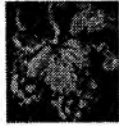




Ф.С.УМАНЦЕВ

Мистецтво ДАВНЬОЇ УКРАЇНИ

**Мистецтво
ДАВНЬОЇ УКРАЇНИ**





**РОЗВИТОК
УКРАЇНСЬКОГО
МИСТЕЦТВА В XIII—
ОСТАННІЙ ЧВЕРТІ
XVII СТОЛІТТЯ**



**УКРАЇНСЬКЕ
МИСТЕЦТВО
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ
XVII—СЕРЕДИНИ
XVIII СТОЛІТТЯ**

Формування стилю
українського бароко



Ф.С.УМАНЦЕВ



**Мистецтво
ДАВНЬОЇ
УКРАЇНИ**

ІСТОРИЧНИЙ НАРИС

Київ "Либідь" 2002

ББК 85.103(4УКР)1
У52

Розповсюдження та тиражування
без офіційного дозволу видавництва заборонено

Рецензент

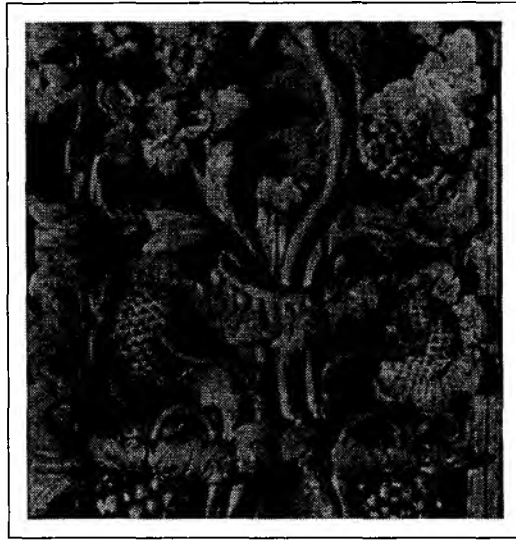
В. І. Тимофієнко, доктор мистецтвознавства

Головна редакція літератури з гуманітарних наук

Головний редактор *С. В. Головки*

Редактор *Т. В. Янголь*

***Випущено на замовлення
Державного комітету інформаційної політики,
телебачення і радіомовлення України
за Національною програмою випуску
соціально значущих видань***



ІСТОРИЧНЕ КОРИННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

(Замість вступу)

Основи давнього українського мистецтва були закладені художньою спадщиною Київської Русі. Помітний слід у ній залишили культурні традиції багатьох народів, які в далекі часи мешкали на території сучасної України.

В період IV—III тисячоліть до н. е. величезну територію від Дністра до Дніпра займали трипільські племена землеробів, скотарів і мисливців. Вони жили у видовжених будинках із дво- або чотиріпохилою покрівлею. Моделі таких споруд, зроблені самими трипільцями, було знайдено під час розкопок. Керамічний посуд трипільці прикрашали меандровим чи спіралеподібним орнаментом, виконаним у кольорі або технікою заглибленого рисунка. В місцях їхніх поселень віднайдено чимало глиняних опалених статуєток тварин і примітивно зображених людей (переважно жінок).

На великому просторі від Дону до Дунаю в VII—II століттях до н. е. мешкали скіфські племена, які прийшли

із заволзько-каспійських країв. Частина з них залишилися кочівниками і займалися скотарством, а ті, хто осів у степах між Дністром і Дніпром, стали землеробами. Про могутність племінних об'єднань скіфів свідчать царські кургани, висота яких часом сягала 15—20 метрів (Чортомлик, Солоха, Товста Могила). У скіфських похованнях було знайдено багато коштовних речей, які дають уявлення про одвічні культурні традиції скіфів або ж свідчать про їхні тісні стосунки з античними містами Північного Причорномор'я.

Скіфи широко використовували «звіриний» стиль в оздобленні різних речей. Віднайдено зброю, предмети побуту зі стилізованими зображеннями тварин та вигаданих істот. Такий характер має і золота платівка із зображенням оленя з кургану Куль-Оба поблизу Керчі (IV ст. до н. е.). В період Великого переселення народів цей стиль набув поширення не лише у Східній, а й у Західній Європі.

У скіфських курганах знайдено вишукані художні витвори з зображенням сцен із життя скіфів. Їх авторами, мабуть, були грецькі майстри, а замовниками — скіфська знать. До таких взірців належать знаменита пектораль із Товстої Могили, золотий гребінь із кургану Солоха, срібна ваза з кургану Чортомлик.

У III столітті до н. е. сарматські племена витіснили скіфів до Криму. Тут вони створили свою державу зі столицею Неаполем Скіфським (поблизу Сімферополя), яка проіснувала до III століття н. е. Місто було забудоване оборонними і громадськими спорудами, а також оселями знаті. Найвизначнішою спорудою був мавзолей скіфських царів із поліхромним розписом стін. У мавзолеї знайдено близько 800 золотих прикрас одягу похованих тут царів.

Великим культурним шаром, що справив значний вплив на формування художніх традицій Київської Русі, було також мистецтво античних міст Північного Причорномор'я (VI століття до н. е. — VI століття н. е.). У Тірі (поблизу Білгорода-Дністровського), Ольвії (правий берег Бузького лиману), Пантикапеї (район Керчі), Херсонесі (поблизу Севастополя) за зразками грецької та римської метрополії зводилися величезні храми, театральні та спортивні споруди. Пошановувалося прикрашання міст і будинків скульптурними витворами і фресковими розписами, присвяченими переважно античним богам. Взірцем високої майстерності є фрескове зображення голови Деметри у склепі в Керчі. Дуже поширеним було виготовлення, як і в стародавній Греції, невеличких теракотових статуеток (коропластика)

ІСТОРИЧНЕ КОРИННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

і декоративно оздобленого керамічного посуду. Розвиток мистецтва в античних колоніях Причорномор'я значною мірою відповідав процесам, що відбувалися в художньому житті Греції та Риму.

В період Великого переселення народів степову територію сучасної України у різні часи, починаючи з III століття н. е., заселяли кочові народи — готи, гуни, авари, хозари, половці, що відбилося як у художній культурі, так і в укладі життя місцевого населення — східних слов'ян.

У IV столітті н. е. новим чинником розвитку слов'янської культури була поява на берегах Криму візантійських колоній, які стають форпостами поширення християнської релігії і відповідного їй настановам мистецтва. У центрі цих колоній — Херсонесі (Корсунь) — споруджується багато християнських базилік із фресками і мозаїками. Серед християнських храмів хрестово-купольного типу, які почали тут зводити ще від X століття, найкраще збереглася церква Іоана Предтечі у Керчі.

Монументальними скульптурами, вивезеними з Корсуня, Володимир Святославич прикрасив у Києві «Бабин торжок».

Виразний культурний слід залишили по собі й племінні об'єднання східних слов'ян — венедів, антів, склавів, які з'явилися на історичній арені ще до першого тисячоліття. Найдавнішою пам'яткою східнослов'янської культури були житлові та оборонні споруди зарубинецько-корчуватського типу (II—I ст. до н. е.), а також бронзові речі та вироби виймчастої емалі черняхівської культури (II—IV ст. н. е.).

Особливою майстерністю визначаються скарби VI століття із золота і срібла з Мартинівки і Малої Перещепини (Середнє Подніпров'я). Можливо, вони належать антам.

У Мартинівському скарбі привертають увагу чотири рельєфи з показаними у танці постатями у вишиваних сорочках і вузьких штанцях. Тут знайдено також позолочені орнаментальні бляшки зі стилізованим зображенням коней, у виконанні яких ще збереглися впливи «звіриного стилю».

У місцях слов'янських поселень знаходять чимало декоративних прикрас — підвісок, поясних пряжок, фібул — із зображенням фантастичних тварин і птахів.

Високого розвитку декоративне мистецтво східних слов'ян досягає наприкінці першого тисячоліття. Про це свідчить срібна обкладка на рогові тура, знайдена в Чорній Могилі у Чернігові. На ній зображені мисливці з луками, собаки й різні міфологічні істоти.

Слов'янські скульптури богів, виконані з каменю і дерева, встановлювали біля святилищ. До прийняття християнства князь Володимир у Києві «постави кумири на холму вне двора теремного. Перуна деревяна, а главу его серебряну, а ус злать, и Хорса, Дажьбога и Стрибога, и Смарьгла, и Мокошь. И жряху им наричюще боги» («Повість врем'яних літ»). Після впровадження в 988 році християнства вони були знищені, як й інші «ідоли». Найбільш відомою пам'яткою давньослов'янської скульптури є так званий Святovit, знайдений у річці Збруч біля м. Гусятина.

Внаслідок об'єднання в другій половині першого тисячоліття східнослов'янських племен виникла могутня феодальна держава — Київська Русь. За князювання Володимира Святославича її землі простяглися від Карпатських гір до Волги, від Чорного до Білого моря. На торговельному шляху «із варяг у греки» вирости такі міста, як Новгород, Смоленськ, Київ, Переяслав, а на Десні — Чернігів.

Аби об'єднати численні слов'янські племена з властивою їм специфікою економічного й політичного життя, міфологічних вірувань, необхідна була спільна ідеологія. Такою основою стало християнське світорозуміння.

Починаючи з IV століття християнство поширюється у Західній Європі, а у X столітті стає панівним також у сусідніх країнах — Чехії, Угорщині, Польщі.

Київська Русь приймає його візантійський варіант. Візантійська форма організації церкви, підпорядкована владі василевса як намісника Бога на землі, відповідала прагненню великого київського князя до централізації держави, що складалася з окремих удільних князівств. До того ж візантійська культура, що була заснована на традиціях римської імперії, у X столітті виявилася могутнішою за західноєвропейську. Вона давала змогу Київській Русі зробити могутній прорив у розвитку своєї культури — від самого початку піднятися на вищі щаблі досягнень архітектури, живопису, письменства, філософської думки того часу.

Першим великим храмом, зведеним запрошеними з Візантії майстрами, була Богородицька (Десятинна) церква в Києві (989—996 рр.). Збудована за класичними візантійськими зразками, ця тринефна хрестово-купольна споруда була прикрашена фресками та мозаїками, мармуровими художніми формами.

Відтоді почалось активне будівництво кам'яних церков подібного типу. 1036 року князем Мстиславом Володимировичем був закладений Спаський собор у

Чернігові. В наступні роки на зразок храму Софії в Константинополі постали три Софійські собори — в Києві (1037 — кінець 40-х років XI ст.), Новгороді (1045—1050 рр.) і Полоцьку (1044—1066 рр.).

Про розквіт художньої літератури і духовного життя на Русі свідчила також поява величних споруд Успенського собору Києво-Печерської лаври, Собору Михайлівського Золотоверхого монастиря, Кирилівської церкви.

