай” // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 1. – С. 88, 89; *Чорна М.* Символіка української народної картини “Козак-Мамай” // Артанія. – 2006. – С. 20–29; *Чорна М.* Структура композиції української народної картини “Козак-Мамай” // Артанія. – 2007. – Кн. 8 (чис. 1). – С. 52–57; *Шилов Ю.* “Душа праведна” // Січеслав. – 2007. – № 1 (11). – С. 193, 194.
- <sup>36</sup> *Бушак С.* “Мамаї” та сміхова культура українського народу // Слово і час. – 1998. – № 12. – С. 76–79; *Бушак С.* Проблема стилістики “Козаків-Мамаїв” // Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи (матеріали ювілейної міжнародної науково-практичної конференції) – К., 1999. – С. 99, 100; *Бушак С.* Козаки-мамаї та проблема народного примітиву // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Зб. наук. праць. – К., 2002. – С. 164–170; *Бушак С.* Народномистецький образ захисника незалежності України (давньоукраїнська народна картина “Козак Мамай”) // НТЕ. – 2002. – № 1/2. – С. 3–13; *Бушак С.* Написи на українських народних картинах типу “Козак Мамай” // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні. Зб. наук. статей. – К., 2003. – Вип. 12. – С. 311–318; *Бушак С.* Козак Мамай – особа і образ // Українознавство – 2004. Календар-щорічник. – К., 2003. – С. 102–109; *Бушак С.* Українська народна картина “Козак Мамай” в контексті християнської культури (взаємозв’язок пластичного та текстового образів) // Південний архів (Зб. наук. праць. Філол. науки). – Херсон, 2004. – Вип. XXIV. – С. 263–268; *Бушак С.* Феномен української народної картини “Козак Мамай” // Мистецтвознавство України. Зб. наук. праць. – К., 2004. – Вип. 4. – С. 283–292; *Бушак С.* Художники – автори українських народних картин типу “Козак Мамай” // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні. Зб. наук. статей. – К., 2004. – Вип. 13. – С. 393–396; *Бушак С.* Особливості пластично-образної форми українських народних картин типу “Козак Мамай” // Філологічні семінари. Художня форма. – К., 2005. – Вип. 8. –

С. 111–117; *Бушак С.* “Козак – душа правдивая...” // *Образотворче мистецтво.* – 2007. – № 3. – С. 24–26; *Бушак С.* Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного “ідентифікаційного” коду. Вступ. стаття. Альбом. – К., 2008. – С. 8–119; *Бушак С.* Історико-мистецькі передумови формування композиційного канону української народної картини “Козак Мамай” // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії ‘ 2009: Випуск 2 (11) / Наук. керівник теми і головн. наук. ред. І. Д. Безгін.* – К., 2009 – С. 159–169.

<sup>37</sup> Каталог українських древностей коллекции В. В. Тарновського. – К. – 1898. – С. 77–79.

<sup>38</sup> *Зимин А.* Формирование боярской аристократии в России во второй половине XV – первой трети XVI в. – М., 1988. – С. 142; *Яковенко Н.* Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст.: Волинь і Центральна Україна. – К., 1993. – С. 199, 327; *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2006. – С. 157; *Клепатский П.* Очерки по истории Киевской Земли. Литовский период. – Біла Церква, 2007. – С. 298, 362.

<sup>39</sup> *Гумилев Л.* Древняя Русь и Великая степь. – М., 1992. – С. 666.

<sup>40</sup> *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – С. 178.

<sup>41</sup> *Павленко С.* Родове коріння волинських Танюків (Тонюків) за етимологією прізвища // *Філологічні студії.* – Луцьк, 2002. – № 4. – С. 108.

<sup>42</sup> *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – С. 153, 154, 179.

<sup>43</sup> *Каргалов В.* На степной границе. – М., 1974. – С. 133.

<sup>44</sup> (*Эварницкий Д.*) *Яворницкий Д.* Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – С. 330, 333. *Яворницкий Д.* Історія запорізьких козаків: У 3 т. – Л., 1991. – Т. 2. – С. 78.

<sup>45</sup> *Ельников М.* Охранные работы на могильнике Мамай Сурка // *Археологічні відкриття в Україні 1999–2000 р.* – К., 2001; *Ельников М.* Средневековый могильник Мамай Сурка (по материалам исследований 1989–1992 гг.) // *Запорожье, 2001.*

<sup>46</sup> *Козубовський Г.* Мамаева Орда в історії України // *Історія. Ч. I. Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу україністів.* – Х., 1996. – С. 40, 41.

<sup>47</sup> *Швец Г., Дрозд Н., Левченко С.* Каталог річок України. – К., 1957. – С. 68.

<sup>48</sup> *Орел С.* Звідки родом козак Мамай? // *Слово “Просвіти”.* – 2006. – № 4 (329). – С. 16.

<sup>49</sup> *Кулиш П.* Листи. Т. I. 1841–1845. – К., 2005. – С. 229.

<sup>50</sup> *Скальковский А.* Порубежники (Канва для романов). Мамай. – М. – Вып. III. – С.Пб. – Вып. IV. – 1850.

<sup>51</sup> Реєстр усього Війська Запорозького після Зборівського договору з королем польським Яном Казиміром, складений 1649 року, жовтня 16 дня й виданий по достеменному виданню О. М. Бодяньським. – К., 1994. – С. 64.

<sup>52</sup> Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів. – К., 1998. – Т. 1. – С. 276, 347.

<sup>53</sup> Там само. – С. 276, 347.

<sup>54</sup> Архив Юго-Западной России. – К., 1876. – Ч. III. – Том 3. – С. 609.

<sup>55</sup> *А. С.* Изображение запорожца. (К рисункам) // *КС.* – 1898. – Т. LX. – № 3. – С. 489, 490.

<sup>56</sup> *Де ля Фліз Д. П.* Альбоми. Том 1. / Серія “Етнографічно-фольклорна”. – К., 1996. – С. 94, 95, 167, 168.

<sup>57</sup> *Кулиш П.* Записки о Южной Руси. – С.Пб., 1856. – Т. 1. – С. 191. *Гринченко Б.* Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. – Чернигов, 1901. – С. 287, 288.

<sup>58</sup> *Грушевський М.* Історія України-Руси. Том VII. Козацькі часи – до р. 1625. – С. 365.

<sup>59</sup> *Орел С.* Звідки родом козак Мамай? – С. 16.

<sup>60</sup> *Познанский Б.* Две старинные украинские песни // *КС.* – 1885. – Т. 13. – С. 228.

<sup>61</sup> Словарь української мови. Зібрала редакція журналу “Кіевская Старина”. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко: У 4 т. – Т. 2: З – Н. – 1908 (Факс. перевидання АН УРСР. – К., 1958. – С. 403).

<sup>62</sup> *Сумцов М.* Современная малорусская этнография // *КС.* – 1892. – № 10. – С. 38; *А. С. (Андрій Стороженко?)* Мамай. Изображение запорожца (к рисункам) // *КС.* – 1898. – Том LX. – № 3. – С. 491.

<sup>63</sup> Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 9 (М). – М., 1982. – С. 24.

<sup>64</sup> *Костенко К.* “Мамай” и “Предместье Запорожской Сечи” (к иллюстрациям) // *Творчество.* – Х., 1919. – № 4. – С. 28.

<sup>65</sup> *Білецький П.* “Козак Мамай” – українська народна картина. – С. 7; *Марченко Т.* Козаки-Мамаї. – С. 7.

<sup>66</sup> *Скальковский А.* Історія Нової Січі або останнього Коша Запорозького. – Д., 1994. – С. 425.

<sup>67</sup> *Цултэм Ням-Осорын*. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. – М., 1982. – С. 82, 83.

<sup>68</sup> Там само. – Рис. 48.

<sup>69</sup> *Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986; *Бушак С.* Историко-мистецькі передумови формування композиційного канону української народної картини “Козак Мамай”. – С. 159–169.

<sup>70</sup> *Яворницький Д. (Эварницкий Д.)*. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – С. 69.

<sup>71</sup> *Гераськова Л.* Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. – К., 1991. – С. 99.

<sup>72</sup> Там само. – С. 100.

<sup>73</sup> *Борисенко О.* Половецька скульптура. Каталог музейної збірки Національного заповідника “Хортиця”. – К., 2003.

<sup>74</sup> “Слово о полку Игореве” и его время. – М., 1985. – С. 253.

<sup>75</sup> *Кулиш П.* Записки о Южной Руси. – С. 192.

<sup>76</sup> *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С. 135.

<sup>77</sup> *Жолтовський П.* Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. – К., 1982. – С. 158; *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – С. 145, 146; *Бушак С.* Художники – автори українських народних картин типу “Козак Мамай” // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні. Зб. наук. статей. – К., 2004. – Вип. 13. – С. 393–396.

<sup>78</sup> *Бушак С.* Написи на українських народних картинах типу “Козак Мамай” // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні. Зб. наук. статей. – К., 2003. – Вип. 12. – С. 311–318; *Бушак С.* Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного “ідентифікаційного” коду. Вступ. ст. Альбом. – К., 2008. – С. 64–77.

<sup>79</sup> *Кулиш П.* Записки о Южной Руси. – С. 316–319; *Яворницький Д. (Эварницкий Д.)* Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – С. 84–86.

<sup>80</sup> *Галаган Г.* Вертепная драма и ее сценическая постановка // КС. – 1882. – Октябрь. – С. 9–38.

<sup>81</sup> Українська література XVIII ст. – К., 1983. – С. 360.

<sup>82</sup> Народны театр. Беларуская народная творчасць. – Мінск, 1983. – С. 249, 279.

<sup>83</sup> Там само. – С. 466.

<sup>84</sup> Давній український гумор та сатира. – К., 1959. – С. 17.

<sup>85</sup> Українська література XVIII ст. – К., 1983. – С. 7, 8.

<sup>86</sup> Там само. – С. 6.

<sup>87</sup> *Микитась В.* Давньоукраїнські студенти й професори. – К., 1994. – С. 240.

<sup>88</sup> *Франко І.* До історії українського вертепу XVIII ст.: У 50 т. – К., 1982. – Том 36. – С. 170–375.

<sup>89</sup> *Барабаш Ю.* Григорій Сковорода и традиции “мандров” // Вопросы литературы. – 1988. – № 3. – С. 88–95.

<sup>90</sup> *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 528.

<sup>91</sup> *Бушак С.* “Мамай” та сміхова культура українського народу // Слово і час. – С. 76–79.

<sup>92</sup> *Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н.* Смех в Древней Руси. – Ленинград, 1984. – С. 7. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... – С. 17.

<sup>93</sup> *Білецький П.* Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. – К., 1981. – С. 159.

<sup>94</sup> *Ротенберг Е.* Западно-европейское искусство XVI века // Памятники мирового искусства. – М., 1971. – С. 47.

<sup>95</sup> *Білецький П.* Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. – С. 58; *Миляева Л. С.* Киево-Могилянская академия и украинско-сербские художественные связи // Роль Киево-Могилянской академії в культурному єднанні словенських народів. – К., 1988. – С. 118.

<sup>96</sup> *Ігнатенко М.* Еволюція європейського художнього мислення. – К., 1986. – С. 135.

<sup>97</sup> *Бушак С.* Народно-мистецький образ захисника незалежності України (давньоукраїнська народна картина “Козак Мамай”) // НТЕ. – 2002. – № 1/2. – С. 3–13; *Бушак С.* Українська народна картина “Козак Мамай” в контексті християнської культури ...; *Бушак С.* “Козак – душа правдива...” // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 3. – С. 24–26.

<sup>98</sup> *Ігнатенко М.* Еволюція європейського художнього мислення. – С. 176.

- <sup>99</sup> Там само. – С. 185.
- <sup>100</sup> *Логвин Г.* Украинское искусство X–XVIII вв. – М., 1963. – С. 250, 251.
- <sup>101</sup> *Ігнатенко М.* Еволюція європейського художнього мислення. – С. 184.
- <sup>102</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. – М., 1991. – Т. 1. – С. 273
- <sup>103</sup> *Жолтовський П.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 294, 298.
- <sup>104</sup> Там само. – С.301.
- <sup>105</sup> Каталог українських древностей коллекции В. В. Тарновського. – К., 1898. – ном. оп. 723.
- <sup>106</sup> *Борисенко О.* Іконопис. Живопис. Графіка. XVII–XXI ст. (З фондозбірки Національного заповідника “Хортиця”). Каталог. – Запоріжжя, 2005. – С. 72.
- <sup>107</sup> *Хоткевич Г.* О портретах Б. Хмельницкого // Искусство в Южной России. – К., 1913. – № 3. – С. 150–162.
- <sup>108</sup> *Максимович М.* Собрание сочинений. – К., 1877. – Том I. – С. 497.
- <sup>109</sup> Там само. – С. 486.
- <sup>110</sup> *Жолтовський П.* Український живопис XVII–XVIII ст. – С. 305.
- <sup>111</sup> *Борисенко О.* Іконопис. Живопис. Графіка. XVII–XXI ст. (З фондозбірки Національного заповідника “Хортиця”). Каталог. – С.93.
- <sup>112</sup> Труды XII археологического съезда в Харькове. – Х., 1902. – Т. 2. – С. 525.
- <sup>113</sup> *Білецький П.* Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. – С. 159.

## ГРАФІКА

### ГРАВЮРА

- <sup>1</sup> *Ісаєвич Я. Д.* Джерельні матеріали з історії українського мистецтва XVII–XVIII ст. в архіві Львівського братства // Третя респ. конф. з архівознавства та спец. іст. дисциплін. Друга секція: спец. іст. дисципліни. – К., 1968. – С. 109.
- <sup>2</sup> Зберігається у Російському історичному архіві в Москві.
- <sup>3</sup> Залишившись працювати в Петербурзі, Г. Сребреницький узяв шлюб з німкою, “вільною дівкою Лютерова закона”, але незабаром у молодому віці помер. Див.: Українська культура / Лекції за ред. Дмитра Антоновича. – К., 1993. – С. 366.
- <sup>4</sup> *Александрович В.* Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI – XVII століття // Україна модерна. – 2000. – Чис. 4/5. – С. 340, 353.
- <sup>5</sup> ЦДІАУЛ. – Ф. 129, оп. 1, спр. 1097, арк. 24 зв.
- <sup>6</sup> До кінця XIX ст. зберігалися в родині майстра, нині – у Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі.
- <sup>7</sup> Зберігаються у ЛНБ.
- <sup>8</sup> Зберігається у ЛНБ.
- <sup>9</sup> *Майстренко-Вахуленко Ю.* Матеріали і техніки рисунків іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври // Художня культура. Актуальні проблеми: Науковий вісник / ІАСМ АМУ. – К., 2007. – С. 435–454.

## ДЕКОРАТИВНО-ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

### ГОНЧАРСТВО

- <sup>1</sup> *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – С. 27.
- <sup>2</sup> Там само. – С. 26.
- <sup>3</sup> *Маріна З.* Типологія керамічних виробів XVII–XVIII ст. З території Богородицької фортеці // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 2005. – Вип. 14. – С. 55; *Гончар В.* Керамічний посуд часів козацтва на території Печерської лаври // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. – К., 1993. – Вип. 2. – С. 92; *Тетеря Д.* Пізньосередньовічні матеріали з охоронних

досліджень у Переяславі 1998–1999 рр. // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 2001. – Вип. 10. – С. 59.

<sup>4</sup> *Гуґля В.* Керамічне виробництво XVII–XVIII ст.: зв'язки, еволюція форм, барвники // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 2003. – Вип. 12. – С. 81.

<sup>5</sup> *Гуґля В.* Пізньосередньовічні кахлі с. Суботова: технологія виготовлення керамічної форми-негативу // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 2001. – Вип. 10. – С. 84.

<sup>6</sup> *Чміль Л.* Орнаменти Київської кераміки XVII–XVIII ст. За матеріалами розкопок на Гончарах-Кожум'яках // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. – К., 1993. – Вип. 2. – С. 112–116.

<sup>7</sup> *Гуґля В. І.* Керамічне виробництво XVII–XVIII ст.: штрихи до технології // Археологічний літопис Лівобережної України. – 2002. – № 1 (11). – С. 168–169.

<sup>8</sup> *Гуґля В.* Пізньосередньовічні кахлі с. Суботова... – С. 84–85.

<sup>9</sup> *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. // Археологія. – 1997. – № 2. – С. 130; *Герасимов Д.* Гончарні горни XVIII ст. з Києва. За матеріалами розкопок урочища Гончарі-Кожум'яки // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. – К., 1993. – Вип. 2. – С. 109; *Балакін С.* Археологічні пам'ятки Лаврського провулку // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 2003. – Вип. 12. – С. 61. – Рис. 2, 1; *Захар'єв В.* Гончарний комплекс рубежу XVIII століття з Великої Кужелови на Поділлі // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне, 1996. – Кн. 3. – С. 109–115.