Втім найбільш значущою серед цих пам'яток була грандіозна п'ятинефна споруда, увінчана тринадцятьма пірамідально розташованими куполами, — Київський Софійський собор — головний престольний храм Київської Русі, «Митрополія Руська», що вінчала забудову «града Ярослава». Відливав золотом мозаїк його центральний олтар із величезним образом Богоматері-Оранти. Вражав фресковий живопис із численними постатями святих уздовж стіни. Сюжетно-тематичне вирішення живопису в Софії Київській, як і в інших давньоруських храмах, гармоніювало з архітектурно-конструктивною композицією.

У апсиді під образом Богоматері-Оранти двома реєстрами розташовані композиції Євхаристії (причастя) і святих. Якщо по вертикалі вони пов'язані з образом Оранти, то по горизонталі — з настінними розписами центрального нефа. На його південній стіні були зображені дочки князя Ярослава, на північній — його сини, а на західній (яка не збереглася) навпроти центрального олтаря — сам Ярослав, що разом із дружиною Іриною дарує модель храму Христові.

Крім Оранти, ще одним композиційним вузлом живопису інтер'єру Софії є образ Вседержителя, до якого Богоматір звертається жестом піднятих до нього рук.

Вседержителя зображено на яскраво освітленій поверхні скупії бані. Пластична структура інтер'єру, як і живописні зображення, спрямовують погляд угору — від образів святих, Євхаристії та Оранти в олтарі й далі — через розміщені на парусах постаті євангелістів — до апостолів між вікнами бані і образа Вседержителя у скупії купола.

Рух усіх духовних потоків, спрямованих по вертикалі вгору, а також униз і вздовж стін, був обмежений простором храму. Такий принцип побудови духовної структури храму засобами архітектури й живопису, підпорядкований створенню цілісної замкненої моделі світобудови, став традиційним для східнохристиянської, зокрема давньоруської, церкви.

Відповідно до цієї моделі вирішувалася також і стилістична характеристика іконних композицій. Постаті

святих витлумачувалися площинно, однак до такої міри, аби вони все ж таки сприймалися незалежно від тла. Щоб посилити відчуття присутності святих у просторі споруди, головні зображення розміщувалися на криволінійній поверхні апсиди, конхи або скуфії храму.

Завдяки криволінійній поверхні виникає ефект ілюзорного зв'язку з образом. Цей зв'язок визначається ритмами не «від» того, хто споглядає, як у реалістичному живописі, а «до» — начебто з потойбічного світу.

Прикладом такого вирішення іконного образу може бути зображення Богоматері-Оранти в олтарі Софії Київської. Її постать на золотавому мерехтливому тлі мозаїк не сприймається викривленою відносно поверхні конхи, у якій вона розташована. Для досягнення такого ефекту художники внесли у пропорції постаті Оранти необхідні поправки — і вона ніби живе у просторі храму.

У іконописному станковому творі зображення виконується на площині. Протягом багатьох століть боротьби у Візантії іконошанувальників з іконоборцями були вироблені канони поєднання в творі духовного з матеріально-тілесним, божественного із земним.

Згідно з канонізованими на константинопольському соборі 532 р. висловлюваннями Псевдо-Діонісія Ареопігита «Божа подоба зводить споглядачів до божественного; через нього споглядачі, сподоблячися божественного осяяння, свято посвячуються також у щось із божественного» (Антологія мирової філософії: В 4 т. М., 1969. Т. 1. Ч. 2. С. 609—610).

В основу вирішення композиції іконного твору, що спрямовувала б погляди віруючих до божественного і втілювала б зв'язок земного і небесного, покладено принцип «зворотної перспективи». Така побудова іконної композиції мала створювати враження, що «точка перетину» перспективних ліній міститься за її межами — в потойбічному світі. Ритми такої композиції ніби виходять із глибини: об'єкти на першому плані зображуються в меншому масштабі, ніж глибинні, відповідно до принципу зворотної перспективи певного розвороту набувають окреслення форм споруд, предметів побуту, що веде до деформації їх живописної структури.

Ще один принцип іконної творчості пов'язаний зі специфічним характером модулювання форми. Замість природної використовується техніка умовної світлотіні — «вохріння». Модулювання форми засобами вохріння теж сприяло поєднанню в іконописі надприродного з реальним,

релігійної духовності в абстрактному її вираженні з конкретними проявами людських, земних переживань.

Таке вирішення образу можна бачити в знаменитій іконі Володимирської Божої Матері, привезеній у першій половині XII століття з Візантії до Києва.

Обличчя Богоматері з оливково-темними карнаціями лише трохи торкнуте кіновар'ю. Обриси форм тяжіють до геометричної суворості й лінійної визначеності. Надаючи зовнішності Марії у такому відчуженому від життя трактуванні рис аскетизму й суворості, художник разом із тим дає змогу відчутти також ніжність, чуйність її душі, глибину переживань її материнського серця.

Велику роль у духовному тлумаченні образу відіграють сповнені невимовної безмірної печалі мигдалеподібні очі Марії, скорботний порух брів, болісно стиснуті уста. Виразний уклін голови в бік пристрасно пригнуртої до неї дитини свідчить про те, що Богоматір уже передбачає хресний шлях, що судився її синові. В образі надчуттєве, надіндивідуальне поєднується з емоційним, життєво реальним.

І мозаїки та фрески Софійського собору, й такі твори, як ікона Володимирської Богоматері, були школою втілення ідей християнського світорозуміння в образотворчому мистецтві.

У створенні іконного живопису дедалі відчутнішою стає участь місцевих майстрів, трактування образів у живописі чимдалі безпосередніше відповідає тенденціям духовного життя Київської Русі. Про це свідчать мозаїки і фрески Михайлівського Золотоверхого собору в Києві (початок XII ст.), фрескові розписи Кирилівської церкви в Києві (середина XII ст.). В останній поруч із візантійськими святими зображені руські святі воїни, а також популярні на Русі Кирило і Мефодій. Вперше з'являється зображення Страшного суду, що стане традиційним сюжетом в іконному живописі України.

Відповідні зміни відбувалися й у формуванні архітектурного образу храмів — від дещо аскетичної архітектури Успенської церкви Києво-Печерського монастиря (1070 р.) до живописної за своєю структурою П'ятницької церкви в Чернігові (кінець XII — початок XIII ст.).

Велику роль у наданні «руського характеру» християнській релігії, у підпорядкуванні її настанов вимогам місцевого суспільного життя відіграв Києво-Печерський монастир. Тут готували високоосвічених духовних діячів, працювали перші руські літописці Никон і Нестор, перші іконописці Аліппій і

Григорій. Ікони, написані ними, не збереглися. Але паростки живопису заснованої ними школи знайшли своє виявлення в творах, що зберігаються в різних землях Київської Русі. Це — «Оранта» із Ярослава (початок XII ст.), «Дмитро Солунський» із Дмитрова (кінець XII ст.), «Устюзьке Благовіщення» з Юрієвого монастиря в Новгороді (XII ст.) та інші.

Про високу майстерність руських художників дає уявлення книжкова мініатюра. В мініатюрах Остромирового Євангелія, написаного в 1056—1057 роках, ще досить відчутні впливи візантійських творів. Проте в Ізборнику Святослава 1073 року живописець не лише звертається до місцевих сюжетів, зображуючи сім'ю Ярослава, а й виявляє оригінальну манеру письма. Руку руського майстра дослідники вбачають у витончених мініатюрах Трирської Псалтирі із зображенням Ярополка та Ірини, яких Христос вінчає на князювання (1078—1087 рр.). До зразків місцевої творчості галицьких мініатюристів дослідники відносять мініатюри Добрилового Євангелія (1164 р.).

Культура Київської Русі не лише засвоєла досягнення філософсько-теологічної думки й мистецтва Візантії та балканських країн, а й робить значні кроки для їх подальшого розвитку.

Після смерті в 1132 році князя Мстислава посилюються князівські міжусобиці. Київ поступово втрачає своє значення стольного міста. Зростає роль удільних князівств. Відділяється і набуває самостійності Ростово-Суздальське князівство, яке очолювали Мономаховичі — Юрій Долгорукий і Андрій Боголюбський. Юрій Долгорукий правив також і Києвом, але вже як завойованим містом. Його наступник Андрій Боголюбський учинив розгром Києва, його храмів і монастирів. Разом із тим він облаштовує Владимир Суздальський як своє стольне місто — будує тут Золоті Ворота і храми за типом київських і вивозить туди з Києва багато ікон, а серед них головну святиню — ікону Божої Матері, що зберігалась у Вишгороді (потім названа Володимирською). Дедалі більше знесилювали київське князівство і спустошливі набіги половців.

Набуває самостійності також і Полоцько-Пінська земля, що стає центром формування білоруської народності.

Всі ці зміни, що відбувалися в житті східних слов'ян, призвели, на думку історика Р. Іванченко, до розпаду Київської Русі на самостійні в політичному плані князівства, і тому «з кінця XII ст. її уже можна сміливо називати Україна-Русь» (Іванченко Р. «Київська Русь і початки української держави». К., 1995. С. 57).



**РОЗВИТОК
УКРАЇНСЬКОГО
МИСТЕЦТВА В XIII—
ОСТАННІЙ ЧВЕРТІ
XVII СТОЛІТТЯ**



За суворих умов лихоліття формувались українська народність і її мистецтво. Українські землі внаслідок феодалних чвар і татаро-монгольської навали лежали знесені й спустошені. Квітучі в минулому краї часом нагадували пустелі. Київ, Чернігів, Переяслав — на сході, Галич і Холм — на заході, художня культура яких мала світове значення, були зруйновані.

В особливо тяжкому стані опинилися райони Наддніпрянщини, де були зосереджені адміністративні, господарські й культурні центри давньої Русі. Межуючи з безлюдними просторами Задніпров'я, вони протягом століть перебували під безпосередньою загрозою нападу татарських загонів, що породжувало вкрай несприятливі умови для економічного й культурного розвитку.

Та це не значить, що старі центри Наддніпрянщини не залишили сліду у формуванні української культури на початковій стадії. Польський поет С. Ф. Кльонович у XVI столітті, тобто через кілька століть після навали Батия, писав, що в Києві «мури й руїни по левадах розсіяні нині, зілля й висока трава криє руїни старі...», і водночас наголошував: «Знайте, Київ на Червній Русі значить стільки, що давній Рим для старих християн» (Кльонович С. Ф. Роксоланія / Пер. М. Й. Білика. К., 1987).

Священне для русичів місто мало не лише символічне значення. На багатомістовому мистецькому ґрунті, де глибоко вкорінилася давньоруська культура, після кожної руїни знову оживали й пробивалися паростки художнього життя.

Як відомо з Іпатіївського літопису, через кілька десятиліть після нищівного розгрому Києва Батиєм Данило Галицький (1257 р.) саме з цього міста привозить ікони для церкви Іоана, відновленої після пожежі. З Київською землею XIII — почат-

ку XIV століття пов'язане походження широковідомої ікони Свенської (Печерської) Богоматері. Наприкінці XIV століття тут працювали художники надзвичайно високого рівня майстерності. Свідчення цьому — блискуче виконані мініатюри Псалтирів 1397 року, що були помітним кроком уперед у розвитку книжкової графіки.

В XV—XVI століттях у Києві провадилися грандіозні художні роботи в Печерському монастирі: відбудовували Успенський собор, неодноразово зруйнований татарами, відновлювали й інші церкви. В Києві й поза ним — фактично по всій Наддніпрянщині — зводилися дерев'яні замки, визначні з архітектурного огляду.

Та все ж тамтешнє художнє життя майже до XVII століття зберігало локальнє значення в загальному процесі розвитку українського мистецтва. Центри його поступово перемістилися далеко на захід — у Галичину й на Волинь. На це були свої причини.

Галицько-Волинська земля довше, ніж інші руські князівства, зберігала свою незалежність у боротьбі з татарами. Коли в XIII столітті Наддніпрянщина вже лежала в руїнах, давньоруське мистецтво в Галицькій Русі й далі розквітало. Щоправда, згодом і Галицько-Волинський край теж був підданий жорстоким руйнуванням, втім все ж він зазнавав менше рапових нападів ординців, ніж інші українські землі. Економічному й культурному відродженню Галичини сприяв і той факт, що вона була розташована на важливих міжнародних шляхах. Ганзейські міста Заходу й Новгород, Москва, Київ з півночі та сходу підтримували через Галичину торгівлю з балканськими і малоазійськими країнами, зокрема з Візантією.

Процес формування української народності й надалі відбувався за надзвичайно складних суспільних і політичних умов. Україна протягом століть потерпала від татарських, а потім і турецьких нападників, виконуючи роль буфера для країн Західної Європи, а також, дуже послаблена, залишалася ласим об'єктом агресії й для західних сусідів — Литви, Польщі, Угорщини, які на той час уже стали централізованими державами.

У XIV столітті Литва, за князів Гедиміна та його синів Ольгерда і Кейстута, захопили землі Західної України, Київщину та Поділля, утворивши Велике князівство Литовське. Польща оволоділа Галицьким князівством, а також волинськими містами Холм і Белз. Угорщина підкорила собі закарпатські землі, а Молдавське князівство — Буковину.

АРХІТЕКТУРА

Необхідність боронитися від татарських і турецьких орд спричинила спорудження численних укріплень. Міцні кам'яні замки зводили в Кам'янець-Подільському краї на кордоні зі Степом (Кам'янецький, Межибізький, Зінковецький, Сатанівський та ін.). У Придніпров'ї будували замки здебільшого з дерева (Київський, Чернігівський, Канівський, Черкаський та ін.).

Постала низка державних, а також приватнофеодальних укріплень. Це групи замків у Галицько-Волинському краї (в Луцьку, Острозі, Клевані, Кременці, Володимирі-Волинському) та в Закарпатті (в Хусті, Ужгороді, Мукачевому).

В будівництві широко використовувався досвід спорудження романських і готичних замків західних країн.



З'явилися фортеці й на Дністрі, де містилися торгові факторії генуезьких купців (Бендери, Білгород, Хотин). Більшість укріплень на Дністрі й у Закарпатті вирізнялися суворістю й холодним відчу-

женням високих мурів і веж, а також складною системою внутрішніх укріплень, включаючи донжон. За типом вони були подібні до західноєвропейських замків.

Багато українських міст, маючи з XV—XVI століть певну самостійність на підставі Магдебурзького права, також закривалися кільцем оборонних стін, що значно впливало на їхнє планування. Під захистом міських мурів на пагорбі височів замок феодала. Це зображено на гравюрах із загальним видом міст Перемишля (XVII ст.) та Львова (1585 р.). Укріплено було також і багато монастирів (Киево-Печерський, Уневський, Дерманський та ін.).

Прикладом забудови середньовічного міста може слугувати Львів як центр Галицької Русі, що лежав на перетині важливих торгових шляхів, які вели на Захід і на Схід. У XIV столітті Львів уже став великим торгово-ремісничим і культурним центром. Він був оточений фортечною кам'яною стіною з баштами і ровом, заповненим водою. В межах міста, чотирикутного за планом, були розташовані Ринковий майдан із ратушею, патриціат, православні й католицькі храми. Навкруг укріпленої центральної частини міста тулилися посадські будівлі. За його межами на горі височів замок феодала. Збудова і планування Львова мали багато спільного з архітектурою країн Західної Європи. В центральній частині міста фасади будівель у XVI—XVII століттях створювали суцільну лінію.

Створення густої мережі фортифікаційних споруд у різних районах України спричинилося також постійними чварами між можновладцями й частими народними збуреннями, викликаними посиленням феодального гноблення. Панівні класи серед різноманітних видів архітектури приділяли особливу увагу саме оборонним укріпленням. Енергійне спорудження замків відбувалося в Україні у XV—XVI століттях. До того ж зазвичай їх ставили в місцях, найбільш придатних для оборони, де протягом століть неодноразово на зміну одним укріпленням, застарілим або вщент зруйнованим, зводилися нові (Луцький замок, Острозький, Межибізький, Київський та ін.). За цих умов виникла певна спадкоємність у плануванні та вирі-



*Дерев'яний замок на горі Киселівці в Києві. XV—XVI ст.
Малюнок А. Вестерфельда. 1651 р.
(Копія XVIII ст.)*

шенні архітектурних форм, сприяючи усталенню місцевих традицій. Вони знаходили своє відображення в індивідуальному вирішенні просторової композиції й архітектури кожного українського замку, які відрізнялися від західноєвропейських більш вільним плануванням, а роль донжонів у них в ряді випадків виконували церква й дзвіниця (Острогор, Межирич) або ж їх узагалі не було. Більшість замків у XIV—XV століттях будувалися з деревини і, звичайно, до нас не дійшли.

До пам'яток ранньої дерев'яної архітектури належать «господарський» замок XV століття, зведений у Києві на горі Киселівці. Потім його



Верхній замок у XIII—XIV ст. Луцьк

неодноразово оновлювали й добудовували. Вдало пристосований до рельєфу гори, він охоплював її подвійними стінами, простір між якими було засипано землею. Оборону вели зі стін замку під прикриттям парапету і з п'яти рублених шестикутних веж із шатровими покрівлями. Певну оборонну роль відігравали також і «городні» (зруби), що стояли за стінами. Керував будівельними роботами в замку 1540 року городничий І. Служка, який відав також його господарством. Дерев'яні замки інколи замінювали на кам'яні.

Одною з ранніх пам'яток кам'яної оборонної архітектури в Україні є Луцьке укріплення, що складалося з Верхнього та Нижнього замків. Його споруджено між 1324—1386 роками литовським князем

Любартом (Дмитром), який отримав Волинське князівство внаслідок одруження з дочкою місцевого князя. Замок було збудовано з цегли (що замінила на той час плінфу) на вапняному розчині.

Особливо величним є збережений Верхній (Любартів) замок, розміщений між річкою Стир та її рукавом Малим Глушцем. Утворюючи в плані трикутник, він вирізняється зіставленням горизонтального ритму стін з вертикальним — чотиригранчастими важкими вежами, що підіймаються над ними по кутах (збереглися не повністю). Спокійний силует замку, вимальовуючись на тлі неба, добре пов'язаний із довколишнім рівнинним краєвидом. Декоративні елементи у вигляді аркатурних поясків навколо веж і ніш, стрільчастих арок у стіні вико-

нано доволі стримано, без порушення цілісності загального враження.

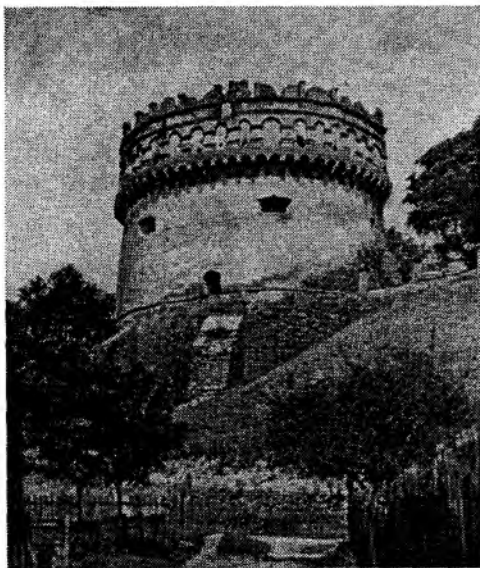
Нижній замок, що мав, напевно, палацовий характер, було збудовано в XVII столітті в дусі італійського Відродження.

Роль кутової вежі у системі оборони Острозького замку відіграв так званий «Будинок мурований», остов якого зберігся у вигляді величезного кам'яного куба з могутніми аркушами.

В цілому ж архітектура Острозького замку (XV, XVI ст.) у порівнянні з Любартовим, вирізнялася значно більшою декоративністю й мальовничістю. Замок був основною резиденцією найбільшого українського феодального роду — князів Острозьких. На його території, крім палацової будівлі, у XV столітті споруджено Богоявленську церкву — теж частину оборонної системи. Про намагання надати навіть фортечним спорудам більш ошатного вигляду, що посилювалося в XVI столітті, свідчать дві вежі, які збереглися на Красній, а також Круглій Гірках, увінчані кількома поясами гарно профільованих арок, ніш та шпилів.

До оборонних споруд, розташованих у рівнинній місцевості, належать і Межибізький та низка інших замків (XV ст.). Мури та вежі Межибізького замку прикрашено гарним візерунком чітко окреслених мерлонів. Височіючи над водою, він і тепер справляє грізне враження.

Найбільшою в Україні була фортеця в Білгороді, розміщена в гирлі Дністровського лиману. Її спорудження завершено в 1438—1454 роках майстром Федорком.



*Острозький замок. Кругла башта.
XVI ст.*

Більшість замків були оточені системою валів, ровів, палісадів, а вхід до них перегороджено мостами й заслонами у брамах, які подекуди підіймалися спеціальними механізмами, як, наприклад, у Клеванському замку (кінець XV ст.).

До гірського типу укріплень належить розташований на відрогах Карпат Кременецький замок. Один із найнепрístupніших, він панував над великим простором, охороняючи також і місто, розташоване в улоговині. Хоча історія замку, як і багатьох інших укріплень, бере свій початок іще з часів Київської Русі, багато його частин, що збереглися, з'явилися у XVI столітті.