<sup>10</sup> *Герасимов Д.* Гончарні горни XVIII ст. з Києва. За матеріалами розкопок урочища Гончарі-Кожум'яки // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. – К., 1993. – Вип. 2. – С. 109–110; *Виногородська Л.* Колекція керамічних виробів XVII–XVIII ст. з розкопок у Чернігові // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 2005. – Вип. 14. – С. 87.

<sup>11</sup> Мискові кахлі остаточно не були витіснені коробчастими до XVIII ст., а подекуди навіть до XIX ст. (див.: *Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть Національного музею історії України: огляд колекції, історія формування // Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 83.).

<sup>12</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 110; *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва... – С. 136–137.

<sup>13</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 111; *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва... – С. 137; *Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть Національного музею історії України: огляд колекції, історія формування // Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 83; *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. – Л., 2006. – С. 42–45.

<sup>14</sup> *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. ... – С. 106.

<sup>15</sup> *Виногородська Л. І.* Кахлі Середнього Подніпров'я XIV – середини XVIII ст.: Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 1993. – С. 15; *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва... – С. 138; *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. ... – С. 109–110.

<sup>16</sup> *Лащук Ю. П.* Кераміка // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 389–399; *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 110–111; *Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть... – С. 82–88; *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. ... – С. 113–120.

<sup>17</sup> *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. ... – С. 120–123.

<sup>18</sup> Там само. – С. 112.

<sup>19</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 111–112.

<sup>20</sup> Там само. – С. 106.

<sup>21</sup> *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва... – С. 138; *Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть... – С. 84; *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. ... – С. 161–163.

<sup>22</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 162.

<sup>23</sup> *Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть... – С. 89–91.

<sup>24</sup> *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва... – С. 130.

<sup>25</sup> *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – С. 37.

<sup>26</sup> Там само. – С. 35.

<sup>27</sup> *Романець Т.* Мальований гончарний посуд XVII ст. з Опішного та Чернечого Яру // *Студії мистецтвознавчі.* – 2003. – Чис. 1. – С. 78–96.

<sup>28</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вып. 2. – С. 167.

## СКЛОРОБНЕ РЕМЕСЛО

<sup>1</sup> Скло отримують шляхом сплавлення кварцу з різними окислами металів. До його складу входять скловидні компоненти (кварц, окис бору), лужні плавкі (окис натрію та калію), стабілізатори (окис кальцію або свинцю), які сприяють нерозчинності силікатів. Частка окремих компонентів визначена багатолітньою практикою. Розрізняють три основні види скла: содово-вапнякове ( $1 \text{ Na}_2\text{O} : \text{CaO} : 6 \text{ SiO}_2$ ), калійно-вапнякове ( $1 \text{ K}_2\text{O} : 1 \text{ CaO} : 6 \text{ SiO}_2$ ) та калійно-свинцеве ( $1 \text{ K}_2\text{O} : 1 \text{ PbO} : 6 \text{ SiO}_2$ ).

<sup>2</sup> *Качалов Н.* Стекло. – М., 1959.

<sup>3</sup> *Корзухина Г. Ф.* Предметы убора с выемчатыми эмальями V – первой половины XII в. н. э. в Среднем Поднепровье // *САИ.* – 1978. – Вып. 7. – С. 31. – Карта 3; С. 32. – Карта 5.

<sup>4</sup> *Михайлова Р. Д.* Деякі особливості розвитку художньої культури Волині X – першої половини XIV ст. // *Український історичний журнал.* – 2000. – № 2. – С. 138–146; *Михайлова Р. Д.* Художня культура Галицько-Волинської Русі. – К., 2007. – С. 98, 101–102.

<sup>5</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 112.

<sup>6</sup> Зберігається в Луцькому обласному краєзнавчому музеї.

<sup>7</sup> Зберігається у фондах ІА НАНУ.

<sup>8</sup> У XVII для країн Західної Європи та Росії характерні бокали та кубки, які є для них своєрідними показниками стилю бароко в ділянці декоративно-прикладного мистецтва.

<sup>9</sup> Зберігається у фондах Київського державного університету ім. Т. Шевченка.

<sup>10</sup> Перебуває в експозиції Сумського художнього музею. Див.: *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – Рис. 140.

<sup>11</sup> Перебуває в експозиції Сумського художнього музею. Див.: *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – Рис. 141.

<sup>12</sup> Національний музей українського народного декоративного мистецтва. Див.: *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – Рис. 142.

<sup>13</sup> Перебуває в експозиції Сумського художнього музею. Див.: *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – Рис. 144.

<sup>14</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 160.

<sup>15</sup> Зберігається в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (Київ).

<sup>16</sup> Музей етнографії (Санкт-Петербург, РФ).

<sup>17</sup> Зберігається в Музеї народної архітектури та побуту України (Київ).

<sup>18</sup> *Голод І.* Міське ремесло західної України XIV–XVIII століть (Курс лекцій). – Л., 1994. – С. 72.

<sup>19</sup> *Петрякова Ф.* Українське гутне скло. – К., 1875. – С. 40.

<sup>20</sup> *Яремич С.* Наглавные кресты XVII–XVIII века киевских церквей // *Археологические летописи Южной России.* – 1904. – С. 31–36; *Гуцало О.* Надбанні хрести українських церков XVII–XVIII вв. // *Збірка секції мистецтв.* – Вып. 1. – К., 1921. – С. 31–38.

<sup>21</sup> Зберігаються в Державному музеї українського народного декоративного мистецтва. У музейній документації місце їх походження не зазначене.

<sup>22</sup> Зберігається в Музеї етнографії у Санкт-Петербурзі (РФ).

<sup>23</sup> Зберігається в Сумському художньому музеї.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – Рис. 146.

<sup>27</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – Рис. 145.

<sup>28</sup> Заснований у 1756 р., нині – у м. Гусь-Хрустальний Володимирської області (РФ).

- <sup>29</sup> Заснований у 1790 р. І. Мальцовим, нині – у м. Дятьково Брянської області (РФ).
- <sup>30</sup> Штофи зберігаються в Музеї етнографії у Санкт-Петербурзі (РФ).
- <sup>31</sup> Зберігається у Сумському художньому музеї.
- <sup>32</sup> *Макарова Т. І.* Черное дело древней Руси. – М., 1986. – С. 8–10.
- <sup>33</sup> Перший у Росії скляний завод був відкритий у 1635 р. під Москвою.
- <sup>34</sup> Відкритий у 1668 р. під Москвою.
- <sup>35</sup> ЦДІА. – Ф. 3 1721, оп. 1, спр. 2, арк. 2.
- <sup>36</sup> Зберігається в Національному музеї українського декоративного мистецтва (Київ).
- <sup>37</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – Рис. 147.

## ГАПУВАННЯ ТА ШИТВО

- <sup>1</sup> Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археологической комиссией. – С.Пб., 1861–1878. – Т. 3. – С. 87.
- <sup>2</sup> *Кара-Васильева Т. В.* Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. – Л., 1996. – С. 67, 68.
- <sup>3</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вып. 2. От Днестра до Москвы. – С. 58, 59.
- <sup>4</sup> *де Боплан Г. Л.* Опис України. – К., 1990. – С. 35.
- <sup>5</sup> У літературі помилково ототожнюють двох ігуменів – Марію Магдалину Мазепину та її родичку Марію Магдалину Мокієвську, яка через рік після смерті першої стала ігуменею. Див.: *Senyk S.* Two Magdalenes. – Mitteilungen, 1981. – С. 146–154; *Кара-Васильева Т. В.* Ігуменя Магдалина Мазепа // Наше життя. – 1996. – № 2. – С. 1–5; *Кара-Васильева Т. В.* Гаптовані портрети гетьмана та його матері // Альманах'94. – Л., 1995. – С. 118–121.
- <sup>6</sup> *Кара-Васильева Т. В.* Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000. – С. 28.
- <sup>7</sup> *Величко С.* Летопись событий в Юго-Западной России в XV веке: в 3 т. – К., 1855. – Т. 3. – С. 88–90.
- <sup>8</sup> *Филарет (Гумилевский).* Историко-статистическое описание Черниговской епархии. – Чернигов, 1873. – Кн. 4. – С. 130, 131.
- <sup>9</sup> *Кара-Васильева Т. В.* Гаптарство у Сіверських жіночих монастирях // Сіверянський літопис. – 1996. – № 1. – С. 60–68.
- <sup>10</sup> *Кара-Васильева Т. В.* Літургійне шитво України... – С. 28–46.
- <sup>11</sup> *Малиженковский Н.* Киевский женский Флоровский (Вознесенский) монастырь. – К., 1895. – С. 39–52.
- <sup>12</sup> *Кара-Васильева Т. В.* Ігуменя Олена та центри гаптарства Києва // Наше слово. – 1996. – Листопад. – С. 1–4.
- <sup>13</sup> *Кара-Васильева Т. В.* Літургійне шитво України... – С. 35–37.

## ДЕРЕВОРІЗЬБЛЕННЯ

- <sup>1</sup> Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відп. ред. Я. П. Запаско. – Л., 1969. – С. 10.
- <sup>2</sup> Там само. – С. 11.
- <sup>3</sup> *Тищенко Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.): Навч. посібник. – К., 1992. – С. 15–17.
- <sup>4</sup> *Кісь Я. П.* Промисловість Львова у період феодалізму (XIII–XIX ст.). – Л., 1968. – С. 141–143.
- <sup>5</sup> Там само. – С. 142, 143.
- <sup>6</sup> *Тищенко Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва... – С. 87.
- <sup>7</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским // Чтения в Московском обществе истории и древностей российских. – М., 1897.



- <sup>8</sup> Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1968. – Т. 3. – С. 14, 15.
- <sup>9</sup> Тищенко Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва... – С. 87.
- <sup>10</sup> Юрченко П. Г. Дерев'яне зодчество України (XVIII–XIX ст.). – К., 1949. – С. 68.
- <sup>11</sup> Там само.
- <sup>12</sup> Одрехівський Р. Різьбярство Лемківщини. – Л., 1998. – С. 121, 124.
- <sup>13</sup> Станкевич М. Українське художнє дерево. – Л., 2002. – С. 182.
- <sup>14</sup> Там само. – С. 360.
- <sup>15</sup> Там само. – С. 361.
- <sup>16</sup> Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 414.
- <sup>17</sup> Історія українського мистецтва: У 6 т. – Т. 3. – С. 355.
- <sup>18</sup> Украина и Молдавия. Справочник-путеводитель / Автор текста и состав. Г. Н. Логвин. – М., 1982. – С. 411.
- <sup>19</sup> Там само. – С. 357.
- <sup>20</sup> Історія українського мистецтва: У 6 т. – Т. 3. – С. 142.
- <sup>21</sup> Там само.
- <sup>22</sup> Там само. – С. 133.
- <sup>23</sup> Станкевич М. Українське художнє дерево. – С. 127.

## МЕТАЛОПЛАСТИКА

- <sup>1</sup> Жолтовський П. Художній метал. Історичний нарис. – К., 1972. – С. 55.
- <sup>2</sup> Там само. – С. 65.
- <sup>3</sup> Там само.
- <sup>4</sup> Михайлова Р. Д. Лиття гармат в Україні у XV–XVII століттях // Берестецька битва в історії України. Науковий збірник. – Рівне, 2001. – С. 20.
- <sup>5</sup> Найранішими вважають дві гармати із замку в Дубні (Дубнівський краєзнавчий музей).
- <sup>6</sup> Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 95.
- <sup>7</sup> Михайлова Р. Д. Лиття гармат в Україні... – С. 21.
- <sup>8</sup> Жолтовський П. Художній метал... – С. 65.
- <sup>9</sup> Нельговський Ю. П. Скульптура та різьблення другої половини XVI – першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 151, 152.
- <sup>10</sup> Там само. – С. 151.
- <sup>11</sup> Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва... – С. 96.
- <sup>12</sup> Вейс Г. История цивилизации. – М., 1998. – Т. 2. – С. 453.
- <sup>13</sup> Хейзинга Й. Осень средневековья. – М., 1988. – С. 487.
- <sup>14</sup> Там само. – С. 92, 93.
- <sup>15</sup> Жолтовський П. М. Метал // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 377–389; 1968. – Т. 3. – С. 341–354; Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. – К., 1973; Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983.
- <sup>16</sup> Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва... – С. 121, 151.
- <sup>17</sup> Українське бароко та європейський контекст. – К., 1991.
- <sup>18</sup> Нельговський Ю. П. Скульптура та різьблення другої половини XVI – першої половини XVII ст. – С. 151.
- <sup>19</sup> Петренко М. З. Українське золотарство. XVI–XVIII ст. – К., 1970. – С. 72.
- <sup>20</sup> Шульц І. В. Підписні і датовані фініфті майстрів на пам'ятках мистецтва XVII–XVIII ст. // Лаврський альманах: Києво-Печерська Лавра в контексті української історії та культури. – К., 2001. – Вип. 3. – С. 145–155; Мишнев О. І. Українські золотарські книжкові оправи доби бароко // Лаврський альманах. – К., 2001. – Вип. 5. – С. 83–92.
- <sup>21</sup> Петренко М. З. Українське золотарство... – С. 104, 105; Мишнев О. І. Іван Равич – видатний український золотар доби бароко // Лаврський альманах. – К., 2001. – Вип. 3. – С. 124–131.

<sup>22</sup> Художественные изделия из драгоценных металлов XV–XIX века // Сокровища Киево-Печерского заповедника. Фотопутеводитель. – К., 1981. – С. 17–20; *Бартош А. Є.* Реліквії – свідки відновлення православної єпархії у 1629 р. (з фондів національного Києво-Печерського культурно-історичного заповідника) // Лаврський альманах. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 22–29.

<sup>23</sup> *Мишинева О. І.* Українське золотарство XVII ст. До питання щодо зміни стилів // Лаврський альманах. – К., 1999. – Вип. 1. – С. 23–32; *Сергій О. С.* Деякі національні особливості орнаментики українських золотарських виробів кінця XVII – першої половини XVIII ст. // Лаврський альманах. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 118–124.

<sup>24</sup> *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва... – С. 150.

<sup>25</sup> *Жолтовський П.* Художній метал... – С. 85.

<sup>26</sup> *Петренко М. З.* Українське золотарство... – С. 17.

## ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО КРИМУ

<sup>1</sup> *Keskiner Cahide.* Turkish motifs. – Istanbul, 1989.

<sup>2</sup> *Миллер Ю. А.* Художественная керамика Турции. – Ленинград, 1972.

<sup>3</sup> *Заатов И.* Крымскотатарское декоративно-прикладное и изобразительное искусство. – Симф., 2003.

<sup>4</sup> *Куртчиев Р.* Крымские татары: этническая история и культура. – Симф., 1998.

<sup>5</sup> *Боданинский У.* Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму // Сборник Крымплана “Реконструкция народного хозяйства в Крыму” (оттиск). – Симферополь, 1930. – Вып. 2.

<sup>6</sup> *Акчокраклы О.* Старо-Крымские и Отузские надписи XIII–XV вв. // ИТОИАЭ. – 1927. – Т.1.

<sup>7</sup> *Червоная С. М.* Мусульманская эпиграфика (резные надгробные камни) в Крыму. К вопросу об эстетике суннитского ислама в искусстве крымских татар. – М., 1997.

<sup>8</sup> *Badr H. A.* Styles Of Tombs And Mausoleums In Ottoman Cairo, Cimetières Et Traditions Funeraires Dans Le Monde Islamique II, Uluslararası Kollokuyumun Bildileri Kitabı, Istanbul, 28-30 Eylül 1991. – Ankara, 1996. – Рис. 34.

<sup>9</sup> *Barišta H. Örcün.* İstanbul Çeşmeleri. Kabataş Hekimoğlu Ali Paşa Veydan Çeşmesi – Acar Matbaacılık A.Ş. 1993 – İstanbul. – Рис. 141; *Barišta H. Örcün.* Türk el sanatları / H. Örcün *Barišta.* – İlaveli 2. bsk. – Ankara: Kültür Bakanlığı, 1998. – Рис. 226, 227.

<sup>10</sup> Священный Коран. Страницы вечных мыслей. Поэтический перевод с арабского Теодора Шумовского. – М.; СПб., 2004.

<sup>11</sup> *Barišta H. Örcün.* İstanbul Çeşmeleri. Kabataş Hekimoğlu Ali Paşa Veydan Çeşmesi – Acar Matbaacılık A.Ş. 1993 – İstanbul. – Ілюстр. 14, 73.

<sup>12</sup> *Гинзбург М. Я.* Татарское искусство в Крыму // Забвению не подлежит: (Из истории крымскотатарской государственности и Крыма). – Казань, 1992.

<sup>13</sup> *Малиновская А. Н.* Семантическое поле бахчисарайского фонтана (“слез”) в контексте исламской традиции // История и археология юго-западного Крыма. – Симф., 1993.

<sup>14</sup> *Никольский П. В.* Бахчисарай. Культурно-исторические экскурсии. – Симф., 1924.

<sup>15</sup> *Куфтин Б. А.* Жилище крымских татар в связи с историей заселения полуострова. – М., 1925.

<sup>16</sup> *Возгрин В. Е.* Сицилия и Крым – два очага предвозрождения // Qasvet. – 1996. – № 1.

## БІБЛІОГРАФІЯ

- Angial A.* Die slawische Barockwelt. – Leipzig, 1961.
- Chrościcki J. A.* Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. – Warszawa, 1974.
- Dobrowolski T.* Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. – Kraków, 1948.
- Falicki B.* Źródła dziejowe starostwa i parafii Kamionka Strumiłowa. – Kamionka Strumiłowa, 1929.
- Fricky A.* Ikony z východného Slovenska. – Kosice, 1971.
- Gębarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969.
- Gębarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII w. – Toruń, 1966.
- Greenhalgh M.* The classical tradition in art. – London, 1979.
- Greslik V.* Ikony Šarišskeho Muzea v Bardejove. – Bratislava, 1994.
- Grońska M., Ochońska M.* Katalog rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. – Wrocław, 1960. – T. 1.
- Haxthausen A. von.* Studien über die inneren Zustände, das Volksleben, insbesondere die ländlichen Einrichtungen Ruslands. – Hannover, 1847. – Bd. 2.
- Hernas Cz.* Barok. – Warszawa, 1973.
- Hornung Z.* Majster Pinsel snycerz: karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej. – Wrocław, 1976.
- Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku: Katalog-prospekt. – Kraków, 1967.
- Kłosińska J.* Ikony Muzeum Narodowego w Krakowie. – Kraków, 1973. – T. 1.
- Konstantynowicz J.* Ikonostasis. – Lwów, 1939.
- Kwiatkowski M.* Szymon Bogumil Zug: Architekt polskiego oświecenia. – Warszawa, 1971.
- Lorentz S.* Efraim Szreger: architekt polski XVIII wieku. – Warszawa, 1986.
- Łoziński W.* Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI–XVII wieku. – Lwów, 1890.
- Łoziński W.* Sztuka lwowska XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba. – Lwów, 1902.
- Maciszewski J.* Pomniki Sieniawskich w Brzeżanach. – Lwów, 1882.
- Mańkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI i XVIII wieku. – Lwów, 1936.
- Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa. – Lwów, 1937.
- Neuman J.* Českí barok. – Praha, 1974.
- Przeździecka M.* O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. – Wrocław, 1973.
- Różycka-Bryzek A.* Bizantynsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. – Warszawa, 1983.
- Rupert M.* Baroque. – New York, 1973.
- Scyanapper A.* David témoin de son temps. – Fribourg, 1980.
- Skrobucha H.* Ikonen aus der Tschechoslowakej. – Praga, 1971.
- Sokołowska J.* Spory o barok w poszukiwaniu modelu epoki. – Warszawa, 1970.
- Szaraniewicz I.* Katalog archeologiczno bibliograficznej wystawy Instytutu Stawropigianskiego we Lwowie. – Lwów, 1888.
- Tatarkiewicz W.* Dominik Merlini. – Warszawa, 1955.
- Theodorescu R.* Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400–1400). – București, 1976.
- Tkač S.* Ikony na severovýchodnem Slovensku z 16–19 storocia. – Bratislava, 1980.
- Tkač S.* Ikony na Slovensku. – Bratislava, 1968.
- Wellek R.* Concepts of criticism. – New Haven; London, 1963.
- Wölfflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. – München, 1915.

- Wölfflin H.* Renaissance und Barock. – München, 1888.
- Айналов Д.* Византийская живопись XIV столетия. – Пг., 1917.
- Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища. – Л., 2000.
- Александрович В.* Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI – XVII століття // Україна модерна. – 2000. – Чис. 4/5. – С. 340–373.
- Александрович В.* Монументальне малярство // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII ст. – С. 654–700.
- Александрович В.* Середовище українських малярів Перемишля у XVII столітті // Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.). – К., 2002. – Вип. 2.
- Александрович В.* Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – К., 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII – XVIII ст. – С. 833–942.
- Александрович В.* Нововіднайдені джерельні матеріали до історії українського дерев'яного церковного будівництва другої половини XVII століття // ЗНТШ. – 2005. – Т. 249: Праці Комісії архітектури та містобудування. – С. 535–560.
- Алтатов М.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976.
- Алтатов М. В.* Всеобщая история искусства. – М., 1955. – Т. III.
- Алтатов М. В.* Очерки по истории портрета. – М.; Ленинград, 1937.
- Ангелов Д.* Богомилството в България. – София, 1969.
- Андреев А. Н.* Живопись и живописцы главнейших европейских школ. – С.Пб., 1857.
- Антонович Д.* Українська культура. – Мюнхен, 1988.
- Артюх В.* Язичництво та раннє християнство стародавньої Галичини. – Л., 2006.
- Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академиею. – К., 1856.
- Атабеков Н. А.* Словарь-справочник иллюстратора научно-технической книги. – М., 1974.
- Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
- Белхов Н., Петров А.* Иван Старов. – М., 1950.
- Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981.
- Біднов В.* Православна Церква в Польщі й Литві. – Катеринослав, 1908.
- Білецький П.* “Козак Мамай” – українська народна картина. – Л., 1960.
- Білецький П.* Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. – К., 1981.
- Білецький П.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. – К., 1969.
- Богоматерь: Полное иллюстрированное описание ее земной жизни и посвященных ее имени чудотворных икон /* Под ред. Е. Поселянина. – С.Пб., 1912.
- Божков А.* Българската икона. – София, 1984.
- Борисенко О.* Половецька скульптура. Каталог музейної збірки Національного заповідника “Хортиця”. – К., 2003.
- Булгаков С.* Православие: Очерки учения Православной Церкви. – М., 1991.
- Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения: В 2 т. / Пер. с нем. – С.Пб., 1904. – Т. 1.; 1906. – Т. 2.
- Бычков В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М., 1977.
- Вагнер Г. К.* От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. – М., 1980.
- Василенко В. М.* Искусство древних славян // История искусства народов СССР. – М., 1973. – Т. 2. – С. 317–326.
- Вельфлин Г.* Ренессанс и Барокко. – С.Пб., 1913.
- Вельфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. – М., 1934.
- Вельфлин Г.* Классическое искусство: Введение в изучение итальянского Возрождения. – С.Пб., 1912.
- Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко / Пер. с нем. Е. Лундберга. – С.Пб., 2004.
- Вечерський В.* Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона. – К., 2001.

- Власов В. Г.* Стили в искусстве. Словарь имен. – М., 1997. – Т. 3. М-Я.
- Власовский И.* Нарис історії Української Православної Церкви: У 5 т. – Нью-Йорк, 1955. – Т. 1.
- Возицький Б.* Олесський замок. – Л., 1968.
- Геврик Т.* Втрачені архітектурні пам'ятки Києва. – Нью-Йорк, 1987.
- Гелитович М.* Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. – Л., 2005.
- Гераськова Л.* Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. – К., 1991.
- Гершензон-Чегодаева Н. М. Д. Г.* Левицкий. – М., 1964.
- Голубев С.* Киевская Академия в конце XVII и начале XVIII ст. – К., 1901.
- Голубець М.* Мистецтво // Історія української культури / Під загальною редакцією д-ра Івана Крип'якевича. – Л., 1937. – С 455–660.
- Голубець М.* Велика історія України від найдавніших часів. – К., 1993. – Т. 1.
- Голубець М.* Начерк історії українського мистецтва. – Л., 1922.
- Грушевський М.* З історії релігійної думки на Україні. – Л., 1925; перевидано: К., 1992.
- Грушевський М.* Ілюстрована історія України. – К., 1992. – (Факсимільне перевидання 1913 р.)
- Грушевський М.* Історія України-Руси: У 10 т. – Т. 8. – Ч. 2. – К.; Відень, 1922 (перевидання: К., 1995).
- Гугля В.* Керамічне виробництво XVII–XVIII ст.: зв'язки, еволюція форм, барвники // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 2003. – Вип. 12. – С. 79–84.
- Гумилев Л.* Древняя Русь и Великая степь. – М., 1992.
- Давидов Д.* Иконе српских црква у Матярской. – Нови Сад, 1973.
- Даль В.* Толковый словарь живаго великорускаго языка. – М., 956. – Т. 1–4.
- Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974.
- де Боплан Г. Л.* Опис України. – К., 1990.
- де ля Фліз.* Альбоми. Том перший. Серія “Етнографічно-фольклорна”. – К., 1996.
- Декоративное искусство средневековой Армении / Составители альбома Н. Степанян, А. Чекмакчян.* – Ленинград, 1971.
- Дзюбан Р.* Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера // Пам'ятки України: історія та культура. – 2004. – Чис. 1. – С. 102–113.
- Дмитриев Ю. Н.* Одна из лицевых рукописей Новгорода // Из истории русского и западноевропейского искусства. – М., 1960. – С. 61–80.
- Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970.
- Дьяченко Г.* Полный церковнославянский словарь. – М., 1900.
- Евтушенко С. В.* Покровские мистерии. – Х., 2004.
- Евтушенко С. В.* От Покрова – к Воздвижению. – Х., 2005.
- Єфименко О. Я.* Історія українського народу. – Х., 1922. – Вип. 2.
- Жолтовський П.* Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. – К., 1958.
- Жолтовський П. М.* Мініатюра XIV – першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття / Відп. ред. Ю. П. Нельговський. – С. 319–336.
- Жолтовський П.* Художній метал. Історичний нарис. – К., 1972.
- Жолтовський П. М.* Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. – К., 1973.
- Жолтовський П.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978.
- Жолтовський П.* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1988.
- Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзя: Фрэска, абраз, партрэт.* – Мінск, 1980.
- З української старовини: Альбом / Упоряд. Ю. О. Іванченко.* – К., 1991.
- Забашта Р.* Наскельна скульптура України періоду Античності й Середньовіччя // Мистецтвознавство України. – 2004. – Вип. 4. – С. 302–314.
- Забашта Р.* Наскельна скульптура України // Родовід. – 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 117–137.
- Закревский Н. Н.* Описание Киева: В 2 т. – М., 1868.
- Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – К., 1960.
- Запаско Я.* Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. – Л., 1971.

- Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні: У 2 кн. – Л., 1981.
- Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Л., 1995.
- Запаско Я.* Мистецькі рукописні пам'ятки України. – Л., 1997.
- Запаско Я. П.* Ошатність української рукописної книги. – Л., 1998.
- Іконников В. С.* Киев в 1654–1855 гг. Исторический очерк. – К., 1904.
- Искусство Византии в собраниях СРСР. Каталог выставки. – М., 1977. – Ч. 2. Искусство эпохи иконоборчества. Искусство IX–XII веков.
- Искусство Древнего Востока / Авторы текста М. Э. Мате, В. К. Афанасьев, И. Д. Дьяконов, В. Г. Луконин. – М., 1968.
- Истомин М. П.* К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. – 1998. – Кн. 12. – С. 3–10.
- Ігнатенко М.* Еволюція європейського художнього мислення. – К., 1986.
- Ісаєвич Я.* Українське книгодання: витоки, розвиток, проблеми. – Л., 2002.
- Історія української архітектури / За ред. В. Тимофійенка. – К., 2003.
- Каганович А. Л. А.* Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М., 1963.
- Кара-Васильєва Т. В.* Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. – Л., 1996.
- Кара-Васильєва Т. В.* Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000.
- Каргер М. К.* Древний Киев. – М.; Ленинград, 1961. – Т. 2.
- Каталог кириличних рукописних Євангелій XV–XVIII століть зі збірки Львівського історичного музею / Уклад. О. Ясіновська. – Л., 1996.
- Каталог українських древностей колекції В. В. Тарновського. – К., 1898.
- Качалов Н.* Стекло. – М., 1959.
- Килессо С.* Киево-Печерская Лавра. – М., 1975.
- Киселев Н.* О московском книгопечатании XVII в. – М., 1960. – Вып. 2.
- Кісь Я. П.* Промисловість Львова у період феодалізму (XIII–XIX ст.). – Л., 1968.
- Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986.
- Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість. – Л., 2006.
- Коляда Г.* Из истории книгопечатных связей России, Украины и Румынии в XVI–XVII вв. // У истоков русского книгопечатания. – М., 1959.
- Компан О.* Міста України в другій половині XVII ст. – К., 1963.
- Кондаков Н.* Іконографія Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянско-живописью раннего Возрождения. – С.Пб., 1911.
- Кондратюк А.* Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви: Каталог / Автор-упорядник А. Кондратюк. – К., 2005.
- Конрад Н.* Запад и Восток. Статьи. – М., 1972.
- Косаревський І. А.* Софіївка. – К., 1970.
- Кузнецова Э. В.* Исторический и батальный жанр. – М., 1982.
- Кузьмин Е.* Искусство в Южной России. – К., 1914. – Кн. 3–4.
- Кулиш П.* Записки о Южной Руси. – С.Пб., 1856. – Т. 1.
- Лазарев В. Н.* История византийской живописи: В 2 т. – М., 1986. – Т. 1–2.
- Лазарев В.* Византийская живопись. – М., 1971.
- Лашук Ю. П.* Кераміка // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 389–399.
- Лебединцев П.* Киево-Печерская лавра в ее прошлом и нынешнем состоянии. – К., 1886.
- Лебединцев П. Г.* Возобновлене Києво-Софійського собора в 1843–1853 гг. – К., 1879.
- Литвинов В.* Ідеї раннього Просвітництва у філософській думці України. – К., 1984.
- Лихачев Н.* Материалы для истории византийской и русской сфрагистики. – Ленинград, 1928. – Вып. 1.
- Логвин Г. Н.* Украинское искусство X–XVIII вв. – М., 1963.
- Логвин Г. Н.* По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки. – К., 1968.

- Логвин Г. Н.* З глибин: Давня книжкова мініатюра XI–XVIII ст. – К., 1974.
- Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
- Лукомский Г.* Украинское барокко. – С.Пб., 1911.
- Лукомский Г. К.* Памятники старинной архитектуры России. – Пг., 1916. – Ч. 1. Русская провинция.
- Майстренко-Вахуленко Ю.* Матеріали і техніки рисунків іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври // Художня культура. Актуальні проблеми. – К., 2007. – С. 435–454.
- Макаров А.* Світло українського бароко. – К., 1994. .
- Максимович М.* Собрание сочинений. – К., 1877. – Т. I.
- Марченко М. І.* Історія української культури (з давніх часів до середини XVII століття) – К., 1961.
- Матвійшин Я.* Живописні плани трьох українських замків-фортець з XVII ст. (Бара, Меджибожа, Чигирин) у Дипломатичному архіві Міністерства закордонних справ Франції // Історичне картознавство України. Збірник наукових праць. – Л.; К.; Нью-Йорк, 2004. – С. 195–201.
- Мельник В.* Церква Святого Духа в Рогатині. – К., 1991.
- Микитась В.* Давньоукраїнські студенти й професори. – К., 1994.
- Мифы народов мира. Энциклопедия. – М., 1991. – Т. 1.
- Михайлова Р. Д.* Художня культура Галицько-Волинської Русі. – К., 2007.
- Мовчан І. І., Тоцька І. Ф.* Кирилівська церква в Києві. – К., 1963.
- Модзалевский В. Л.* Малороссийский Родословник. – К., 1914. – Т. 4.
- Наливайко Д.* Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. – К., 1998.
- Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відп. ред. Я. П. Запаско. – Л., 1969.
- Недяк В.* Україна – козацька держава. – К., 2004.
- Нельговський Ю. П., Шуляр А. М.* Львів. Історико-архітектурний нарис. – К., 1969.
- Нессельштраус Ц.* Искусство раннего Средневековья. – С.Пб., 2000.
- Нікітенко Н. М.* Собор Святої Софії в Києві. – К., 2000.
- Новий тлумачний словник української мови: У 4 т. / уклад. В. Яременко, О. Сліпушко. – К., 1998. – Т. 1–4.
- Овсійчук В.* Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї. – К., 1985.
- Овсійчук В.* Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок. – К., 1991.
- Овсійчук В. А.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001.
- Одрехівський Р.* Різьбярство Лемківщини. – Л., 1998.
- Орлова М. А.* Наружные росписи средневековых храмов: Византия, Балканы, Древняя Русь. – М., 2002.
- Откович В.* Народна течія в українському живопису XVII–XVIII століть. – К., 1990.
- Откович В. П.* Українське народне малярство XVII–XVIII століть. – К., 1990.
- Пересопницьке Євангеліє 1556–1561: Дослідження. Транслітерований текст. Словопоказчик. – К., 2001.
- Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII століть. – К., 1970.
- Петров Н. И.* Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве : В 3 т. – М., 1891–1904.
- Писаревский Г. И.* Из истории иностранной колонизации в России. – М., 1909.
- Пляшко Л.* Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо. – К., 2001.
- Полевой В. М.* Искусство Греции. Древний мир. Средние века. Новое время. – М., 1984. – Т. 2.
- Попов П.* Матеріали до словника українських граверів. – К., 1926.
- Пуцко В.* Маловідома споруда А. Квасова в Україні // Архітектурна спадщина України / За ред. В. Тимофійенка. – К., 1996. – Вип. 3. – Ч. 1. – С. 121–130.
- Радивіловський А.* Огородок Марии Богородицы. – К., 1676.
- Радоичич С.* Майстори старог српског сликарства. – Београд, 1955.
- Радченко К.* Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. – К., 1898.
- Рігельман О.* Літописне повісткування про Малу Росію, її народ і козаків узагалі. – М., 1847