Протягом кількох століть формувалася архітектурний вигляд Кам'янецького замку, що замикав підко-



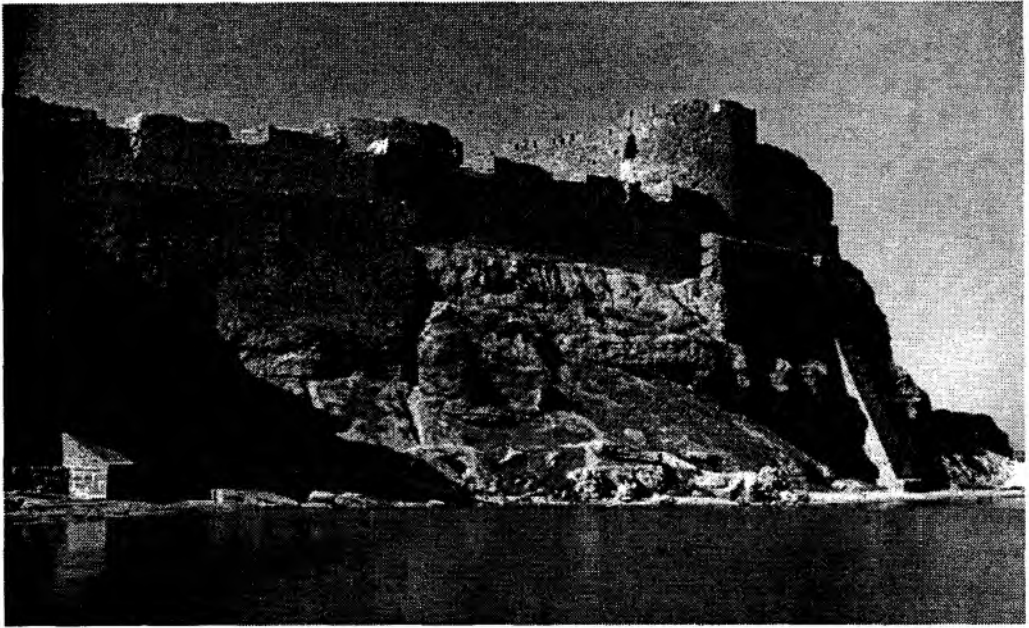
Межибізький замок. XIV—XVI ст.

воподібний закрут річки Смотрич із розташованим тут містом. Його численні вежі, що постали в різні часи, різноманітною формою своїх об'ємів і завершень добре доповнюють загальний мальовничий характер планування замку, органічно вписаного у виднокіл. Деякі вежі, наприклад Кармалюкова (в ній був ув'язнений у XVIII столітті Устим Кармалюк — ватажок повсталих українських селян), мають форму, характерну для української та російської церковної архітектури — «восьмерик на четверику» з шатровим завершенням.

В об'ємно-просторовому й архітектурно-пластичному вирішенні оборонних споруд велику роль відігравали вимоги фортифікаційної

науки, тому тут меншою мірою, ніж у цивільних спорудах, виявлялися особливості еволюції українського мистецтва. Проте і тут спостерігається посилення впливу світських тенденцій, спричинене бажанням надати їхній зовнішності привітнішого вигляду. Для цього досить порівняти стриманість у трактуванні об'ємів замків XV століття (наприклад Верхнього Луцького) з декоруванням у замках XVI століття (оздоблення веж Острозького замку) й особливо в спорудах першої половини XVII століття (завершення чоловічої вежі, що нагадує розкішну королівську корону в замку Старого Села під Львовом).

В період воєнних дій церкви також часто перетворювалися на



Фортеця в Білгороді-Дністровському. 1438—1454 рр. Перебудова XVI—XVII ст.

укріплені пункти (храм Онуфрія в Посаді Роботицькій, Іванківська церква в Кам'янці-Подільському, церква в Зінькові тощо).

Класичним типом такої споруди є церква в селі Сутківцях на Поділлі (XV — початок XVI ст.), що стоїть на високому березі річки Ущиця. План церкви має форму рівнокінцевого хреста, заокруглені кінці якого у її середині створюють чотири апсиди. Зовнішньо вони проявляються у вигляді могутніх широких веж зі шпильастим карнизом та цілою системою машикулів. Дзвіниця, розташована над притвором, є пізнішою прибудовою. (Українські дзвіниці зводилися зазвичай осібно від церкви, довгий час зберігаючи форму оборонної башти або спостережної вежі.)

Серед різних церков цього періоду можна бачити переважно два типи споруд. Перший — церкви, побудовані за принципом давньокиївських храмів, що збереглися: чотиристовпний триапсидний хрестовкупольний Богоявленський храм у м. Острозі (XV ст.), однотипний із ним храм у Межиричах поблизу Острога (XV ст.), шестистовпний храм у Луцьку (початок XVII ст.). До другого типу належать церкви, початкова структура яких склалася, вочевидь, ще у Давній Русі (не пізніше XIII ст.), але потім пережила істотну еволюцію. До таких споруд відносять головним чином невеликі кам'яні церкви, що збереглися завдяки їхньому оборонному призначенню. Архітектура цих церков роз-



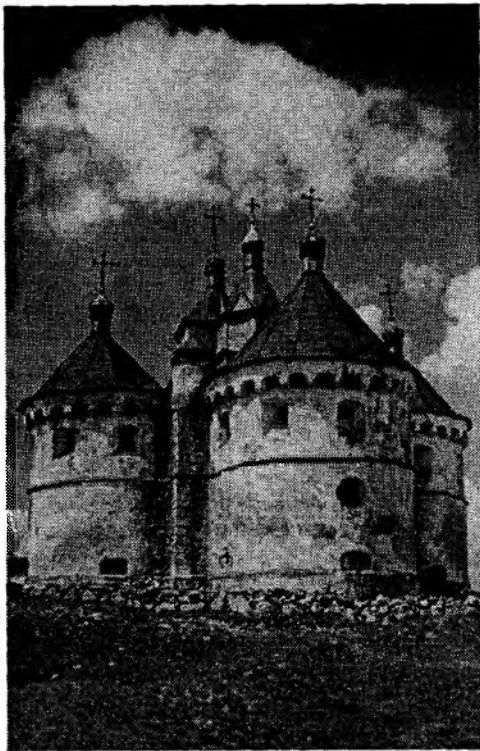
Фортеця в Кам'янці-Подільському. XIV—XV ст. Перебудова XVI ст.

вивалася під впливом народного дерев'яного будівництва. Серед них — безстовпні однефні церкви Святого Миколи в Кам'янці (XIV ст.), Троїцька церква в Зимному (XV ст.), тридільна церква Вознесіння у Вишнівцях (XV ст.) та деякі інші.

Конструкційною основою народного дерев'яного будівництва в Україні був зруб. Така система (на відміну від стоякової, каркасної, характерної для Західної Європи) об'ємувала можливості розширення внутрішнього простору споруди. Вона сприяла розвитку камерної структури храму. Внаслідок відо-

кремлення олтарної частини храму та притвору в самостійні чарунки утворився тридільний храм, що складався з трьох розташованих на одній осі зрубів (із чотирма або вісьмома гранями), які увінчувалися одним верхом над центральним зрубом або трьома верхами.

Такий тип храму стає найбільш поширеним в Україні. До того ж його композиція, як правило, має центричний характер завдяки панівному положенню середнього об'єму. Виникнення такої композиції, вочевидь, спричинене впливом традицій центрально-купольного вирішення



Покровська церква в Сутківцях. 1467 р.

архітектури Київської Русі, а також українського народного житла з його тридільним членуванням. Під безпосереднім впливом народної творчості в їх пластичному вирішенні відчувається й посилення світських тенденцій. Видатним зразком подібної споруди є збережена тридільна церква св. Юра у Дрогобичі (основи якої були закладені наприкінці XVI — на початку XVII ст.). Зруби її в XVII столітті увінчано гарними куполоподібними верхами, покритими гонтом. Церква, як і багато інших дерев'яних храмів того часу, має «опасання» — дерев'яну

галерею, що охоплює храм у вигляді піддашся, зазвичай закріпленого на стовпчиках або випушених кінцях деревин. Збагачуючи пластичну форму нижньої частини церкви з її пірамідальним завуженням угору, «опасання» додає до її функціонального призначення світський мотив, що пов'язує споруду з довкіллям.

Подібні храми в Україні, зведені за однаковим композиційним принципом, здебільшого мають індивідуальну своєрідність, головним чином — за рахунок різної характеристики їхніх перекриттів. Відсутність акцентованого центрального фасаду сприяє сприйняттю такої споруди як об'ємного тіла, що найчастіше має виразний силует. Трикамерний варіант центрально-купольного храму набуває подальшого розвитку в XVII—XVIII століттях, у вигляді п'яти й більше камер споруди. Церква з п'ятьма зрубами має переважно шатрове або купольне завершення на центральному зрубі або на всіх п'яти зрубах, розташованих за хрестом. Таким типом п'ятикамерного храму була дерев'яна церква Спаса Києво-Межигірського монастиря 1611 року, яка своєю чергою слугувала взірцем для інших храмів.

Часто після реставрації навіть старі храми Київської Русі набувають рис української церкви з трьома або п'ятьма купольними завершеннями (Троїцька церква Кирилівського монастиря і «Спас на Брестові» в Києві), що свідчить про формування усталених національних традицій в українському будівництві.

Внаслідок впливу культової архітектури Афонської гори та Молдови

в Україні (переважно в Буковині та на Поділлі) з'явилася також конхова церква: триконхова церква св. Миколи в Бучачі (1604—1609 рр.), чотириконхова Сутківецька церква тощо.

Оригінальною пам'яткою українського будівництва є восьмиконхова ротонда у Володимирі-Волинському (XIV ст.).

Україна, маючи безпосередні економічні й культурні зв'язки із Західною Європою, зазнавала впливів популярних там художніх стилів. Найчастіше в українській архітектурі проявлявся готичний вплив у вирішенні її окремих елементів. Про це свідчать контрфорси (замок у Клевані, «Будинок мурований» в Острозі), шпильясті арки (вікна в Богоявленській церкві Острога), нервюрні склепіння (Сутківецька церква).

Стиль готики у більш цілісній формі відбився в католицьких костелах в Україні XIV—XV століть (кафедральний костел у Львові, костел у Дрогобичі). До того ж у них можна побачити і певний вплив української архітектури.

Втім, наголошуючи на основному значенні споконвічних місцевих традицій у розвитку української архітектури, зазначимо також, що художнє життя в окремих міських центрах, керованих на засадах Магдебурзького права, було доволі складним, а інколи й суперечливим. Ця обставина була тісно пов'язана з особливостями суспільного розвою в Україні.

1569 року укладенням Люблінської унії було завершено процес підпорядкування українських земель панській Польщі. Польські магнати, намагаючися взяти якнайбільше на-

туральних продуктів із села у зв'язку зі зростанням попиту на них в західних країнах, що переживали промислове піднесення, запровадили фільваркову систему. Зростання товарно-грошових відносин сприяло розгортанню в містах торгівлі, ремесел і багатого, переважно польського та спольщеного, патриціату з широкими міжнародними зв'язками з країнами Західної Європи, Балкан, Венецією, Генуєю, Флоренцією.

В українські міста, у Львів, який стояв на перетині торгових шляхів, сильним струменем вриваються художні впливи західного мистецтва, особливо північноіталійського. Щоправда, українське мистецтво, маючи на той час вже усталені традиції, сприймало цей вплив відповідно до тенденцій свого розвитку. Про це свідчить один із найцікавіших архітектурних ансамблів старого міста, який майже наново відбудовувався в першій половині XVI століття після пожежі. Цей ансамбль було створено (за матеріальної допомоги російського царя та молдавського володаря) Львівським (Успенським) братством, яке виступило в цей час на чолі широкого демократичного руху проти укладення унії з католицькою церквою, проти колонізації українського народу, відстоюючи його культурні та релігійні традиції.

Ансамбль складається з Успенської церкви, прилеглої до неї каплиці Трьох Святителів та високої чотиригранної дзвіниці, збудованої купцем Корняктом. У спорудженні цього ансамблю брали участь архітектори — вихідці з Італії, з різноманітними художніми смаками (спорудженням

Успенської церкви керував будівничий Павло Римлянин, а потім Войтех Купінос та Амброзій Прихильний; каплицю Трьох Святителів 1591 року будував Петро Красовський, а дзвіницю Корнякта у 1572—1578 роках — Петро Барбон. Четвертий ярус дзвіниці добудовували в 1672 році). Незважаючи на це, ансамбль своєю внутрішньою структурою, стриманістю й простотою декоративних вирішень помітно вирізняється з-поміж інших культових споруд Львова. Вочевидь, маючи такого замовника — Успенське православне братство, яке виступало на той час ревним поборником української культури, — італійські будівничі враховували його запити й місцеві традиції.

Тому слід вважати не випадковим той факт, що Успенську церкву й каплицю Трьох Святителів сплановано як тридільні храми з трьома куполами, розташованими по одній осі за панівного положення середнього об'єму.

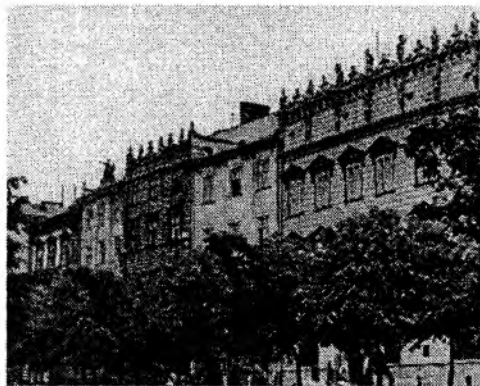
Водночас тильний бік храму, що виходить на Руську вулицю (основний фасад храму не підкреслено), показує, що будівничий — майстер, вихований на передових ренесансних традиціях. Добре прописані пілястри з легкими глухими арками між ними розчленовують стіну на низку полів і утворюють чіткий гармонійний ритм, що охоплює всю південну та східну стіни відповідно до внутрішньої структури будівлі. У верхній частині стіни церкви проходить широкий фриз, що складається з тригліфів і метоп, заповнених з тонким відчуттям міри оригіналь-



*Ансамбль Успенської церкви у Львові.
1591—1631 рр.*

ним фігурним та орнаментальним різьбленням по каменю. Близьке за характером до місцевих традицій, це різьблення виконане українськими майстрами з родини братчиків Кульчицьких.

Витончена за своїми формами каплиця Трьох Святителів хоч і виконана стримано, але вирізняється наявністю невеликого portalу з тонким ренесансним різьбленням. Три тісно прилеглі одна до одної споруди — Успенська церква, каплиця Трьох Святителів і дзвіниця Корнякта — за всієї різноманітності кожної із них, на диво доповнюють одна одну, додаючи дух інтимності у вирішення добре згармонізованого ансамблю.



Будинки на Ринковому майдані у Львові

Вплив італійського Відродження дається взнаки також і в архітектурі житлових будівель, яка відповідає запитам представників львівського патриціату.

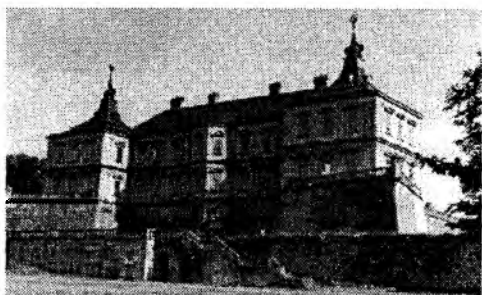
Будинки на Ринковому майдані Львова, що збереглися, — «Чорна кам'яниця» (кінець 70-х—початок 80-х рр. XVI ст., архітектор П. Красовський) і помешкання грецького купця Костянтина Корнякта (1580 р., архітектор П. Барбон) — вирізняються ренесансною ясністю своєї структури й чіткістю всіх горизонтальних членувань. Живе віяння Відродження допомогло зодчим



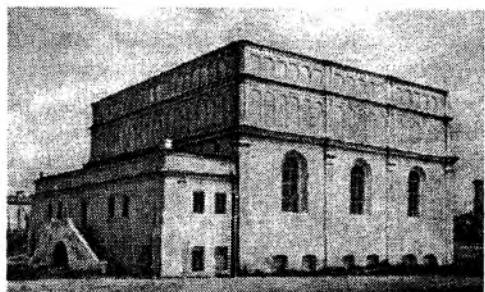
*Костел Бернардинів у Львові.
1600—1630 рр.*

уникнути сухості завдяки енергійному рустуванню фасадів. Виразності першому поверхові «Чорної кам'яниці» додають також важкувате обрамлення дверного та віконного отворів і три добре пов'язані з архітектурою скульптурні композиції.

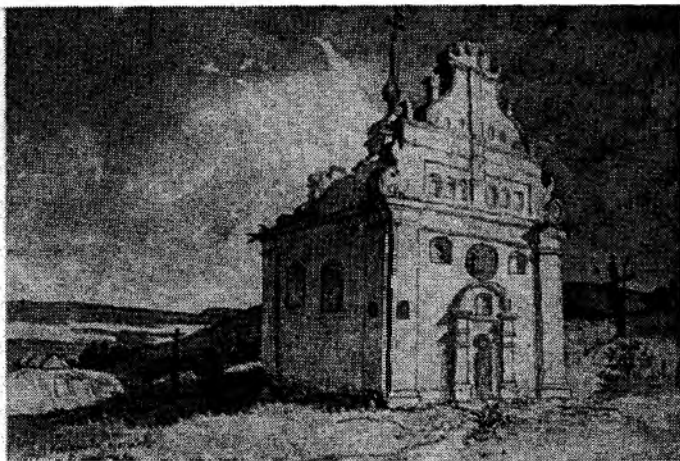
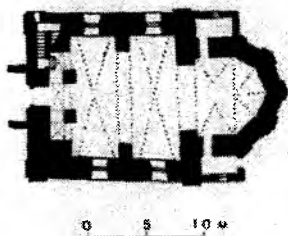
Поряд із «Чорною кам'яницею» будинок Корнякта має привітніший вигляд, нагадуючи собою палац. Фа-



Замок у Підгірцях. 1635—1640 рр.



Синагога в Бродях. Початок XVII ст.



Іллінська церква в Суботіві. 1653 р. Малюнок Т. Г. Шевченка

сад із тоншим рустуванням та рядами високих вікон, прикрашених трикутними сандриками, внутрішній дворик, оточений відкритою арковою галереєю, планування внутрішніх приміщень — усе в ньому свідчить про прихід Нового часу, пройнятого світськими інтересами та індивідуальними запитами.

Ці нові віяння починають впливати й на архітектуру замкових споруд, які поступово звільняються від фортечних форм. Натомість вони набувають легкості й витонченості. Тепер до оборони пристосовано лише перший поверх і довколишню місцевість (замок палацового типу в Підгірцях, середина XVII ст.).

Нові віяння знаходили своє відображення також у спорудженні ка-

толицьких храмів (костел Бернардинів у Львові, 1600—1630 рр.), синагог (синагога в Бродях, початок XVII ст.), а також храмів, усипалень, олтарів, надгробних монументів для швидко розбагатілої патриціанської та феодальної знаті (так їхні господарі намагалися зажити слави собі й своєму роду).

У цих спорудах великий акцент зроблено на скульптурі, до виконання якої залучились італійські, німецькі та місцеві українські майстри.

До кам'яних православних храмів цього часу належать Іллінська церква в Суботіві (1653 р.), пов'язана з ім'ям Богдана Хмельницького.

СКУЛЬПТУРА

В Україні скульптура була найменш розвиненим видом мистецтва, бо православна церква, на відміну від католицької, негативно ставилася до пластичного вирішення релігійного образу, особливо в круглій скульптурі. Тому вона головним чином розвивалась у формі

декоративного мистецтва. Серед зразків композиційно-пластичної української скульптури XV століття, окрім невеликих ікон, енкалпійнів, гербів, вирізьблених на стінах будівель, заслуговують на увагу лише поодинокі: погано збережена голова з Унева, різьблені дерев'яні ікони «Софії — Премудрості Божої» з трохи здрібненою композицією, а також триптих із зображенням киево-печерських святих Антонія і Феодосія з Богоматір'ю-Орантою в



центрі. Цей поліхромний рельєфний триптих, виконаний (судячи з його композиційного та пластичного вирішення) за зразком одного із живописних зображень в Успенському соборі XV століття, мав також і меморіальне значення, засвідчуючи (як про це говорить напис на

ньому) відбудову Успенського собору Києво-Печерської лаври князем Семеном Омельковичем 1470 року. Спершу триптих містився на західному фасаді собору.

У великій кількості скульптура з'являється в Україні лише наприкінці XVI століття, до того ж особливо часто в католицьких храмах та родових усипальнях. До таких пам'яток у Львові належить каплиця роду Боймів (1609—1617 рр., архітектор П. Римлянин) і каплиця роду



Триптих «Богоматір з Антонієм і Феодосієм». Києво-Печерська лавра. Близько 1470 р.

Камп'янів біля кафедрального собору, де колись був цвинтар. Невеликі за розміром, вони вирізнялися витонченою архітектурою в дусі Ренесансу.

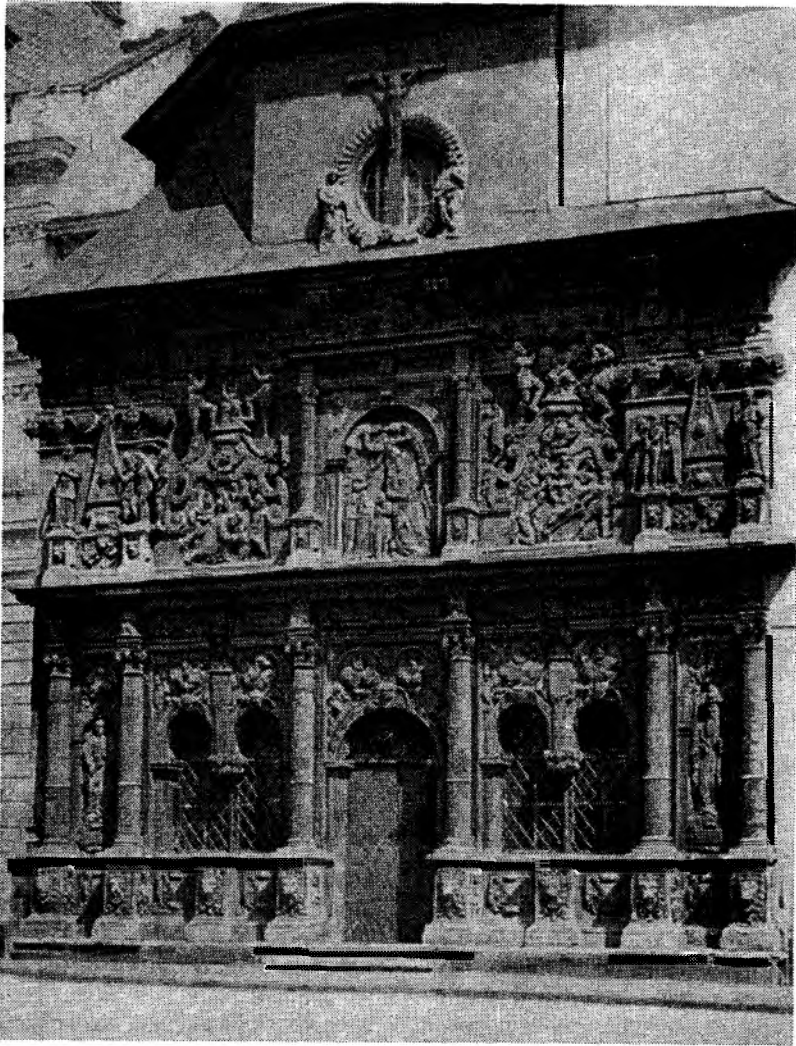
Нижній поверх центрального фасаду каплиці Боймів вирішено за допомогою шести коринфських колон, які несуть розвинутий антаблемент, що є підмурком для глухої стіни другого ярусу. Фасад першого ярусу облегшено проймами порталу та широкими, низько поставленими вікон.