- Ровинский Д.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX веков: В 2 т. – С.Пб., 1895.
- Рубан В.* Образотворче мистецтво // Історія українського мистецтва: У 5 т. – К., 2006. – Т. 4: Мистецтво XIX століття. – С. 115–131.
- Рубан В.* Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. – К., 1986.
- Русское градостроительное искусство: Градостроительство Московского государства XVI–XVII веков / Под общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. – М., 1994.
- Свеховский З.* Романское искусство Польши. – [Варшава, 1982].
- Свеницька В.* Різьблені ручні хрести XVII–XX вв. – Л., 1939. – Ч. 1.
- Свеницька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Л., 1990.
- Свеницький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1929.
- Свеницький І.* Нариси з історії болгарської літератури. – Л., 1957.
- Свирин А.* Древнерусское шитье. – М., 1963.
- Сидоров А. А.* Русские портретисты XVIII века. – М., 1924.
- Словник українського сакрального мистецтва / Ред. чл.-кор. АМУ М. Станкевича. – Л., 2006.
- Срезневский И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. – С.Пб., 1903. – Т. III.
- Станкевич М.* Українське художнє дерево. – Л., 2002.
- Стахів М.* Христова Церква в Україні: 988–1596. – Стемфорд, 1985.
- Степовик Д. В.* Іконологія й іконографія. – Івано-Франківськ, 2004.
- Степовик Д. В.* Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи. – К., 1982.
- Степовик Д. В.* Історія української ікони X–XX століть. – К., 1996.
- Степовик Д. В.* Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна. – К., 2008.
- Тананаева Л. И.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. – М., 1971.
- Таранушенко С.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976.
- Тимофієнко В. І.* Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття. – К., 2002.
- Тимофєєнко В. И.* Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. – К., 1984.
- Тимофієнко В. І.* Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть. – К., 1999.
- Тищенко Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.): Навч. посібник. – К., 1992.
- Турченко Ю. Я.* Український естамп. – К., 1964.
- Українське бароко та європейський контекст. – К., 1991.
- Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. – М., 1964–1973. – Т. 1–4.
- Флиттнер Н. Д.* Культура и искусство Двуречья и соседних стран. – Ленинград; М., 1958.
- Халебський П.* Україна – земля козаків. Подорожній щоденник – К., 2008.
- Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М., 1967.
- Швецъ Г., Дрозд Н., Левченко С.* Каталог річок України. – К., 1957.
- Щероцький К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – Т. 1: Художественное убранство дома в прошлом и настоящем.
- Шумицький М.* Український архітектурний стиль. – К., 1914.
- Щепкина М.* Болгарская миниатюра XIV века. – М., 1963.
- Щербаківський Д., Ернст Ф.* Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст. – К., 1925.
- Эварницкий Д. (Яворницкий Д.)* Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – С.Пб., 1888. – Ч. 1, 2. – (Факсимільне видання: К., 1995).
- Эвлия Челеби.* Книга путешествия. – М., 1961. – Вып. 1.
- Юрченко П. Г.* Дерев'яне зодчество України (XVIII–XIX ст.). – К., 1949.
- Яворницкий Д.* Історія запорізьких козаків: У 3 т. – Л., 1991. – Т. 2.
- Яковенко Н.* Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. – К., 1997.
- Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2006.
- Ярема В.* Лемківські ікони XIV і XV століть // Наша культура. – Варшава, 1968. – Чис. 1–3.
- Яцковський А., Яриушкевич Я.* Искусство польского народа. – [Warszawa, б.г.]



## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**АДАМАСК (АДАМАШКА, АДАМАШОК, ЄДАМАШКА, ЄДАМАШОК)** – цупка шовкова тканина переважно багряного (рідше зеленого чи блакитного) кольору з двостороннім тканим візерунком рослинної орнаментики. Назва походить від сирійського міста Дамаск, де спочатку виробляли цю тканину. В Україні відома з XV ст.

**АЛЕБАСТР** – тонкозернистий твердий різновид гіпсу, приданий для різьби і точіння.

**АНТУРАЖ** – оточення, середовище, навколишня ситуація. Зазвичай застосовують як поняття в мистецтві.

**АПОКРИФ** – твір християнської літератури перших століть існування нового віровчення, пов'язаний із сюжетами Святого Письма, Життями святих, версіями першопочатку світу. А. не були визнані церквою священними тому, що не відповідали канонічним поглядам; входили до списків заборонених книг (так званих індексів), затверджуваних Вселенськими соборами. Іноді А. називають твір релігійного змісту, походження якого невідоме.

**АТЛАС** – цупка шовкова чи напівшовкова тканина з гладкою лискучою лицьовою поверхнею; виконана способом однойменного переплетіння, що й надає їй характерного блиску.

**БАЗИЛІКА КУПОЛЬНА** – базиліка, нефі якої перекриті напівциліндричними або коробовими склепіннями, а над середохрест'ям влаштовано купол.

**БАНДЕРОЛЬ** – у бароковому малярстві стилізовані стрічки з написами, які пояснюють сюжети, передають репліки персо-

нажів або інформують про особу фундатора, час і місце створення композиції.

**БЕЛЮАР** – широка вежа; у фортифікаціях XVI ст. – невеликий бастіон, висунутий ззовні за площину оборонної стіни.

**БОНІЇ** – «гудзики» на обрамленнях ікон і в різьбі іконостасів, що імітують гладко оброблене дорогоцінне каміння, на відміну від фазетових прикрас, які мають гранчасте оздоблення.

**БРАТСТВО** – давня родиннотериторіальна організація. **Б.** виникли за часів християнізації Русі. Вони гуртувалися навколо окремої церкви. Члени **Б.** брали участь у церковних церемоніях і святах, влаштовували бенкети-учти – братчини. Гості, що приходили на братчини, вносили плату, яка йшла на потреби церкви. У XV–XVIII ст. **Б.** стали потужними національно-релігійними й просвітницькими організаціями при православних церквах України (існували також у Білорусі, Литві, Чехії). Боролися проти національного гніту та католичення православних. За своїми звичаями і структурою **Б.** були подібними до міських цехів, мали власні устави. **Б.** відкривали школи, друкарні, колегіуми.

**ВИБІЙКА** – 1) спосіб орнаменталізації тканин геометричними, рослинними й анімалістичними мотивами. Виконувалася двома техніками: **верхнього і резервного (кубового)** вибивання; іноді застосовували комбінації обох технік. Візерунок наносили вручну за допомогою різьбленої або набірної дошки. Монохромну **В.** виконували переважно чорною та темно-синьою фарбами; у поліхромній – поєднували коричневий (брунатний)

колір із жовтим, оранжевий із зеленим, синій з білим, червоним і т. п. 2) Поліфункціональна декоративна тканина з кольоровим тлом і незафарбованим узором; поширена в Україні у XVIII – першій чверті XX ст.; мала широке застосування як тканина для виготовлення одягу.

**ВІВІТАР (ОЛТАР, СВЯТИЛИЩЕ, св. – ПРЕСВІТЕРІЯ)** – у давніх народів місце для жертвоприношення, жертвник. У католицьких церквах – жертвний стіл, престол. У православних церквах – східна частина храму з дещо підвищеним рівнем підлоги, де розміщений престол (дерев'яний, іноді металевий чи кам'яний), на якому відбувається безкровна жертва євхаристії, читають літургію. Відділяється від загального простору вівтарною перегородкою – іконостасом. Розрізняють **В.** головний і **В.** бічний, де встановлюється додатковий престол для здійснення літургії частіше ніж раз на тиждень. **В.** символізує небо як місце перебування Бога.

**ВОСЬМЕРИК** – замкнена стінова конструкція, що має у плані форму восьмигранника.

**ВОТИВИ (ВОТУМИ)** – жертви, дари, які приносили люди за обітницею або із вдячністю за порятунок чи видужання від хвороб. Найчастіше **В.** виготовляли у вигляді металевих табличок із зображеннями людей, тварин, хворих частин тіла (ніг, рук, очей тощо).

**ВОХРА** – мінеральна фарба жовтого кольору різних відтінків – від коричневого до рожевого.

**ГОБЕЛЕН** – тканий килим-картина, декоративна художня тканина ручної роботи. За технікою виконання розрізняють два типи **Г.**: виткані на **горизонтальному** та **вертикальному** (найдорожчі) верстатах. Ткалися з вовни із додаванням шовку, часом із золотних і срібних ниток; основа була нефарбована, від її товщини залежала рубчастість лицьової сторони. Згодом **Г.** почали називати всі килими, шпалери, декоративні тканини зі складним, часто тематичним малюнком, виготовленим машинним способом. Термін **Г.** походить від назви відо-

мої французької королівської мануфактури, заснованої 1662 року в Парижі на базі килимової майстерні та фарбарні родини Гобеленів.

**ГОРН** – невелика піч з відкритою неглибокою шахтою, що використовувалася для плавлення металів у тиглях і нагрівання заготовок для кування; найпростіша металургійна піч (очаг) на ранньому етапі розвитку металургії.

**ГОРНВЕРК** – фортифікаційна система з двох бастіонів, що утворюють у плані рогоподібну фігуру.

**ГРАФІЯ** – в іконопису контурний малюнок, продряпаний гострим інструментом по левкасу.

**ДВЕРІ ДИЯКОНСЬКІ** – проходи в передвівтарній огорожі обабіч Царських врат, які могли закриватися запонами; від XVII ст. – з дверима, прикрашеними іконами, мальованими зображеннями архангелів, іноді різьбленням.

**ДЕЛІЯ** – довгий чоловічий кожух на ведмежому чи вовчому хутрі, із широкими незшитими рукавами і хутряним коміром, який застібається оздобленими гудзиками. **Д.** носили в Польщі та Україні у XVI–XVIII ст.

**ДИЯКОННИК (ДИАКОННИК, ДЬЯКОННИК, ПАЛАМАРНЯ, РИЗНИЦЯ, у католицьких храмах – ЗАХРИСТІЯ)** – службове приміщення у церкві, призначене для зберігання церковних коштовностей і посуду, одягу священнослужителів, а також для вдягання священників. **Д.** прилягав до вівтарної частини з півдня. У православних храмах мав вхід через південні двері в іконостасі.

**ДІАДЕМА** – вінець з тканини чи шляхетного металу, оздоблений дорогоцінним камінням, гемами, перлами. Походить з країн Сходу. У Стародавній Греції **Д.** була ознакою сану, стала прототипом корони, символізувала царську, князівську владу. Пізніше **Д.** почали використовувати як жіночу прикрасу.

**ДОМІНАНТА** – головна частина архітектурного ансамблю, яка підпорядковує собі решту його частин і вирізняється поміж них

значними розмірами, формами, розташуванням тощо.

**ЖИВОПИС ОЛІЙНИЙ** – живопис фарбами, в яких сполучною речовиною є олія (лляна, часом горіхова, соняшникова та ін.) і лаки. Застосовується для виконання станкових творів, рідше – настінних розписів. Завдяки прозорості й глибині кольорів, різноманітності технічних прийомів (багатошаровий живопис, щільне корпусне письмо, лєсирування на сухому чи вологому шарі) **Ж. о.** дає широкі можливості для максимального відтворення задумів художника. **Ж. о.** відомий з X ст., поширився з кінця XIV – початку XV ст., починаючи з XV ст., став однією з найпопулярніших технік живопису.

**ЗОЛОТО ВОЛОЧЕНЕ** – тонкий золочений дротик, що використовували в гаптуванні.

**ЗОЛОТО ПАЛЕНЕ** – вогневе покриття металевої поверхні розчином золота в ртуті. При нагріванні ртуть випаровується, а золото зв'язується з металом основи. Одна з найдавніших технік золочення поверхні художніх виробів тонким шаром з метою оздоблення або захисту від окислення. Техніка **З. п.** була широко відома вже в Київській Русі.

**ЗОЛОЧЕННЯ** – техніка нанесення тонкого шару позолоти на поверхню предмета з декоративною чи захисною метою. Відомі такі способи **З.**: **листовий** (сусальним золотом чи його заміником по міздровому, риб'ячому клею, поліменту або лаку-мордану); **твореним або порошкоподібним золотом**; **вогневий** (за допомогою амальгами); **плакування** (основу покривають тонкими шарами цінних металів, які піддають тиску); **гальванічний**; **конгревне тиснення** (у поліграфії); **за допомогою золотої фольги** (у сучасному виробництві – виріб обробляють термічно).

**ІКОНОГРАФІЯ** – у середньовічному мистецтві, пов'язаному з релігійною тематикою, усталена система канонічних правил зображення персонажів, сюжетних сцен і символів; змінювалася відповідно до еволюції богословської традиції.

**ІКОНОСТАС (КІОТ, розм. – БОЖНИК)** – перегородка з розташованими на ній іконами, яка відокремлює вівтарну частину православної церкви від молитовного залу. Символізує межу між Небом і Землею: вівтарна частина храму – небо як місце перебування Бога, конха – небосхил, амвон – камінь перед гробницею Ісуса. Розвиток форми українського **І.** бере свій початок від мармурового парапету IV–VI ст. такого самого призначення у візантійських храмах, який у VII ст. набув форми прикрашеного різьбою темплону, що остаточно сформувався в XI–XII ст. Композиція темплону стала основою для формування **І.** в храмах Східної Європи. Перші **І.** в Україні були невисокі, про що свідчать дослідження, зокрема Софійського собору в Києві. Формування архітектурно-різьбярської структури українського **І.**, склад і розподіл ікон у його ярусах у загальних рисах усталилися в XIV ст. Найстаріші вцілілі в Україні **І.** відносять до XVII ст. Вони мають вже цілком завершену форму, яка зберігається й протягом XVIII ст. Насиченість **І.** декоративною різьбою досягає свого апогею у XVIII ст. Малярські роботи не завжди пов'язані з датою виготовлення різьбленої основи, оскільки могли неодноразово поновлюватися. Загальна композиція **І.** відображала ідею «Небесного града» і складалася з **ярусів (чинів)** – горизонтальних рядів ікон, кількість яких могла бути від одного до шести, що визначалося зокрема і габаритами храму. Назви ярусів, починаючи знизу: 1-й ярус із Царськими вратами – **Місцевий (Намісний) чин**; 2-й ярус (вузький) – **Маллий святковий чин**; 3-й ярус (головна частина **І.**) – **Деісусний чин**; 4-й ярус – **Святковий чин**; 5-й ярус – **Пророцький чин**; 6-й ярус (верхній) – **Прабатьківський чин**. Уся композиція увінчується хрестом.

**ЙОНІКИ (ІОНІКИ)** – орнаментальний мотив у вигляді овальних опуклих елементів, обрамлених ребрами. В Україні їх також називали «волохими очками».

**КАМ'ЯНИЦЯ** – будівля на 2–4 поверхи житлового (верхні поверхи) і господарського (нижні – як майстерня, крамниця тощо)

призначення, з підвалом, іноді з арковим підсінням. Мала вузький головний фасад на 3–5 віконних осей; планувально-просторова композиція розвивалась углиб ділянки. **К.**, що стояли щільно впритул одна до одної, забудовували площі та вулиці міст середньовічної Європи.

**КАРБУВАННЯ** – техніка холодного оброблення металів. Дає можливість виконати на блясі об'ємне зображення. Зазвичай для **К.** використовують мідь, латунь, алюміній, сталь, а також срібло й золото у тонких пластинах. Застосовується в ювелірній справі, для виготовлення предметів декоративно-вжиткового мистецтва.

**КАРНАЦІЯ** – живописні прийоми, колір і фарба, за допомогою яких зображують тіло.

**КІРАСА** – частина лицарського обладунку, яка захищає торс і плечі. Виготовляється зі шкіри або металу.

**КЛЕЙМА** – в іконопису невеликі композиції із самостійними сюжетами, розташовані навколо центрального зображення; розповідають про життя або історію Христа, Богородиці та святих.