Виразності глухого порталу каплиці Камп'янів досягнуто вдалим поєднанням горизонтальних і вертикальних членувань та скульптурними рельєфами, розташованими на полях декоративних арок (скульптор Ян Пфістер). Усередині каплицю оформлено з надзвичайною пишнотою, перенасичено скульптурою. Втратою відчуття міри та художньою смаку особливо позначена скульпп-

турна декорація каплиці Боймів. У зв'язку з цим її сюжетно-тематична скульптура сприймається місцями майже як декоративний орнамент.

Широкого застосування скульптура набула також у споруджених тоді ж олтарях. Релігійні зображення в них часто оживлюються сценами й типажами, взятими безпосередньо з тодішнього міського життя. Серед подібних витворів заслуговують на увагу алебастровий олтар Штольця, виконаний для колишнього костелу Святого Миколи, а також поліхромні олтарі каплиці Боймів та кафедрального собору (скульптор Ян Білий, 1592 р.).

Зростання ролі особистості в панівних колах України знайшло також яскраве відображення у цілій низці створених тоді надгробків. Великої слави набув майстерно виконаний скульптурний надгробок кня-



Каплиця-усипальниця Боймів у Львові. 1609—1617 рр.

зя Костянтина Острозького, встановлений 1579 року в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Позначений рисами портретності, він загалом, за своєю композицією, небагато чим вирізняється серед чис-

ленних подібних пам'яток, створених на території України та Польщі. Помпезне барокове оформлення ніші надгробка, мабуть, виконане пізніше, після пожежі у лаврі 1718 року (надгробок було зруйно-



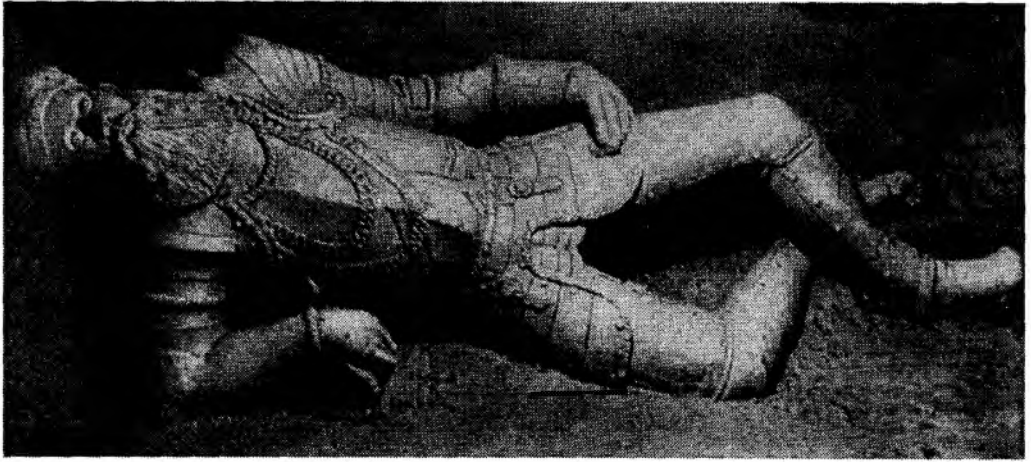
Каплиця-усипальниця Боймів у Львові. Купол. 1609—1617 рр.

вано разом з Успенським собором у 1941 р.).

З надзвичайною пишнотою оформлено надгробок в усипальні магнатів Синявських у Бережанах: привертає увагу своєю репрезентатив-

ністю надгробок Миколи та Яреми Синявських, зображених з атрибутами гетьманської влади.

Серед найкращих надмогильних скульптур назвемо пам'ятник Станіславу Ганлі, встановлений 1570 ро-



Надгробок князя Костянтина Острозького в Успенській церкві Києво-Печерської лаври. 1579 р.

ку у Львівському кафедральному соборі. Тут художник відчуває себе менш зв'язаним, ніж це узвичаєно в оформленні офіційних княжих надмогильників, створюючи типовий

образ бюргера, який ніби спочиває після щедрої трапези.

Заслуговує на увагу також і надгробок із рельєфним зображенням представниці давнього українського



Надгробок Станіслава Ганля в Кафедральному соборі у Львові. 1570 р.



*Надгробок Адама Киселя в церкві
в Низкеничах. 1653 р.*

роду Катерини Ромултової у Дрогобичі (робота краківського скульптора Севастьяна Чесека, 1572 р.).

Окрім надгробків з каменю, трапляються також бронзові скульптури, як надгробок Миколи Гербурта, виконаний учнем нюрнберзького майстра П. Фішера — Лебенволь-

фом — наприкінці XVI століття. В Україні поширеним був і тип дитячого надмогиляника із зображенням сплячої дитини, в руках якої символічні предмети — череп та маківий віник. Такий тип надгробка пов'язано з іменем італійського скульптора Джана Марко Падовано, який приїхав до Галичини 1532 року.

Широкий розвиток надмогильного портрета в Україні не був явищем, зовсім позбавленим місцевих коренів. Він спирався на давні традиції українського надмогильного портрета в живописі. Щоправда, традиційний український надмогильний портрет закріпив за собою своєрідні риси, які вирізняли його з-поміж інших видів скульптурних надгробків. Він не мав алегоричного тлумачення (зображення сну як подоби смерті) й здебільшого нічим не відрізнявся від зображення живої людини: лише епітафія, яка часто розміщувалася на ньому, свідчила, що людина вже полишила світ живих. Найтиповішим можна вважати скульптурний надгробок Адама Киселя в церкві с. Низкеничі. Тут, зокрема, привертає увагу поколінний зріз постаті та своєрідна форма ніші, що нагадує обрамлення ікони, як це трапляється в живописі.

Скульптура як жанр не відіграла значної ролі у становленні традицій українського мистецтва. Чільне місце тут належало живописові.

НАСТІННІ РОЗПИСИ

Після татаро-монгольської навали, незважаючи на посилення тиску польських феодалів, у Західній Україні вже в XIV—XV століттях національне життя виявлялося дедалі активніше. Відбудовувалися храми, іноді зводилися нові. Відповідно до давньоруської традиції їх нерідко прикрашали розписами. Близькість відкритих західних і південних кордонів давала змогу підтримувати різнохарактерні, в тому числі й художні, зв'язки з сусідніми країнами. Через Польщу, Чехію, Угорщину проникав вплив романського й готичного мистецтва. У творчості українських майстрів нерідко можна було розпізнати знання ними пам'яток архітектури й живопису Італії, Угорщини і православних країн — Молдови, Сербії, Болгарії. Втім основну роль у творчій діяльності українських мит-



ців відігравали давньоруські традиції.

Особливе місце в ранньому живописі України посідають фрески храму в с. Горянах, яке належало італійському роду графів Дручетів. Найдавніша частина храму яв-

ляла собою ротонду з шістьма нішами. В XIII столітті вона була прикрашена фресковим живописом, виконаним, мабуть, північноіталійськими майстрами. З живою спостережливістю зображені сцени «Тайної вечері», «Благовіщення», «Подорожі до Єгипту», «Поклоніння волхвів». В іншій манері — в більш стриманій кольоровій гамі — виконані розписи в притворі, прибудованому до ротонди в XIV столітті.

З низки пам'яток настінного живопису XIV—XV століть дійшли до нас лише фрагменти деяких. Це фрески монастирської церкви Святого Онуфрія в с. Лаврові (поблизу

Самбора), церкви в с. Лужанах (Буковина), замкової церкви Хотина у вигляді невеличких фрагментів з ликами православних праведників, Вірменського собору у Львові.

В архітектурі храму Святого Онуфрія в Лаврові давньоруські традиції (про них нагадає розташування купола, що спирається на сферичні паруси) вдало вписані у форми базилікового типу церкви. Архітектура храму і його розпис свідчать, що українські майстри зналися на мистецтві Молдово-Валахії та Сербії.

Композицію настінного розпису, що зберігся у притворі, вирішено окремими регістрами. Нижній, розміщений над широкою смугою декоративного орнаменту, присвячено Акафістові Богоматері. На південній стіні збереглася сцена бесіди Іосифа з Марією. Їхні монументальні постаті графічно окреслені, а жести свідчать про жвавий характер бесіди. Добре збереглися фрагменти фресок із зображенням трьох волхвів. На одній їх відтворено в русі, верхи на конях. Дорогу вказує Віфлеємська зірка. На іншій фресці — сцена поклоніння волхвів Богоматері з немовлям. На північній стіні частково зберігся фрагмент композиції «Покрова Богородиці»: під розпростертими руками Богородиці — люди, якими вона опікується. Поряд — невеличкий фрагмент сцени «Розп'яття» з Богоматір'ю та Іоаном Богословом. Сцена сповнена драматизму: тіло Христа — в експресивному русі; обличчя Іоана — відбиток трагічних переживань; постать Богоматері — свідчення стриманих страждань. Усі сцени композиційно до-

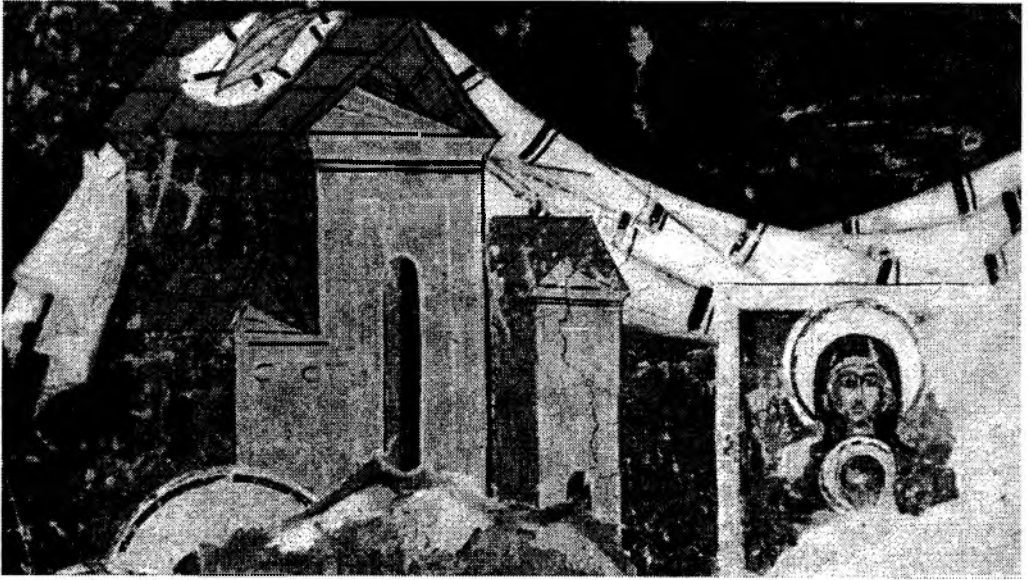


Іоан і воїни. Фрагмент фрески «Розп'яття» в ротонді в Горянах. XIII—XIV ст.

повнені тонко розробленими архітектурними деталями. Світло-блакитні споруди перекрито сліпучобілими велумами.

Колорит фресок першого регістру створюється поєднанням теплих тонів, пожвавлених яскравими шатами дійових осіб — бордовими, червоними, синіми. Другий регістр складається з медальйонів із зображеннями вселенських святих зі згортками. Третій регістр було відведено для змалювання Вселенських соборів (збереглося зображення тільки двох із них).

Висока майстерність виконання лаврських розписів дає підстави вважати, що вже у XV столітті в За-



*Фрагмент настінного розпису «Богоматір — Знамення» в церкві Святого Онуфрія в Лаврові.
XV ст.*

хідній Україні склалася художня школа з великим творчим досвідом та широким діапазоном знань. Безперечно, її майстри були зорієнтовані на іконописні взірці, «лицеві» оригінали.

Про це свідчать і фрагменти розпису XV століття буковинської церкви в Лужанах. У них також поєдналися давньоруські традиції і православне мистецтво сусідніх країн. Невеликому просторові церкви відповідають невеликі за розміром композиції. Серед кількох розкритих реставраторами фрагментів фресок у бабинці особливо виразна композиція із зображенням Давида та Соломона, які грають на гусях. У розписі, що розташований реєстрами, на темно-синьому тлі виокрем-

люються обриси голів святих, обрамлених золотими німбами.

Збереглися фрагменти фрескового розпису у Вірменському соборі Львова, що був споруджений у XIV столітті (коли в Україні з'явилися колонії вірмен, вигнаних турками з батьківщини). У фресці XV — початку XVI століття на укосах вікна зображено зліва Іоана Богослова — його обличчя звернене до неба — та Прохора, який записує почуте від Іоана. У правій частині укосу — Святий Яків. Добре проліплено форму облич, виразно, пластично виписано одяг.

У цілому ж фрескові розписи є свідченням того, що в різних районах Західної України в XV—XVI століттях працювали досвідчені живописці, які розвивали традиції

НАСТІННІ РОЗПИСИ

давньоруського монументального мистецтва.

Українські майстри, продовжувачі високих надбань мистецтва Київської Русі, охоче погоджувалися на роботу в Молдові, Литві. Їх часто запрошували до католицької Польщі, навіть при тому, що у своїх розписах вони дотримувалися іконописних традицій греко-східної церкви.

Литовське князівство на землях Русі не лише асимілює здобутки її культури високого рівня, руську мову обирає як державну, а й з повагою ставить до місцевих традицій, часто наголошуючи у своїх указах, що «ми новин не вводимо, а старовини не рухаємо».

Польські феодали, виборюючи у Литви панування над українськими землями, на той час також не проявляли нетерпимості до особливостей її релігії та культури. Польський історик XV століття Длугош пише, що художники виконували розписи «грецьким способом» у монастирському костелі на горі Лисці (1393 р.) та в королівській спальні в Кракові (1394 р.). Роботами керував якийсь «Владика». Цих митців коронний підскарбій Гінчка у своїх рахункових книгах називає «*pisfores rufhenigi*», тобто русинами (так тоді називали українців).

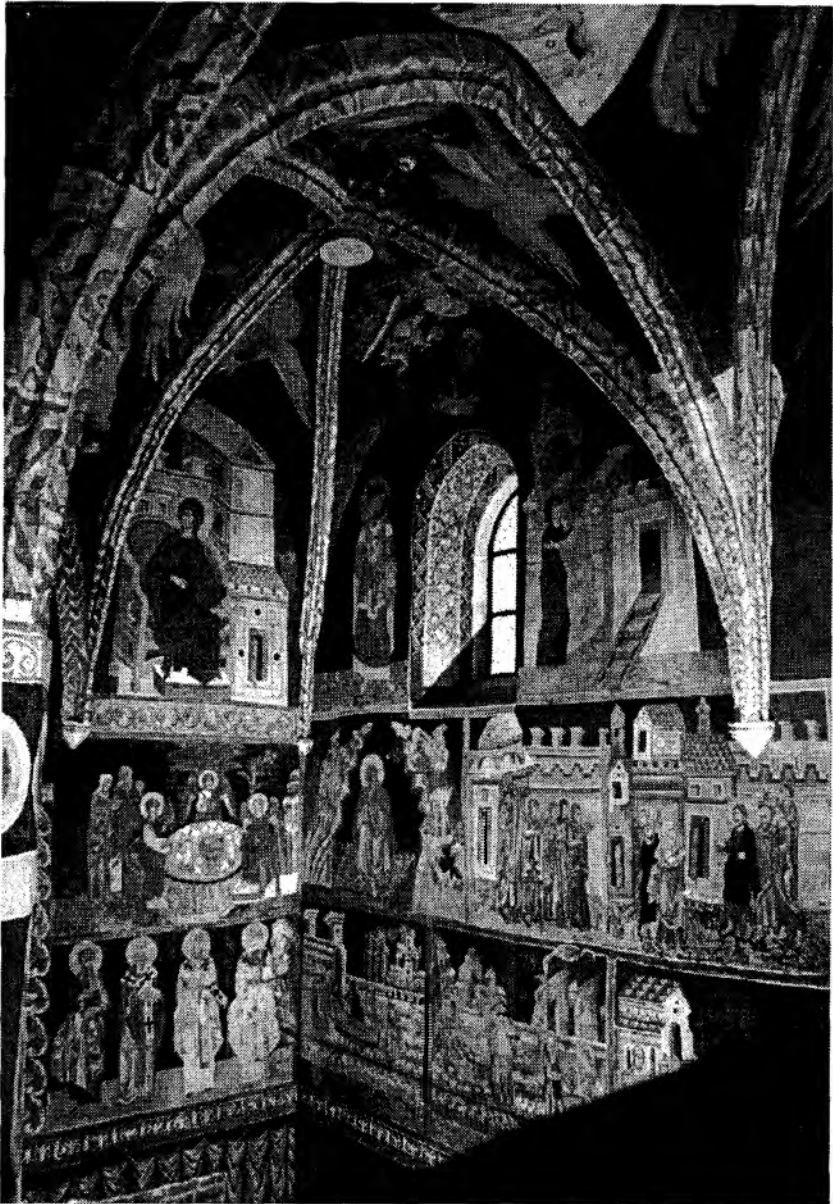
Автор «Історії Гнездинських єпископів» Дамалевич писав у середині XVII століття про фрески Гнездинського собору XV століття як про розписи, «подібні до українських і московських», що в різних фарбах відтворювали постаті святих.

Великі живописні роботи у Сандомирській, Краківській та Се-



Іоан Богослов. Фрагмент розпису у Вірменському соборі у Львові. Кінець XV — перша половина XVI ст.

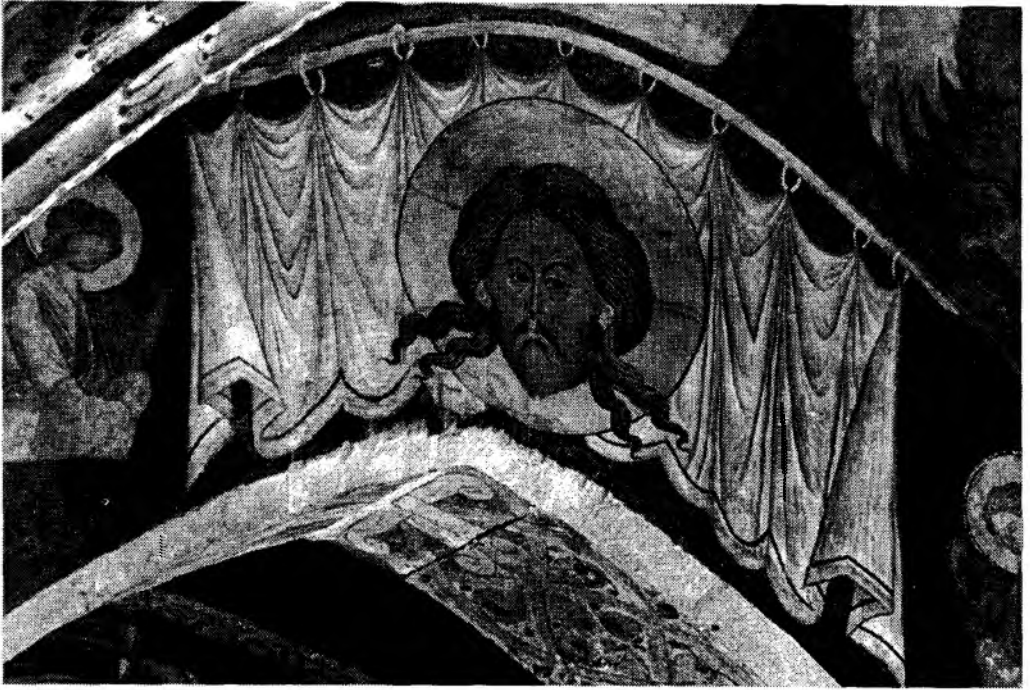
ранській землях пов'язані з іменем священика Гайла, який 1426 року отримав парафію в Перемишлі. Є також відомості про «грецькі» розписи 1432 року в каплиці Святої Трійці на Вавелі, в Маріїнській каплиці (XV ст.) та інших спорудах. Про характер цього живопису свідчать збережені розписи в замковій каплиці Святої Трійці в Любліні, датовані 1418 роком, у Сандомирському соборі (XV ст.) та в каплиці Чесного Хреста на Вавелі в Кракові (1470 рік).



Розпис інтер'єру замкової каплиці Святої Трійці в Любліні (Польща). 1418 р.

Архангел Михаїл. Фрагмент розпису склепіння замкової каплиці Святої Трійці в Любліні (Польща). 1418 р.





Спас Нерукотворний. Фрагмент розпису інтер'єру замкової каплиці Святої Трійці в Любліні (Польща). 1418 р.