**КЛОБУК** – головний убір монаха-схимника. Складається з камилавки (або циліндра з обрізаними краями) та чорного покривала, що кріпиться до камилавки й завершується трьома довгими кінцями, які спускаються плечима і спиною до пояса. У Русі **К.** був поширеним головним убором у вигляді ковпака з хутряною облямівкою, його носили князі. До XVII ст. **К.** мав форму півсфери. Не під час богослужіння **К.** носять також архієпископи (чорний), митрополити (білий з нашитим хрестом) та патріархи. **К.** патріарха – чорного чи білого кольору, півсферичний із хрестом зверху, оздоблений зображеннями серафимів або хрестів, два тонші кінці покривала спускаються на груди, один – на спину.

**КЛЯШТОР** – 1) католицький монастир у вигляді храму, до бічного входу якого прилягає двір, оточений келіями та навчальними приміщеннями. 2) Келії у католицькому монастирі.

**КОБАЛЬТ** – 1) хімічний елемент, важкий метал сріблясто-білого кольору з червоним

вилицком, твердіший від заліза. Сполуки **К.** використовують для виготовлення емалей і фарб. 2) Назва фарби темно-синього кольору, до складу якої входить цей метал. **КОМПЛЕКС ЗАМКОВИЙ** – комплекс оборонних споруд (мурів, башт, валів, ровів, бастионів тощо) та житлових, господарських будівель. Споруджувалися в місцях, зручних для оборони.

**КОНКЛЮЗІЯ** – клаптик шовкової чи атласної тканини (переважно білого чи жовтого кольору), який розміщували на труні, а після похорону вивішували в домашній каплиці або зберігали разом з іншими реліквіями. На **К.** друкували найефектнішу частину надгробної промови, доповнену пишномовною посвятою осиротілій родині, а також гравюру святого патрона померлого, його герб. Деколи на **К.** малювали портрет небіжчика.

**КОНТРАПОСТ (FIGURA SERPENTINATA)** – зображення людської фігури з контрапостно протиставленим розташуванням частин відносно до осередкової осі.

**КОРЗНО** – верхній одяг у вигляді плаща, князівська мантія. Найчастіше **К.** застібали на правому плечі фібулою, іноді прикрашали хутряною облямівкою, галунами. **К.** носили так, що права рука була вільною, а ліва «ховалася» під полу.

**КОРОГВА (LABARA FUNEBRIA)** – атрибут похоронного обряду, що міг замінювати епітафію. **К.** несли за труною, а після похорону встановлювали у храмі. **К.** зазвичай були двосторонніми – основне лицьове композиційне зображення доповнювалося написами або іншими зображеннями на звороті. Найчастіше **К.** використовували під час поховання військовослужбовців.

**КОСТЕЛ (КОСТЬОЛ)** – польська назва католицького храму.

**КРИН** – орнаментальний мотив у вигляді лілієподібної симетричної квітки. **К.** трапляється в ілюструванні рукописної книги ще з античних часів, у Давній Русі з'являється у IX ст. У християнській традиції **К.** усвідомлюється як пророслий хрест або як Світове дерево, які є культурологіч-

ними знаками центру Всесвіту.

**КУНТУШ (КУНТУША)** – верхній одяг представників заможного населення Польсько-Литовської держави. 1) Чоловічий верхній одяг з тонкого синього, малинового, зеленого сукна, парчі, прикрашений мереживом, золотим позументом. Характерну особливість **К.** становлять рукави з поздовжніми прорізами навпроти ліктя (на згині руки) або цілком розрізані за довжиною рукава. 2) Жіночий верхній одяг з фіолетового, бордового, зеленого оксамиту або зеленого алтабасу, дорогої візерункової парчі, найчастіше зеленої, затканої срібними нитками, із шалеподібним коміром, який, як і манжети на рукавах, викладений хутром, з дорогою хутряною підкладкою. Жіночий **К.** – без розрізів на рукавах; інколи жінки пришивали до **К.** додаткові вузькі рукави з іншого матеріалу. На талії **К.** скріплювали аграфом або позументом.

**КУРТИНА** – прямолінійна частина оборонної стіни або валу, що об'єднує башти, бастей чи бастіони.

**ЛЕВКАС** – суміш крейдяного чи алебастрового порошку з мездровим чи осетровим клеями, яка накладається на поверхню дошки, іноді в поєднанні з паволокою (тканиною) і є ґрунтом для темперного малярства.

**ЛЮСТР** – рідка речовина, якою вкривається випалений полив'яний або скляний виріб, унаслідок чого досягається ефект перламутрового блиску.

**ЛЮСТРАЦІЯ** – періодичні описи державних (королівських) маєтностей з метою визначення їхньої прибутковості. Проводилися у Речі Посполитій від 1562 року до кінця XVIII ст.

**МИТРА** – головний убір вищого духовенства, який одягають під час богослужіння.

**М.** мають право носити архієреї, архімандрити і нагороджені нею протоієреї. **М.** має вигляд корони, оздобленої іконами. Патріарша **М.** увінчана хрестом.

**НАДГРОБОК** – архітектурний чи скульптурний твір, який встановлюють переважно на могилі померлого для увічнення пам'яті про нього. За європейськими зразками, **Н.** побутував у вигляді кам'яної пли-

ти з пам'ятним написом, іноді гербом. Від другої половини XVI ст. поширився розроблений в Італії варіант стоячого пам'ятника при стіні з лежачою поstattтю померлого в ніші з обрамленням, а також скромніша, закріплена на стіні, епітафія.

**ОЖЕРЕЛЛЯ** – 1) комір, виріз для голови, горловина в одязі. 2) Комір різного призначення, який прикріплювали до одягу гудзиками з кольорових металів.

**ОЖИВКИ (ДВИЖКИ)** – полиски, виконані білилами по шару вохрення, що застосовуються в іконопису й монументальному малярстві візантійської традиції. Слугують для моделювання опуклих місць на ликах і тілі, «оживлюючи» зображення. За формою бувають у вигляді рисочок, ліній, мазків, плям.

**ОКСАМИТ** – ворсова шовкова, напівшовкова, рідше бавовняна одягова чи декоративна тканина. Походить з Індії, у XII–XIV ст. виробництвом **О.** славились Італія, Франція, Німеччина, Голландія.

**ОПАНЧА (ОПАНЧІНА, ЄПАНЧА, КИРЕЯ)** – верхній чоловічий сукняний одяг з капюшоном, який у давнину носили представники шляхти. Мала вигляд широкого плаща і зазвичай слугувала дорожнім вбранням. У документах XVI ст. згадуються “московські **О.**”

**ОПАШЕЛЬ (ОПАШЕНЬ, ОПАШНЯ)** – старовинний просторий довгополий жіночий і чоловічий плечовий одяг з вузькими довгими рукавами до зап'ястя. **О.** виготовляли з атласу, оксамиту, камки. Носили поверх каптанів, інколи наопашки. Передня частина **О.** коротша від задньої.

**ОРДЕР КЛАСИЧНИЙ** – орієнтація на мистецтво античності та найвищу стадію будь-якого художнього стилю: ренесансу, бароко, рококо.

**ПАЛИЦЯ** – приладдя вищого ієрейського сану; зображення на **П.** відповідають євангельським подіям, яким присвячено церкву.

**ПАНИКАДИЛО** – церковно-обрядовий богослужбовий атрибут у вигляді одно- або багаторусного світильника, на якому розміщено більше дванадцяти джерел освітлення – лампад, свічок, каганців тощо.

**ПАПЕРТЬ** – зовнішній притвор, що має вигляд приміщення, майданчика чи галереї (іноді критої) перед входом до будівлі.

**ПИСЬМО ЛИЧНЕ** – в іконопису малювання ликів, а також усіх частин фігури, не закритих одягом.

**ПЛАЩАНИЦЯ** – культовий церковний предмет – тканина прямокутної форми, на якій вишито чи намальовано композицію «Покладення до гробу» або «Оплакування Христа».

**ПЛЮМАЖ** – прикраса з пір'я на головному уборі чи кінській збруї.

**ПОМПА ПОГРЕБАЛЬНА** – поховальний обряд, що складався з широкої програми, втілюваної засобами різних видів мистецтва. Погребіння високого стилю у всіх деталях та елементах його церемонії мало символічно виразити і звеличити достоїнства померлого й величавість самої смерті.

**ПОРТРЕТ НАТРУННИЙ** – складник погребальної церемонії, що якнайточніше відтворював риси померлої особи. Розміщувався на торці труни, що в ногах покійного. Погруддя або зріз ледь нижче за плечі, нейтральне тло без зайвих аксесуарів, подеколи із зображенням гербів, ініціалів чи зі стислим написом – така композиційна основа дозволяла сконцентрувати увагу на відтворенні обличчя.

**ПРАЗНИКИ** – 1) в українській церковній традиції найважливіші свята церковного календарного року. 2) Їхні зображення у творах мистецтва, насамперед малярства, які від XVI ст. утворювали окремий ряд ікон (**празничний, празниковий**) на передвітарній огорожі, в іконостасі.

**ПРЕДЕЛА** – нижня частина вітваря, що слугує його основою; часто різьблена чи оздоблена живописними сценами.

**П'ЯТА** – нижня опорна частина арки чи склепіння або верхній камінь підпори, що несе арку чи склепіння. Розрізняють **П. виносну** (випускну) і **П. врізну** (вмурований клинчастий камінь). **П. дверна** – нижній та верхній виступи стулки дверей, за допомогою яких двері закріплюються у своїй рамі (коробці).

**РАТУША** – будівля міського самовряду-

вання. Будувалася зазвичай на центральній площі й часто завершувалася багатоярусною баштою.

**РИЗНИЦЯ** – приміщення для зберігання вбрання священнослужителів.

**РЯД НАМІСНИЙ** – нижній ряд комплексу ікон передвітарної огорожі іконостаса із розташованими обабіч входу до вітваря намісними іконами Христа й Богородиці з Христом Емануїлом. Напис на розкритому Євангелії Ісуса здебільшого підкреслює його покликання вчителя, а зображення Богоматері з Дитям наголошує на основоположній для християнства ідеї втілення.

**САКРИСТІЯ** – приміщення біля вітварної частини католицького храму, призначене для зберігання предметів культу.

**САП'ЯН** – м'яка тонка шкіра, яку виготовляють з козячих, іноді овечих, телячих шкур. Виробництво **С.** почалося в Марокко.

**САРМАТИЗМ** – панівна субкультура, ідеологія, яка об'єднувала шляхту Речі Посполитої протягом XVI–XIX ст. і формувала її культурні пріоритети. Переймаючись модним у тогочасній Європі пошуком історичних коренів, шляхтичі вважали, що є нащадками сарматів – іраномовних племен, які мешкали на півдні сучасної України і були витіснені готами у II ст. **С.** впливав на стиль життя і одяг шляхти. Спершу він був ідеалістичним рухом, який оспівував релігійність (незалежно від конфесії), чесність, національну гордість, сміливість, рівність і волелюбність. Але, як кожна доктрина, що ставила один соціальний клас вище за решту, з часом **С.** став контрверсійним, пропагуючи нетерпимість і фанатизм. **С.** був популярний і поміж української еліти того часу – української шляхти та козацтва. **С. український** – етнічно-культурна, нерідко з політичним забарвленням концепція походження українців від сарматів.

**СЕРЕДНИК** – декоративний елемент оправи книги, на якому найчастіше зображували Розп'яття з предстоячими – Богородицею та Іоанном Богословом.

**СОБОР КАФЕДРАЛЬНИЙ** – храм, при якому міститься архієрейська, єпископська

чи митрополича кафедра; головний храм єпархії.

**СТИЛЬ ГЕОМЕТРИЧНИЙ** – стиль оздоблення предметів декоративно-вжиткового й монументального мистецтва, що характеризується використанням повторюваних геометричних орнаментів, які творять різноманітні геометричні фігури: точки, лінії, кола, ромби, хрести, багатокутники, спіралі, меандри тощо. Відомий **С. г.** вазипису в давньогрецькій кераміці X–VIII ст. до н. е.

**СТИЛЬ ГЕРАЛЬДИЧНИЙ** – стиль, за якого в орнаментах використовують зображення знаків, емблем, трофеїв і т. д.

**СТИЛЬ ГОТИЧНИЙ** – мистецький стиль, що поширився в західноєвропейських країнах у період зрілого та пізнього Середньовіччя (XII–XV ст.) В образотворчому мистецтві домінувала релігійна тематика, тогочасне символіко-алегоричне мислення знайшло відображення в задумах художніх творів. Розвивалися архітектура, вітражне мистецтво, різьблення в оздобленні будівель, надгробна скульптура, книжкова мініатюра, малярство вітарів, декоративно-вжиткове мистецтво. Готичний собор становив своєрідний мистецький синтез, у якому поєднувалися легка, спрямована догори архітектура, вітражне мистецтво, дерев'яна, вкрита кольоровою поліхромією, драматично-експресивна, життєво правдива (порівняно з романським мистецтвом) скульптура, різьблення та вітарне малярство на дошках.

**СТИЛЬ РОМАНСЬКИЙ** – стиль, що панував у західноєвропейському мистецтві X–XII ст., поширився і в деяких країнах Східної Європи (його вплив помітний до XIII ст.). Велике значення у формуванні **С. р.** мали пізньоантичне, візантійське та близькосхідне мистецтво, культура часів каролінгів і меровінгів. **С. р.** проявився переважно в культовій архітектурі з притаманними йому простотою та суворістю, конструктивністю та стриманою декоративністю. У храмі поряд із поздовжньою орієнтацією в бік вітаря з'явився поперечний розвиток простору в трансепті. Інтер'єр формували товсті стіни з вузькими

прорізами, масивні колони й розвантажувальні арки, ваговиті коробові й хрестові склепіння. Зовнішні маси зберігали лаконічність, компактність і суворість, чіткий абрис, урочистий силует. У монументальному мистецтві та орнаментиці перепліталися сюжетні й символічні, реальні й фантастичні, зооморфні й антропоморфні мотиви. Характерні риси **С. р.** прослідковуються і в мистецтві Давньої Русі, зокрема в архітектурі Галицько-Волинського князівства у XII–XIII ст.

**ТРАПЕЗНА** – загальна їдальня з підсобними приміщеннями в монастирі; може бути прибудовою до західної частини монастирської церкви.

**ФРЕСКА** – 1) техніка монументального малярства, у якій фарби (стійкі до впливу вапна) наносяться на поверхню свіжого непросохлого тиньку; крім «al fresco», у стінопису застосовують комбіновані техніки, які передбачають малювання і по сухому тиньку – “al secco”, що часто плутають із фрескою. 2) Малярський твір, виконаний у цій техніці.

**ФУНДАТОР** – особа, яка фінансує будівництво храму чи монастиря.

**ФУНДУШ** – дарування майна, грошей або земель для церков чи монастирів.

**ЦЕРКВА СОБОРНА** – головний храм у місті чи монастирі, де є інші храми.

**ЧИНБАРНЯ** – майстерня для оброблення шкіри.

**ШЕМАТИЗМ** – список осіб чи установ; у церковному **Ш.** подаються списки духовних осіб, зазвичай з найважливішими даними, деколи інших осіб, зайнятих у церкві, списки усіх парафій, вірних і церковних товариств, інформація про стан церковного майна тощо. Такі **Ш.** із цінними матеріалами до минулого української церкви почали друкувати в єпархіях під Австро-Угорщиною. Найстаріший друкований **Ш.** з'явився у 1814 році в Мукачівській єпархії.

**ШПУГИ** – дерев'яні поперечні планки для скріплення дощок ікони в один щит.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Абатай-хан, 877  
Абдуллах, 874  
Абрагамович А., 379  
Абрамович М., 614  
Агодолова Д., 923  
Александрович В., 818  
Александрович К., 838, 839, 840  
Алімпій Галик, 445, 452, 453, 526, 535, 894, 951  
Аліпій (іконописець), 104, 111, 505, 518  
Алімпієв М., 765  
Алфьоров М., 706  
Альберті Л.-Б., 227, 328  
Альмпетіус М., 90  
Анатазевич І., 921  
Ангелович М., 851  
Андял Е., 673  
Антоній Печерський, 542, 915, 918, 943  
Антонович В., 870  
Антропов О., 527, 528, 821, 823, 824, 857  
Апостол Д., 284, 369, 398, 523, 524, 548, 556, 557, 581, 629, 944  
Апостол У., 523, 524, 530  
Аскоченський В., 681  
Баволяк Я., 486, 569, 570  
Баженов В., 712, 718, 719, 829  
Базилевич І., 644  
Бал Шем Това, 491  
Балабан Г., 8, 74, 213, 226, 230  
Балабан Ф., 226, 230  
Балабуха П., 832  
Бальцані Дж., 795  
Бальцеровський Ф., 526  
Барабаш Ю., 881  
Баранович Л., 271, 272, 589, 638, 675, 676, 914  
Барановський Я., 566, 567  
Барціковський К., 766  
Батоні П., 837  
Бахтін М., 882  
Бачинський І., 847, 863  
Баччареллі М., 784  
Бебер П., 334  
Безбородько І., 825, 826  
Бемер А., 20, 42, 54, 66, 90, 91  
Бендюк М., 164  
Беньковський І., 456  
Березич І., 262  
Березін М., 830  
Бернатович Г., 563  
Бернатович К., 564  
Бельський А., 709, 850  
Бзовський С., 87  
Бидловський М., 90  
Бидловський С., 90  
Білецький П., 163, 168, 191, 196, 207, 219, 568, 574, 587, 593, 605, 610, 619, 792, 810, 715, 833, 870, 871, 872, 873, 876, 877, 882, 951  
Білявський О., 457, 458, 766, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 862, 863  
Білянський П., 483, 484, 817, 818  
Біляшівський М., 526, 869, 909  
Біргер Х., 822  
Бланже Я., 344  
Бланк К., 711, 741  
Блеріо Л., 710, 742  
Бломаурт Ф., 540  
Богданов Я., 719  
Богуш П., 102, 647  
Богуш Ш., 647  
Богушкевич С., 180, 181  
Бодянський Й., 879  
Боїм Г., 57, 58, 93, 181, 182  
Боїм П., 57, 58, 181, 182, 183  
Болховітінов Є., 443  
Борзаківський К., 286  
Борисевич Й., 456  
Боровик Л., 580, 581, 866



Боровик-Боровиковський В., 528, 529, 581, 719, 819, 821, 822, 831, 834, 838, 840, 841, 842, 843, 844, 857, 866, 868, 892  
Борщ (маляр), 483, 503  
Ботані Д., 711, 742  
Боттічеллі, 505  
Бочович П., 270  
Браун С., 329  
Брейгель Пітер (Мужицький), 687  
Бріано Дж., 328, 329, 373, 498  
Бродлакович І., 487, 532, 534  
Брюховецький І., 274, 548, 552, 561, 638  
Булганський П., 742  
Бурбек Г., 167, 170  
Буркгардт Я., 671  
Бушак С., 873  
Валлен-Делламот Ж.-Б., 712, 720, 741  
Вальтер Христофор, 92  
ван Вестерфельд А., 22, 23, 39, 40, 47, 84, 218, 220, 290, 390, 394, 434, 660, 926  
Ванрезант В., 702, 715, 716, 718, 719, 720, 726, 738, 742  
Васильєв Ф., 285  
Вейгель Й.-Х., 539  
Величко С., 272, 273, 275, 548, 554, 609, 642, 679, 915  
Веніно К., 564, 565  
Вентурі С., 732  
Веселович Т., 535  
Виговська О., 607  
Виговський Іван (гетьман), 282, 510, 513, 552, 556, 557, 561, 607  
Вижицький М., 845  
Викоцький І., 194, 601  
Витавицький П., 457, 458  
Вишенський І., 148, 517, 532, 657  
Вишенський С., 487  
Вишловський Г., 688  
Вишневецька Г., 575  
Вишневецький Є., 8, 575  
Вишневецький К.-К., 575  
Вишневецький М.-С., 344, 408, 573, 574, 575  
Вишневецький М.-Т., 160  
Вишневецький-Байда Д., 183, 549, 550, 573, 575,  
Вишняков І., 823  
Віктен А., 742  
Вільчопольський Й., 831, 835  
Вільянов І., 723, 742  
Вінйола Дж.-Б., 284, 328, 364, 373  
Вірікс С., 522  
Вісхер Н., 251  
Вітовт (князь), 146, 663, 874  
Владислав IV, 68, 171, 649  
Вобан С., 284  
Войтик І., 603  
Волков Ф., 702  
Волковинський Х., 100  
Вольська С., 88  
Вольфович С., 92  
Вонатович В., 443, 444  
Воробей В., 115  
Воробей М., 115  
Воронцов С., 827  
Вроновський С., 167  
Вунш Ф., 702, 718, 742  
Вуяхевич М., 451, 625  
Вьольфлін Г., 371, 373, 671, 967, 969  
Галик Алімпій, 445, 452, 453, 526, 535, 894, 951  
Галик С., 526  
Галятовський І., 640, 644, 675, 676  
Галяховський Д., 644, 685  
Гамалія Г., 559, 560, 561, 792  
Гандзель С., 92  
Ганль С., 87, 88  
Гаркуша І., 914  
Гартнер Т., 501  
Гедеон (Балабан) (єпископ), 8, 74, 141, 213, 216, 226, 230, 640, 643  
Гембарович М., 168, 173, 202  
Гемза Я., 466  
Гераськова Л., 877  
Гербурт В., 86  
Гербурт І., 197, 200, 201  
Гербурт М., 935  
Гербурт С., 88, 101  
Гербурт Я., 570, 646  
Герле Л., 934  
Герле М., 934, 937  
Герман Г., 85, 699, 742  
Гернас Ч., 673  
Гертц Й.-Д., 540  
Герау К., 700, 721, 723, 742  
Гершензон-Чегодаєв Н., 824  
Гессен-Гомбурзький Л., 370  
Гібо П.-Д., 735, 742  
Гіжицький П., 305, 306, 329, 373, 388, 762, 894

Гізель І., 283, 451, 516, 625, 644, 675, 914  
Глазович В., 329  
Глинський Г., 286, 874, 875  
Глинський-Мамай Б., 874, 875  
Гловацький І., 456  
Гдегард П., 712, 716, 741  
Гойська А., 41, 188, 189  
Голицин В., 679  
Головачевський К., 794, 824, 827, 828, 857, 895  
Головчинська С., 170  
Голубець М., 147, 619  
Голубка Г., 546, 547  
Голубовський З., 445, 526  
Гольбейн Молодший, 154  
Гондіус В., 216, 219, 220, 589  
Гонзага К., 652  
Гонта І., 799, 800, 801, 802, 803, 888  
Гончар І., 869, 871  
Гордон П., 284, 290  
Горленко Д., 629  
Горленко І., 629, 630  
Горст Г., 57, 58, 85, 86, 88  
Гофман Г., 287, 305, 543  
Гочемський А., 458, 685, 688, 892  
Гочемський Й., 680, 683, 892  
Грабар І., 280, 372, 826  
Граб'янка Г., 548  
Григорій з Буська (сницар), 79  
Григорій іконописець, 104  
Григорович С., 504  
Григорович-Барський В., 660, 661  
Григорович-Барський І., 284, 285, 286, 288, 323, 325, 336, 338, 660, 797, 799  
Гриневецький М., 851  
Грицько з Вишні (маляр), 487  
Грінченко Б., 875, 876  
Грузинський О., 258  
Грушевський М., 7, 11, 146, 870, 875  
Гуля В., 899  
Гуляницький І., 558, 559, 560  
Гульд В., 714, 735  
Гурліт К., 671  
Гутман, 742  
Гуцал О., 673  
Галаган Г., 12, 636, 796, 834, 869, 879, 912  
Галаган І., 12, 797  
Галаган О., 12, 636, 796  
Данилов Ф., 770  
Данилова І., 578  
Данилович І., 177, 178, 179  
Данилович С., 95, 405  
Данилович Я., 95  
Дашкова К., 830  
де Боплан Г.-Л., 20, 26, 28, 29, 33, 37, 38, 915  
де Брюна Н., 540  
де Вітте Я., 286, 287, 373  
де ля Фліз Д.-П., 870, 875  
де Лябурер, 203  
Дебоскет Д., 286, 298, 361  
Деволан Ф., 700, 714, 729, 736, 742  
Дедушицька С., 852  
Дейм Х., 846, 847, 863  
дель Аква А., 20, 29, 37, 38, 284  
Демидов П., 823, 837  
Дениско С., 781  
Денисович І., 242  
Державін Г., 824, 841  
Деркач Т., 610  
Джівлені Дж., 330, 373  
Джотто, 104, 225  
Дзенгалович С., 193, 194, 471  
Дзіар С., 92  
Дідашенко Г., 285  
Дікембош Б., 66, 91, 95  
Діонісій Ареопіт, 118, 120, 224, 450, 506, 968  
Длугош Я., 646  
Дмитрій Самозванець, 181, 647, 652  
Довгалевський М., 879, 882  
Долгорукий (Долгоруков) Д., 810, 811, 812, 813, 816, 817  
Долинський Л., 15, 202, 484, 817, 818, 851, 864, 865, 867  
Домарацький М., 181, 182, 183  
Домашевська С., 184, 185, 659  
Домашевський Ф., 184, 185, 659  
Домонтович І., 614, 616  
Донателло, 225  
Доноваківич Б., 102, 504  
Дорошенко П., 274, 275, 510, 513, 548  
Дорошенко Петро (гетьман), 557, 561, 625  
Досифей (митрополит), 617, 618  
Драган М., 368, 464  
Драган-Хованська С., 792, 794, 828  
Дріар В., 85, 90, 91, 92  
Дріар С., 75, 77, 78, 89, 91, 92  
Дубльовський Й., 742  
Дудинський С., 322  
Дунін-Борковський В., 610, 611, 612, 628,

711, 918  
Дюрер А., 21, 227  
Дьякова М., 823, 825  
Екштайн С., 798  
Екштайн Ф. 501  
Елдезін О., 726, 742  
Еріксен В., 823  
Ерленберг М., 330  
Ернст Ф., 826, 870  
Євтушенко С., 593  
Єкимович Я., 826  
Єлизавета Петрівна (імператриця), 631  
Єфименко О., 561, 785  
Єфимов М., 283, 285  
Єфремович Д., 788, 789, 790, 791  
Жданович М., 621, 622  
Жевуська А., 776, 845  
Жевуська П., 636, 783  
Жевуський В., 562, 571, 572, 776, 778, 845  
Жевуський С., 845  
Желіборський А., 194  
Жемелка Ф., 570, 571  
Жолкевський Станіслав (гетьман), 20, 29, 56, 647, 648  
Жолтовський П., 647  
Жоравко Є., 604, 605, 606, 608, 659  
Жоравко Л., 604, 659  
Жулкевський Я., 95  
Жураковський І., 805  
Забіла І., 635  
Забіла Ф., 635  
Заборовський Р., 402, 442  
Завада В., 349  
Завадовський П., 425, 712, 825, 827, 915  
Заделер (гравер), 537  
Зайверт Т., 91  
Залеський Г., 275  
Залізняк М., 799, 800, 801, 802, 876, 888  
Замараєв Г., 719  
Замойський Т., 173, 177  
Замойський Я., 20, 28, 64, 65, 85, 95, 172, 173, 177  
Запала С., 86, 87  
Заремба І., 710, 742  
Зарудний І., 283, 284, 285, 308, 309  
Заславський О., 85  
Заславський-Острозький В.-Д., 36, 174, 176  
Заславський-Острозький О., 176  
Заснеєв К., 742  
Затенацький Я., 870, 871, 872, 873  
Зауер Й.-Б., 283, 285, 308, 366  
Захаров М., 824  
Зацкевич А., 621  
Збараський К., 20, 28, 37, 186, 207, 208, 209, 211, 612, 663, 664  
Збараський М., 28, 207  
Збараський Я., 28, 207  
Здрашовський В., 96, 407  
Зельнер Й., 722, 742  
Зернікау А., 283, 284  
Зизанія Л., 11, 680  
Зинов'єв І., 434  
Золотаренко І., 314  
Зубрицький Н., 41, 72, 391, 628, 642, 660, 679, 683, 684, 685  
Зуєв В., 705  
Зусман Е., 492  
Іван (маляр), 532, 534  
Іван Підкова, 546, 547  
Ізмайлов В., 705, 732  
Ілля (гравер), 677, 682  
Ілля (маляр Хустський), 487  
Ілляшевич Ю., 620  
Іляшевич І., 379  
Ільїнський Ю., 709  
Ільченко О., 869  
Інокентій (архімандрит), 189, 216, 217, 451, 516, 625, 675, 914  
Іркліївський О., 526  
Ісаакій (єпископ), 913  
Ісаєвич Я., 191  
Іскра І., 309  
Йов (Борецький) (митрополит), 11, 282  
Йов Почаївський (Іван Залізо) (монах), 623  
Кавалліні П., 104  
Кадлубек Я., 646  
Казанович П., 456  
Казимир Ян (король), 253, 631  
Каландін І., 386  
Каленикова В., 923  
Калинович С., 457, 466  
Калиновський Л., 14, 827, 829, 830  
Калинський Т., 668, 669, 879, 880  
Калнишевський П., 641  
Кальнофойський А., 11, 26, 40, 58, 242, 243  
Каменський А., 187, 567, 569  
Каменський Д. 187  
Каменський С. 567

Камерон Ч., 712, 741  
Камінський Ф., 454  
Кампіан М., 57, 66, 983  
Кантемир Д., 892  
Кантемир К., 716  
Капніст В., 825, 841, 842  
Каравак Л., 633, 824  
Карновський М., 680  
Касінський Я., 173  
Касперович М., 641  
Касянович А., 937  
Катерина II (імператриця), 113, 512, 572, 629, 634, 641, 670, 697, 770, 735, 757, 776, 779, 822, 823, 826, 829, 840, 842, 868, 923, 939, 950  
Кваренгі Дж., 712, 713, 717, 719, 721, 725, 741  
Квасов А., 284, 285, 286, 288, 323, 325, 326, 346, 347, 348  
Квітка-Основ'яненко Г., 711  
Келар В., 85  
Кеніг Д., 933  
Кисіль А., 187, 188, 308, 314, 934  
Кисіль М., 934  
Клементі М., 636  
Клименко О., 899, 900, 901, 902  
Клименко П., 870, 871  
Кліковський В., 634  
Князев І., 700, 702, 714, 725, 742  
Кобер М., 165, 166  
Кобрин І., 473  
Ковнір С., 286, 324  
Ковпак О., 835, 838, 874  
Кодельський І., 452, 453  
Козаркевич П., 456, 458  
Козачківський О., 683, 685, 688  
Козловський П., 179, 180  
Кокорінов О., 822  
Колар А., 373  
Колачинський П., 679  
Кологривий Г., 327  
Коляда Г., 226  
Комарницький С., 600  
Коморовський Й., 852  
Конашевич-Сагайдачний Петро (гетьман), 25, 162, 194, 195, 196, 217, 218, 512, 548, 554, 556, 638, 639, 734  
Кондзелевич Й., 15, 391, 392, 512, 535, 536, 541, 542, 543, 661  
Конєцпольський С., 20, 29, 38, 57, 65, 648, 649  
Кониський Г., 660, 802, 824  
Конрад М., 19, 224, 410  
Константин Багрянородний, 104, 145, 582  
Констанція (дружина галицького князя Лева Даниловича), 519, 563, 564, 782  
Кончаківський Я., 678, 788, 891  
Копистенський З., 127, 128, 161, 212, 451, 516  
Корнякт К., 43, 50, 60, 61, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 649, 847  
Коробовська М., 797  
Коробовська П., 797  
Корсаков М., 742  
Корунка С., 508, 535  
Косинський А., 735, 742  
Косов С., 253, 254  
Костелецька-Острозька Б., 159, 163  
Костенко К., 870, 871, 876  
Костка-Садовський С., 799, 519  
Костчанка А., 174  
Костюшко Т., 698  
Котляревський Д., 711  
Коханович Й., 457  
Кочубей В., 309, 327, 551, 559, 631, 635, 713, 735, 787  
Кранах Л., 154, 455, 159, 867  
Красицька А., 576, 659  
Красицька М., 576, 569  
Красицький А., 576, 659  
Красицький І., 576, 569  
Красицький К., 576, 659  
Красицький Я., 576, 659  
Краснощоков Ф., 824  
Красовський Д., 526  
Красовський І., 372  
Красовський М., 619, 620  
Красовський П., 20, 21, 50, 61  
Краус Й.-У., 540  
Крем'янська Г., 830, 831  
Кривоніс М., 649  
Кримський А., 167  
Кровицький М., 465, 466  
Кроковський Й., 441, 442, 443, 451, 626, 627, 681, 802, 944  
Крщонович Л., 679  
Ктиторенко Г., 526  
Кубіцький Я., 709  
Куліш П., 870, 875, 879  
Кулябко С., 824  
Кульчицька Г., 782, 783  
Кульчицький В., 483, 484, 782

Кульчицький Ф., 721, 730  
Кунавін О., 706  
Кунігунда Т., 578  
Кунцевич Й., 516, 590  
Курач С., 610  
Куровський М., 92  
Лавецький, 602  
Лагодовський О., 87, 89  
Лазарев Є., 706  
Лакруа О., 709, 721, 742  
Лампі Й.-Б. Старший, 840, 841, 842  
Ламхіус С., 328  
Лангиш В., 190, 191, 192, 617  
Лангиш Г., 190  
Лашевський С., 457  
Лебедев О., 833  
Лев Данилович (галицький князь), 519  
Лев Мудрий (імператор), 104, 584  
Левицька М., 848, 849  
Левицький Г., 660, 680, 683, 685, 686, 688, 785, 821, 825  
Левицький Д., 719, 819, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 829, 834, 837, 838, 841, 842, 844, 845, 866  
Левицький О., 825  
Левицький П., 823  
Левицький Іларіон (Йоасаф), 630  
Лежайський М., 659  
Лейб І., 492  
Лейб Юда, 491  
Леонардо да Вінчі, 225, 227  
Леонтій-типограф, 49, 243, 247  
Леополіт Я., 270  
Лещинський Л., 200  
Лещинський С., 572  
Лещинський Я., 101, 197, 200  
Лизогуб Я., 314, 343, 402  
Липський В., 598  
Литовченко А., 171  
Лихачов Д., 375  
Ліндсей І., 710  
Ліпський Я., 102  
Лісницький І., 491  
Лісовська Настя, 167, 168, 169  
Ліщинський Ф., 847, 850  
Логвин Г., 287, 318, 349, 485, 870, 884  
Логвинова Є., 923  
Лозинський В., 198, 193, 619  
Лойола І., 306, 307, 329, 330, 371, 410, 499, 736  
Ломоносов М., 860  
Лосенко А., 824, 827, 828, 857, 863, 864, 865, 865, 866, 895  
Лосєв О., 18, 681  
Лубенський С., 286  
Лубенченко С., 526, 535  
Лук'янов А., 829  
Лупул В., 48, 196, 221  
Любецький І., 892  
Любинецький М., 847  
Любомирська Т., 620  
Любомирська-Острозька К., 175, 206, 708  
Любомирський Й., 776  
Любомирський С., 206, 207, 209  
Лябенвольф П., 935  
Ляницький О., 504, 619  
Львов М., 712, 713, 716, 735, 741, 824, 841  
М'якишев, 685  
Мазепа Іван (гетьман), 113, 183, 216, 274, 280, 282, 284, 288, 308, 309, 311, 321, 342, 343, 374, 395, 396, 398, 403, 404, 441, 442, 444, 510, 513, 530, 548, 550, 551, 554, 555, 557, 558, 561, 585, 606, 608, 609, 625, 626, 785, 785, 795, 888, 891, 914, 915, 916, 920, 941, 945  
Мазепина М.-М., 915, 916  
Мазуркевич В. 496, 499, 845  
майстер Андрійчина, 228, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 267, 277  
майстер Гавл, 91  
майстер Самуїл, 664, 810, 812, 814, 817  
майстер Симон, 406,  
майстер Ян, 85, 91, 165, 207, 421  
Макаренко М., 372  
Макаров А., 788  
Максимович І., 451, 610, 918, 919  
Максимовичівна Ф., 918  
Малах Ф., 126  
Малий С., 256  
маляр Стефан, 487, 762  
маляр Федько, 74, 115, 126  
маляр Яцько з Вишні, 487, 532, 534, 600, 641  
Маляренко Г., 526, 687, 879, 879, 881, 881  
Мамасвич І., 875  
Мамай В., 875  
Мамай П., 875  
Мансур-Кият, 874  
Манчіні О., 20, 21, 434

Мардарій, 85  
 Маріано І., 742  
 Маркевич М., 610  
 Мартіянович В., 526, 894  
 Мартін Лютер, 508  
 Мархоцька К., 846  
 Марченко А., 875  
 Марченко-Пошивайло Т., 873  
 Матвєєв Ф., 830  
 Матюшкіна М., 828  
 Матюшкіна С., 828  
 Махновець Л., 880  
 Маяцький С., 14, 827, 829  
 Менелас А., 712, 716, 741  
 Меншиков, 530  
 Мергасов І., 285, 286, 295  
 Меретин Б., 286, 287, 305, 306, 346, 373, 375, 387, 412, 414, 484, 543, 762, 772  
 Мерк, 707, 709, 742  
 Мерліні Д., 742  
 Метельський П., 599  
 Мигура І., 309, 608  
 Мизько Т., 528  
 Миклашевська С., 787, 797, 801  
 Миклашевський М., 395, 612, 613, 735, 787  
 Радзівілл М., 90, 652  
 Миславський С., 443, 806, 807, 879  
 Мисливський А., 684  
 Мігура І., 660  
 Мієр Я., 846  
 Мікеланджело Буонаротті, 225, 363  
 Міклер Д., 710  
 Мілевський А., 95  
 Мілевський П., 95  
 Мічурін І., 285, 286, 288, 345, 375  
 Мнішек М.,  
 Мнішек С., 12, 171  
 Мнішек Т., 776  
 Мнішек Ю., 179, 180  
 Мнішек Я., 85  
 Многогрішний Дем'ян (гетьман), 557, 612  
 Могила П., 11, 19, 20, 21, 40, 67, 85, 127, 141, 144, 160, 161, 197, 214, 215, 229, 234, 235, 236, 237, 240, 244, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 254, 269, 289, 433, 434, 435, 436, 438, 441, 451, 455, 512, 516, 625, 626, 912  
 Могила С. 160, 214  
 Могилянський А., 443, 444, 811  
 Модерацький В., 456  
 Модзалевський В., 673  
 Мокієвська М.-М., 915, 920  
 Мокієвський К., 441, 643, 913  
 Мокієвська П., 915  
 Моклаковський А., 838  
 Молковицький П., 123, 232  
 Моллі Б., 329, 330  
 Монастирський І., 216  
 Моор К., 632  
 Мордвинов М., 704  
 Мостицький С., 566, 567  
 Мосцепанов М., 711, 720, 741  
 Мурільйо Е., 541  
 Мюнтц Я., 710, 742  
 Назвитін С., 696  
 Невінчаний І., 835  
 Негребецький І., 686  
 Недбалович К., 649  
 Неєлов П., 285, 346, 725, 742  
 Нейман Я., 673  
 Неминущий В., 829  
 Немирич Ю., 510  
 Неофіт (митрополит), 518  
 Нікітін І., 555, 558  
 Новиков М., 824  
 Новицький Г., 558, 559, 560, 561  
 Оглоблин О., 561, 792  
 Одорський Г., 643  
 Оксенович-Сарушич І., 212, 286  
 Олександр Невський (князь), 452, 644, 770  
 Олексій (майстер), 120, 939  
 Олексій Михайлович (цар), 183, 541, 561, 589, 913  
 Олена (ігуменя), 921,  
 Ольгерд (князь), 146, 451, 874  
 Ольшанський Б., 183, 451  
 Ольшанський Г., 183  
 Ошуркевич Л., 226  
 Орлик Пилип (гетьман), 554, 558, 865  
 Орловська А., 840  
 Орфин П., 126  
 Осінський А., 415, 930  
 Осович Степан (Приязний), 91, 404  
 Острозька А., 165, 191  
 Острозький В.-К., 10, 11, 19, 20, 28, 148, 161, 161, 162, 163, 185,  
 Острозький І., 158, 446  
 Острозький К. І., 64, 119, 148, 156, 156, 157, 158, 163, 173, 174, 519

Острозький О., 164, 173, 174  
Острозький Я., 163, 164, 174, 175, 185, 186, 192, 206,  
Отта А., 91  
Павленко С., 874  
Павлікович Ф., 780, 784  
Павло Алеппський (Халебський), 19, 24, 26, 47, 58, 63, 89, 113, 114, 123, 126, 144, 244, 289, 290, 455, 507, 507, 508, 509  
Павлуцький Г., 373  
Падалка Л., 368  
Пасвський І., 604, 605, 606, 659  
Паленичка А., 267, 268  
Паленичка В., 268  
Палицин О., 713, 741  
Палій С., 605, 606, 787, 799, 876  
Палій Ф., 604, 605, 606, 607  
Палладіо А., 21, 63  
Паллас П., 705, 714  
Памво Беринда, 11, 225, 225, 226, 230, 232, 234, 271, 688  
Папара Г., 620  
Педретті Дж.-К., 496, 497, 499, 769, 845, 864  
Петранович В., 15, 535, 543, 544, 562, 563, 845  
Петро І, 124, 511, 585, 630, 631, 632  
Петро Федорович (князь), 629, 633  
Петров В., 706  
Петрович Т., 123, 231, 232, 237, 396, 677, 684, 917  
Пирятинський О., 308  
Пігас М., 226  
Пінзель Й.-Г., 347, 388, 403, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 423, 484, 763, 764, 764, 772, 930, 966  
Піравський Т., 95  
Пічман Й., 850, 851, 852, 865  
Піяменс С., 91, 404  
Плантен К., 226  
Плетенецький Є., 11, 213, 217, 218, 230, 625  
Плетньова С., 878  
Подляха В., 147  
Познанський Б., 876  
Покора Я., 54, 373  
Полейовський М., 389, 416, 417, 418, 419, 422, 734  
Полейовський П., 287, 734, 930  
Полетика С., 834  
Полторацький М., 825  
Полуботок А., 801  
Полуботок Л., 599  
Полуботок П., 588, 589, 787, 797  
Полуботок Ю., 797  
Понятовський С., 670, 710, 779, 868  
Попов П., 231, 269, 268  
Попович І., 526  
Портарій М., 716, 742  
Пострига-Острроверхий Ф., 526  
Потій І., 817  
Потоцька Є., 784  
Потоцька М., 305, 411, 414, 416, 774, 775  
Потоцька Ф., 781  
Потоцький Й., 863  
Потоцький М., 305, 411, 414, 416, 763, 772, 773, 774  
Потоцький С., 775, 782  
Потоцький Ф.- С., 784  
Потьомкін Г., 662, 704, 723, 724, 765, 770  
Прагтль Й., 651, 769  
Преннер Г., 633  
Пренятицький П., 457  
Прокопій (гравер), 123, 253, 254, 394, 825  
Прокопович Ф., 434, 550, 551, 585, 673, 802  
Проскура-Суцанський Ф., 236  
Прохенкович О., 91, 92, 403, 404  
Прухніцький К., 598  
Пухало Л., 115, 116, 126, 132  
Пшибл Г., 155  
Пшибл К., 155  
Рагоніус А., 328  
Радзивіл (Радзівілл, Радивил) А.-С., 91, 188  
Радзивіл (Радзівілл, Радивил) Б., 154  
Радзивіл (Радзівілл, Радивил) М., 36, 170, 172  
Радзивіл (Радзівілл, Радивил) С., 622, 634, 636  
Радзивіл (Радзівілл, Радивил) Ст., 188, 687  
Радзивіл (Радзівілл, Радивил) Ю., 172  
Радзивіл (Радзівілл, Радивил) Я., 220, 288  
Радивиловський (Радивилівський) А., 152, 272, 451, 644, 673, 675  
Радивиловський Й., 864  
Радивиловський Ю., 564, 774  
Радишевський О., 21, 284, 289  
Радошевський Н., 189  
Райнальдї К., 333  
Раковецький Т., 683, 688  
Ракоці Ф., 845  
Рамултова К., 86  
Растреллі Б.-Ф., 319, 325, 346, 455, 527

Рафаель, 139, 225, 505  
Рачковський Я., 526  
Редін Є., 318  
Реклінський (Реклінський) В., 526, 535  
Рено П., 566, 567  
Рєпнін М., 826, 827  
Ржевуська Г., 649, 664, 665, 666  
Рігельман О., 551, 668, 879, 880  
Рігль А., 671  
Рінальдї А., 286, 712  
Ровинський Д., 821  
Рогович З., 95  
Рогуль П., 628, 632  
Родзянко В., 636  
Родзянко К., 843  
Росвич Д., 535  
Розумовський К., 286, 287, 288, 295, 344, 425, 513, 528, 548, 557, 558, 636, 710, 712, 787, 791, 793, 826, 840, 843  
Розумовський Л., 843  
Розумовський О., 793  
Рокотов Ф., 823, 845  
Романович В., 454  
Романус Ц., 721  
Рослін О., 823  
Ростовський Димитрій, 217, 802, 914  
Ростовцев, 685  
Ротарі П., 824  
Ротарі Я., 620  
Рубан І., 944  
Руденко П., 841  
Рудкевич М., 535  
Руднєв Й., 445  
Румянцев-Задунайський П., 288, 346, 711, 712, 716  
Руссо Ж.-Ж., 706, 859  
Рута П., 91  
Рута Я., 92  
Руткович І., 15, 95, 277, 381, 382, 390, 391, 535, 536, 537, 538, 539, 542, 543, 579, 580, 618  
Рутський Й.-В., 127, 516  
Саблуков І., 14, 786, 824, 827, 828, 829, 895  
Сабодаш Т., 775, 854  
Савич Ф., 286  
Садовський І., 782, 784  
Садовський С., 837, 839  
Сакович К., 194, 195, 218, 231, 516, 638, 641, 643, 660  
Самойлович І., 274, 284, 374, 441, 510, 513, 548, 549, 553, 557, 561, 609, 640, 787, 941, 943  
Сангушко А., 451  
Сангушко Г., 170  
Сангушко О., 206  
Сангушко Р., 171, 205, 206  
Сангушко Ф., 206  
Сангушко Я., 562, 892  
Сапега К.-Л., 171, 622, 851, 853  
Сахнович І., 457  
Свенціцька В., 112, 118, 618, 619  
Свидницький А., 869  
Свистельницька К., 568, 569, 618, 619  
Свічка Л., 559, 560, 594, 595, 596  
Свошовський Я., 95  
Сезьомов М., 822  
Селецький С., 275  
Селім-Гірей, 744, 959, 960  
Семенов П., 327  
Сенютович Й., 451, 947  
Сенявська А., 200, 202  
Сенькович Ф., 48, 126, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 177, 178, 179, 277, 508, 591, 929  
Сербин Й., 526  
Сербин Я., 892  
Середі С., 96  
Сенєнський А., 88  
Сераковський В., 345, 769  
Сигиревич І., 838  
Сигізмунд I (Зигмунт Старий), 19, 154, 159, 172  
Сигізмунд II Август, 154  
Сигізмунд III Август, 180, 181, 647, 649  
Сидор О., 194, 218, 818, 825, 853  
Сидорова О., 218  
Синельников І., 770  
Синявська Є., 499  
Ситников І., 718, 742  
Сіверс Я., 823  
Сінкевич Д., 683  
Скальковський А., 870, 875, 876  
Скамоцці В., 20, 21, 37, 284  
Скарбек Я., 345  
Сковорода Г., 673, 806  
Сконкевич Ж., 191  
Скоропадський І., 298, 303, 369, 451, 513, 549, 550, 551, 557, 860, 912  
Скоропадський П., 869, 870  
Скрипецький С., 456  
Скрицький М., 535  
Слупський М., 677



Сльозка М., 276  
Смотрицький М., 516  
Собеська М.-К. 381  
Собеський Я., 12, 61, 178, 179, 381, 651, 675  
Собеський Ян III, 176, 177, 405, 578, 590, 592, 593, 618, 619, 651  
Сойка, 571, 572  
Соколенко М., 790  
Соколовська Я., 673  
Соколовський Л., 409, 949  
Солецький А., 503, 765, 766, 768  
Соліковський Д., 12, 125, 125, 128, 132, 150, 151, 499, 508, 531  
Сомко Я., 625  
Софонович Ф., 156, 272  
Соховський А., 526  
Спампані К., 709, 742  
Сребреницький Г., 893  
Стабанський (Стобенський) С., 310  
Ставровецький К., 127, 128, 656, 664  
Стажевський С., 418, 930  
Станге А., 711, 742  
Стандарний Я., 283  
Старов І., 700, 701, 703, 705, 708, 711, 714, 718, 719, 720, 723, 735, 741, 742  
Старцев О., 283, 284, 285, 308, 366  
Стефан Баторій, 153, 161, 165, 166, 181, 182, 189, 190, 546, 547  
Стеткевич Б., 236  
Стефаників Ф., 534, 600  
Стефановський В., 165, 166  
Стеценко Г., 455, 504, 528, 770  
Стобенський С., 286  
Стороженко Г., 614  
Стороженко І., 613, 614  
Стрийковський М., 146  
Стринський Є., 92  
Стрільбицький І., 680  
Стрільбицький Ф., 688  
Стробель Б., 176  
Строганов А., 822  
Строїнський С., 501, 503, 650, 766, 768, 769, 860, 894  
Струговщиків І., 738, 742  
Сулейман І Кануні-Пишний, 167  
Сулима І., 312, 795  
Сулима М., 797, 832  
Сулима П., 795  
Сулима С., 795, 796, 869  
Сулима Я., 796, 797, 838  
Сумароков О., 828  
Сумароков П., 705  
Сумцов М., 876  
Сухозагнет С., 615, 616  
Сфорца Б., 28, 154  
Тавеллі (Тавелліо) А., 504, 769  
Талярєвський І., 683  
Тананаєва Л., 175, 204, 206  
Таранушенко С., 81, 316, 318, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 870  
Тарасевич Л., 83, 123, 642, 643, 656, 657, 668, 672, 674, 675, 677, 679, 680, 681, 682, 683, 686, 687, 689, 690, 691, 785, 891, 913, 923  
Тарасевич О.-А., 675, 676, 677, 678, 679, 683, 684, 685  
Тарло М., 86  
Тарновська-Острозька С., 163  
Тарновський В., 554, 614, 869, 870, 874, 886  
Тарновський Я., 189, 403  
Тарногорський З., 79, 80  
Твордовський С., 663  
Телесницький М., 577, 630  
Теодор Студит, 120, 506  
Теплов Г., 826  
Теплов О., 826  
Тепчегорський Г., 680, 892  
Теренський М., 576, 659  
Терлецький К., 8  
Терлецький П., 679  
Тершовський М., 95  
Тесленко Г., 526  
Тетеря Павло (гетьман), 274, 275, 548, 552, 557  
Тиміш (майстер), 434  
Тимофієнко В., 724  
Тимченко Л., 688, 892  
Тихменєв М., 723  
Тихонович С., 811, 812, 813  
Тиціан, 153  
Токаревич П., 767  
Токаревський А., 456, 458, 766  
Токке Л., 557, 558, 636, 823, 828  
Тома Аквінський, 134, 224  
Томашевський М., 284, 308  
Тореллі С., 823  
Тресневський Г., 689  
Третка (Тріціус) Я., 207  
Тривога І., 526  
Тризна Й., 212, 251, 443, 625

Тропінін В., 706  
 Троцкевич Т., 683, 688  
 Трощинський Д., 843  
 Трусколяська А., 840  
 Трухменський А., 643  
 Тудловський Х., 92  
 Тупатковський Х., 92  
 Туптало С., 217, 452, 615, 616  
 Тур Н., 443, 451  
 Угницький С., 504  
 Уманський Ф., 526  
 Уманцев Ф., 870  
 Уминський І., 742  
 Умський Б., 822  
 Урбанік М., 287, 333  
 Урмені Й., 847, 848  
 Уфман Я., 91  
 Ухтомський Д., 286, 295, 322  
 Фаворський Й., 854  
 Фамендін Я., 290  
 Федоров І., 61, 933, 934,  
 Федоров П., 526, 629, 633  
 Федько (маляр), 74, 115, 126  
 Фельтен Ю., 716  
 Феодосій Печерський, 81, 145, 225, 401,  
 474, 489, 490, 532  
 Ферре, 710  
 Ферро Дж-Б., 154  
 Фесінгер С., 418, 721, 762, 763, 930  
 Филипович І., 683, 685, 688, 818, 892  
 Филипович-Пухальський Л., 180  
 Філевич М., 387, 417, 418, 762, 930  
 Філіппова К., 843  
 Філіппова О., 842  
 Філіппов П., 843  
 Фірлей А., 171, 172, 420  
 Фішер фон Ерлах Й., 334  
 Фішер-Піскатор К.-Я., 539  
 Фойнацький М., 123  
 фон Буксгевден Г., 696  
 фон Гакстгаузен А., 870  
 фон Шульц-Гевертніц Г., 870  
 Фонтана П., 287, 333, 345, 706  
 Франке-Франкович А., 934  
 Фраполлі Фр., 732, 742  
 Фредеріче В., 830  
 Фурнаографіот Д., 445  
 Ханенко І., 658  
 Ханенко М., 274, 548, 553, 557, 658, 786,  
 832, 837  
 Харламов П., 736, 742  
 Хемніцер І., 824  
 Хмелевська К., 84  
 Хмельницький Богдан (гетьман), 14, 27, 33,  
 51, 124, 125, 171, 183, 196, 216, 218, 219,  
 220, 252, 253, 272, 274, 280, 281, 282, 289,  
 298, 314, 324, 325, 451, 506, 508, 548, 549,  
 550, 551, 554, 555, 556, 589, 614, 638, 639,  
 649, 650, 870, 886, 887, 888, 904, 941  
 Хмельницький Т., 196,  
 Хмельницький Ю., 275, 548, 557  
 Ходкевич А., 329  
 Ходкевич О., 202  
 Ходкевич Ю., 170  
 Хойніцький Ю., 768  
 Хома (маляр), 115, 388, 874, 876  
 Хоткевич Г., 838, 870, 871  
 Хребтович М., 451  
 Хубракен Я., 632  
 Цапенко М., 287, 302, 304, 359, 363, 373  
 Цетнер А., 632, 635  
 Цетнер Ф., 784  
 Цуг Ш.-Б., 707, 742  
 Чайка І., 767  
 Чайковська С., 621,  
 Чайковський Г., 845, 864  
 Чайковський М., 621  
 Чарторійський А.-К., 36, 839  
 Чацький Т., 582, 779  
 Челебі Е., 289, 744, 745, 747, 757, 760  
 Чепелик В., 371  
 Черняк, 327  
 Чешек С., 85, 86, 91, 156  
 Чимабуе, 104  
 Чорний І., 598  
 Шалматов С., 368, 369, 370, 399, 400, 401,  
 424, 763, 764, 930  
 Шамраєва А., 312  
 Шараневич І., 190  
 Шведов В., 765  
 Шевчук В., 806, 826  
 Шедель Й.-Г., 283, 285, 286  
 Шенс Ж., 102  
 Шептицький А., 256, 263, 264, 266, 267,  
 268, 272, 412, 625, 629, 818, 889  
 Шептицький Л., 412, 482, 484  
 Шеремет Б., 679  
 Шереметєв В., 642

Шереметєв С., 818, 813  
Шереметєва Н. (Нектарія), 813, 815, 920, 921  
Шестакович М., 596  
Шибанов М., 719, 867  
Шидловська В., 842, 843  
Шидловський Т., 935  
Шимонович-Семигіновський Г.-Е. (Ю.-Е.), 535, 845  
Ширай С., 597, 600, 735  
Широцький К., 157, 786, 799  
Шляхів М., 765  
Шолудько П., 285  
Шольц Г., 58, 87, 91  
Шольц-Вольфович, 61, 87, 92  
Шрегер Е., 742  
Штелін Я., 821, 822, 824, 828, 829  
Штернберг В., 706  
Шувалов І., 828, 860  
Шувалов О., 697  
Шумицький М., 373  
Шумлянський Й., 537, 623  
Щербаківський Д., 431, 673, 870, 871, 872, 877  
Щероцький К., 870, 871, 872, 877  
Щирський І., 340, 342, 520, 660, 676, 677, 679, 680, 681, 682, 913, 919  
Щукін С., 823  
Южчак Г., 570  
Юрасов М., 285  
Юркевич П., 327  
Юрченко П., 66  
Юрченко С., 312  
Юсті К., 671  
Яблонський Д., 330, 363  
Яворницький Д., 869, 870, 877, 879  
Яворський С., 673, 678, 810  
Яковенко Я., 714  
Якубович М., 453  
Ялинський С., 676  
Ян III Собеський, 12, 29, 61, 91, 176, 177, 178, 179, 203, 205, 207, 380, 381, 402, 405, 410, 463, 535, 578, 590, 592, 593, 618, 619, 651, 675  
Янковський О., 853  
Яновський О., 712, 714, 741, 742  
Ярослав Осмомисл (галицький князь), 519  
Ярославський П., 696, 712, 721, 723, 726, 731, 734, 735, 742  
Ясинський В., 216, 442, 443, 451, 917  
Яснигін І., 717  
Яцкович Л., 270

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- АБіА УРСР** – Академія будівництва і архітектури Української Радянської Соціалістичної Республіки
- АН УРСР** – Академія наук Української Радянської Соціалістичної Республіки
- Архів НАОМА** – Архів Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури
- АЮЗР** – Архив Юго-Западной России, издаваемый комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе (Киев)
- БАН РФ** – Бібліотека Академії наук Російської Федерації (Санкт-Петербург)
- БДКЗ** – Бахчисарайський державний історико-культурний заповідник
- БНЗО** – Національна бібліотека імені Оссолінських, відділ рукописів
- ВКМ** – Волинський краєзнавчий музей
- ВМДУНМ** – Всеросійський музей декоративно-ужиткового народного мистецтва (Москва)
- ВУА** – Военно-учетный архив
- ВУНДІП** – Вісник “УкрНДІпроектреставрація”
- ВХМ** – Вінницький художній музей
- ГАДА МК** – Головний архів давніх актів у Варшаві, Архів метричних книг римо-католицького обряду Львівської архидієцезії
- ГИМ** (див.: ДІМ) – Государственный исторический музей (Москва)
- ГТГ** (див. ДТГ) – Государственная Третьяковская галерея (Москва, РФ)
- ГЦХРМ** – Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская им. академика И. Э. Грабаря (Москва)
- ДАК АС** – Державний архів у Кракові, відділ на Вавелі, архів Сангушків
- ДАТО** – Державний архів Тернопільської області
- ДАХО** – Державний архів Харківської області
- ДЕ** – Державний ермітаж (Санкт-Петербург)
- ДІА Литви** – Державний історичний архів Литви (Вільнюс)
- ДІМ** – Державний історичний музей (Москва)
- ДММК** – Державний музей Московського кремля (Москва)
- ДнІМ** – Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького
- ДМОМ** – Державний музей образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна (Москва)
- ДРМ** – Державний російський музей (Санкт-Петербург)

- ДОКМ** – Донецький обласний краєзнавчий музей
- ДОП** – Державна оружейна палата (Москва)
- ДТГ** – Державна Третьяковська галерея (Москва)
- ЗкКМ** – Закарпатський краєзнавчий музей (Ужгород)
- ЗкОХМ** – Закарпатський обласний художній музей імені Йосипа Бокшая (Ужгород)
- ЗДІХМЗ** – Загорський державний історико-художній музей-заповідник
- ЗООИД** – Записки Одесского общества истории и древностей (Одесса)
- ЗНТШ** – Записки Наукового товариства імені Шевченка (Львів)
- ИТУАК** – Известия Таврической ученой архивной комиссии
- ИА НАНУ** – Інститут археології Національної академії наук України
- ІвФКМ** – Івано-Франківський краєзнавчий музей
- ІвФХМ** – Івано-Франківський художній музей
- ІПСМ НАМУ/ ІАСМ АМУ** – Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
- ІР НБУВ** – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Київ)
- КС** – Киевская старина (Київ)
- КНУ** – Київський національний університет імені Тараса Шевченка
- ЛНГМ** – Львівська національна галерея мистецтв
- ЛІМ** – Львівський історичний музей
- ЛІНБ** – Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника
- ЛІНБ РК** – Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника, відділ рукописів
- ЛХМ** – Луганський художній музей
- МЕХП ІН НАНУ** – Музей етнографії і художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України (Львів)
- МіАР** – Музей давньоруського мистецтва імені Андрея Рубльова (Москва)
- МІК** – Музей історії міста Києва
- МІКУ** – Музей історичних коштовностей України (Київ)
- МІС** – Історичний музей у Сяноку (Польща)
- МНАПЛ** – Музей народної архітектури і побуту у Львові
- МНВ** – Музей народів у Варшаві (Польща)
- МНК** – Музей народів у Кракові (Польща)
- МНБС** – Музей народного будівництва в Сяноку (Польща)
- МНС** – Музей у Новому Сончі (Польща)
- МУ** – Мистецтвознавство України (Київ)
- НАРБ** – Національний архів Республіки Білорусь (Мінськ)
- НАІЗ “Чернігів стародавній” / ЧДІАЗ** – Національний архітектурно-історичний заповідник “Чернігів стародавній” / Чернігівський державний історико-архітектурний заповідник
- НАНЗ “Софія Київська”** – Науковий архів Національного заповідника “Софія Київська”

**НАНУ** – Національна академія наук України

**НАФРФ ІМФЕ** – Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України (Київ)

**НБУВ** – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського (Київ)

**ДНДІТІАМ** – Державний науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури і містобудування (Київ)

**НБЛНУ РК** – Наукова бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка, відділ рукописної книги імені Ф. П. Максименка

**НГП** – Національна галерея у Празі

**НЗ “Софія Київська”** – Національний заповідник “Софія Київська” (Київ)

**НЗ** – Народознавчі зошити (Львів)

**НІАМЗ** – Новгородський історико-архітектурний музей-заповідник

**НКПІКЗ** – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

**НМЗУГО** – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

**НМЛ** – Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові

**НМЛ РС** – Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові, відділ рукописів та стародруків

**НМІУ** – Національний музей історії України (Київ)

**НМПЗ** – Національний музей Перемишльської землі (Польща)

**НМВ** – Національний музей у Варшаві (Польща)

**НМНАПУ** – Національний музей народної архітектури і побуту України (Київ)

**НМУНДМ / ДМУНДМ** – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (Київ)

**НТЕ** – Народна творчість та етнологія / етнографія (Київ)

**НЦНК “МІГ”** – Національний центр народної культури “Музей Івана Гончара” (Київ)

**НХМ РБ** – Національний художній музей Республіки Білорусь (Мінськ)

**НХМУ** – Національний художній музей України (Київ)

**ОІКМ** – Одеський історико-краєзнавчий музей

**ОРЯС** – Отделение русского языка и словесности Академии наук (РФ)

**ПКМ** – Полтавський краєзнавчий музей

**ПСЗ РИ** – Полное собрание законов Российской империи

**ПСРЛ** – Полное собрание русских летописей

**ПХМ** – Полтавський художній музей імені Миколи Ярошенка

**ПУ** – Пам’ятки України (Київ)

**РАН** – Російська академія наук

**РБ** – Республіка Білорусь

**РДІА** – Російський державний історичний архів

**РДВІА** – Російський державний військовий історичний архів

**РДІА ВМФ** – Російський державний історичний архів Військово-морського флоту

**РГБ (див. РДБ)** – Российская государственная библиотека (Москва)

**РДБ** – Російська державна бібліотека

(Санкт-Петербург)

**РЕМ** – Російський етнографічний музей

**РНБ** – Російська національна бібліотека (Санкт-Петербург)

**РОКМ** – Рівненський обласний краєзнавчий музей

**РФ** – Російська Федерація

**РЭМ** – Российский этнографический музей (Санкт-Петербург)

**САИ** – Свод археологических источников (Москва)

**СМ** – Студії мистецтвознавчі (Київ)

**СОХМ** – Сумський обласний художній музей імені Н. Онацького

**ТОДРЛ** – Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом)

**ТОХМ** – Тернопільський обласний художній музей

**Тр.[...]АС** – Труды [...] археологического съезда

**ТрПЕИСК** – Труды Подольской епархиальной историко-статистической комиссии (Каменец-Подольский)

**УТОПК** – Українське товариство охорони пам'яток історії та культури (Київ)

**ХДНБ** – Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка

**ХІМ** – Харківський історичний музей

**ХХМ** – Харківський художній музей

**ЦДАДА** – Центральний державний архів древніх актів (Москва)

**ЦГРМ** – Центральные государственные реставрационные мастерские (Москва)

**ЦДІАУЛ** – Центральний державний історичний архів України у Львові

**ЦДІАУК** – Центральний державний історичний архів України (Київ)

**ЧОІМ** – Чернігівський обласний історичний музей імені В. Тарнавського

**ЧОХМ** – Чернігівський обласний художній музей

*Наукове видання*

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У П'ЯТИ ТОМАХ

ТОМ 3

## Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття

Нурія Акчуріна-Муфтієва  
Володимир Александрович  
Станіслав Бушак  
Володимир Вечерський  
Ігор Голод  
Ростислав Забашта  
Світлана Зінченко  
Тетяна Кара-Васильєва  
Олена Клименко  
Рада Михайлова  
Валентина Рубан  
Олег Сидор  
Дмитро Степовик  
Володимир Тимофієнко  
Тетяна Трегубова

*Макет В. Тимофієнко*

*Художнє оформлення В. Жигун*

*Комп'ютерна верстка Г. Барановська, Н. Бічашвілі, В. Жигун*

*Комп'ютерна обробка ілюстрацій Г. Барановська, Н. Бічашвілі, В. Жигун*

*Редактор-координатор О. Щербак*

*Редактори: Н. Ващенко, Н. Гайдай, Н. Джумаєва, Т. Зубрицька, Л. Ліхнівська, К. Перконос,*

*Л. Тарасенко, В. Чумак, О. Щербак, Л. Щириця,*

*Оператори: І. Матвєєва, Т. Миколайчук, Д. Щербак*

*У підготовці брали участь: І. Боса, Л. Бурковська, І. Гузняєва, З. Драгуняк, Т. Кравченко,*

*В. Ліщенко, П. Рафальський, О. Роєнко, А. Рокицька, О. Сторчай*

**Підписано до друку. Формат 70x100/16.**

**Папір крейд. Гарн. PetersburgС. Друк офс.**

**Умовн. друк. арк. 102,4. Обл.-вид. арк. 91,9**

**Наклад 500 прим.**

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології**

**ім. М. Т. Рильського НАН України**

**01001 Київ, вул. Грушевського, 4**

**Свідоцтво про державну реєстрацію: серія ДК № 1831 від 07.06.2004 р.**