Назагал можна стверджувати, що за багатьма своїми ознаками ці фрески відповідають типовим характеристикам українського живопису того часу. Так, розпис вавельської капели Чесного Хреста має багато спільного з фресками у с. Лаврові. Зображення Богоматері з «Вознесіння Господнього» люблінської каплиці Святої Трійці за своїм іконографічним типом і композиційно-стильовими особливостями ідентичне образів Богоматері-Оранти з рельєфного триптиху з Антонієм та Феодосієм Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Стильові ознаки люблінських фресок дають підставу вважати, що до їх виконання було залучено кілька майстрів із різним творчим почерком.

До видатних зразків можна віднести зображення янгола в мозаїках Гелатського монастиря в Грузії (1125—1130 рр.), у фресках храму в Милешеві в Сербії (середина XIII ст.), в російській іконі зі Звенигорода пензля Андрія Рубльова (початок XV ст.).

Образ Архангела Михаїла з Любліна теж виявляє високі мистецькі й духовні якості, але виконаний він в порівнянні з попередніми творами в

НАСТІННІ РОЗПИСИ

іншому художньо-образному ключі, в графічно-площинній манері, яка була притаманна українському живописові початку XV століття.

У становленні українського мистецтва істотне значення мали релігійні та культурно-художні зв'язки з грецькими монастирями Афона, які на той час розглядалися в Росії та Україні як твердині православ'я й осередки давньовізантійського іконопису. Однак насправді навіть у творчості найбільш шанованих афонських іконописців (таких як Мануїл Панцелінос) греко-візантійські традиції вже були «розбавлені» італійським впливом. Тому разом з афонським мистецтвом, яке розглядалося в Україні як антипод латинсько-католицькому іконописові, проникали до України сюжети, у використанні яких було відчутним віяння західного мистецтва, в тому числі й італійського Відродження. В розписі капели Чесного Хреста 1470 року в Кракові західний като-

лицький вплив виявляється в характерному зображенні розп'ятого Ісуса в терновому вінці, відтворенні страждань Марії, яка неpritомніє біля Розп'яття, а також традиційному для Заходу потрактуванні «Тайної вечері» тощо.

Відгомін раннього італійського Відродження помітно відчувається в Люблінських розписах 1418 року, в тлумаченні окремих образів і сцен. Сприяючи викоріненню рис умовності, подоланню застигlosti образу, таке тлумачення часто збігається з аналогічними тенденціями в українському мистецтві.

Замкненість, статичність і споглядальність образу, властива місцевому живописові попереднього періоду, замінюється в цьому розписі живішим зображенням внутрішніх переживань, динамічною вибудовою образу (вираз скорботи на обличчі янгола з дерев'яним хрестом, всепрошений погляд Богоматері в сцені «Благовіщення»). Істотнішими



Богоматір-Оранта з апостолами. Фрагмент розпису костелу в Сандомірі (Польща). XV ст.

і змістовнішими стають жести (руки рук Богоматері, яка звертається до Ісуса, — у розписі на склепінні; динамічність фігури Іуди, що квапливо йде з гномом на плечах, — у «Тайній вечері»).

Характерним як для західноєвропейського мистецтва, так і для українського є розташування в розписі на пресвітерії портретного образу донатора короля Ягайла в червоному плащі. Проте за наявністю рис, близьких до мистецтва Відродження, розпис загалом належить до греко-східного іконопису, традиціям якого український художник Андрій залишився вірним, навіть працюючи в католицькому храмі на замовлення короля. В цій українській іконописній підписній роботі, виконаній «рукою Андрієвою», художник не боїться (як і інші майстри в українському іконописі) допускати відхилення від канону, доволі сміливо виявляючи свою творчу особистість. Українські іконописці намагалися суворо дотримуватися батьківських заповітів, але водночас залишалися вільними від державного піклування й контролю, часто дозволяли собі давати власне трактування подіям Священного Писання, щоб зробити їх більш переконливими та зрозумілими. Так, переусвідомлюючи оцінку «Тайної вечері» у сандомирських розписах, художник порушує іконописну традицію і всупереч євангельській оповіді оголює протилежні начала в зображуваній сцені. Він не лише викремлює Ісуса та Іуду серед інших учасників «Тайної вечері», розташовуючи їх на першому плані, перед столом, а й протиставляє велику за

розміром постать Ісуса постаті Іуди, який сидить перед ним у зухвалій, визивній позі. Таким чином, українські художники вже на той час, прагнучи самостійно переосмислити традиційні образи, вкладали в них багато живих почуттів, породжених реальним середовищем.

Щоправда, прояв реальної дійсності в українському іконописі XV століття був ще дуже обмеженим, втім уже помітно впливав на художню форму твору, надаючи йому більшої життєвості.

Західні архітектори й живописці подеколи й безпосередньо працювали в Україні. Як норма і взірць «святого писання» греко-східної церкви часто розглядалася в Україні і в Росії архаїзована творчість майстрів Афонської гори, хоча на той час вона вже перебувала під впливом південноіталійського мистецтва й занепадала. «Перстами греків», запрошених київським митрополитом Петром Могилою, як проголошує грецький напис, 1641 року було розписано церкву Спаса на Берестові у зв'язку з її реставруванням та інші давньокиївські храми.

В розписі присутні зображення, відповідні «ермініям» часів Діонісія Фурноагріфіота. Тут можна бачити й нові іконописні мотиви (наприклад «Ісус — Невсипуше око»), використання яких, так само як і деякі живописні особливості розпису, дають підставу гадати, що в його виконанні брали участь також і українські майстри.

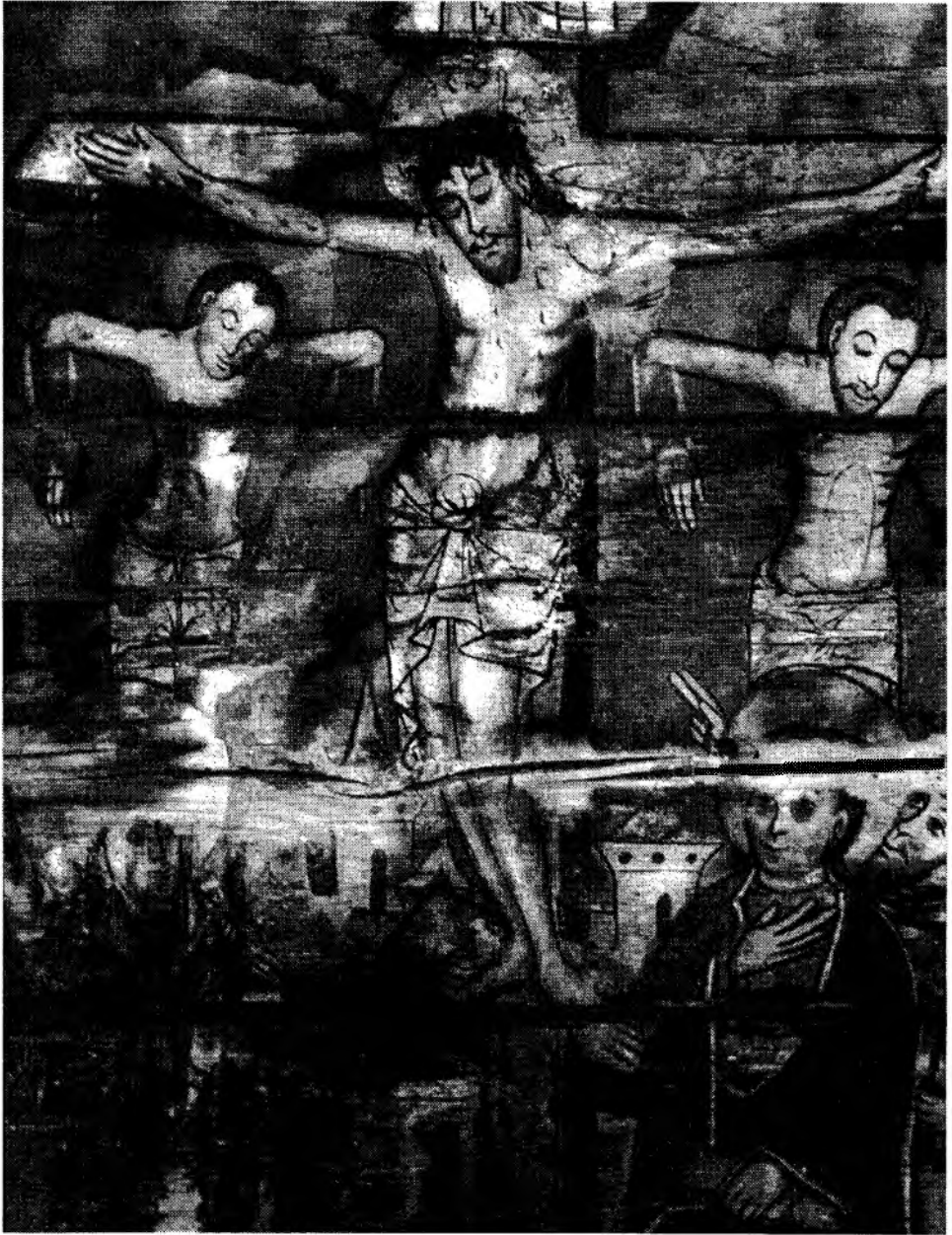
Особливе значення має фреска із зображенням митрополита Петра Могили, який перед князем Володимиром вручає Ісусові відроджену



Петро Могила. Фрагмент розпису церкви Спаса на Берестові в Києві. 1644 р.

церкву Спаса на Берестові. В цій фресці підкреслено спадкоємність справи, розпочатої князем Володимиром (на той час вважалося, що

церква була збудована саме ним). Надзвичайно виразною є портретна характеристика Петра Могили, людини вже хворої, але ще з міцною



Розп'яття. Фрагмент розпису церкви Святого Духа в Потеличі. 1620 р.

поставою. Чорна борода обрамлює його вольове обличчя з широким чолом мислителя.

Для розпису кам'яних храмів багаті ктитори зазвичай залучали художників із великим творчим досвідом. Втім в Україні, особливо в західних її областях і в Закарпатті, часто прикрашали розписами навіть маленькі дерев'яні храми. Їх не лише будували, а й розписували народні майстри.

Такими художниками із самобутнім талантом було розписано дерев'яну церкву Святого Духа в Потеличі (можливо, на замовлення братства). Цей розпис, виконаний темперою в середині XVII століття, є одним із найдавніших, що дійшли до нас із дерев'яними церквами. В ньому традиційні біблійні сюжети «страстей Господніх» переусвідомлено з великою безпосередністю і щирістю, притаманною простим людям. Цей розпис також свідчить, що тамтешнє українське населення, незважаючи на утвердження унії, продовжувало зберігати духовний зв'язок з Києво-Печерською лаврою, яка була головним центром православної релігії в Україні. Вважати так дає підставу розташування в центрі північної та південної стін двох виділених розміром компо-

зицій: «Успіння Богоматері» й «Богоматір Печерська» з фланківними фігурами святих Антонія та Феодосія. Ці композиції у XVII столітті як головні соборні образи прикрашали олтар Української церкви Києво-Печерської лаври.

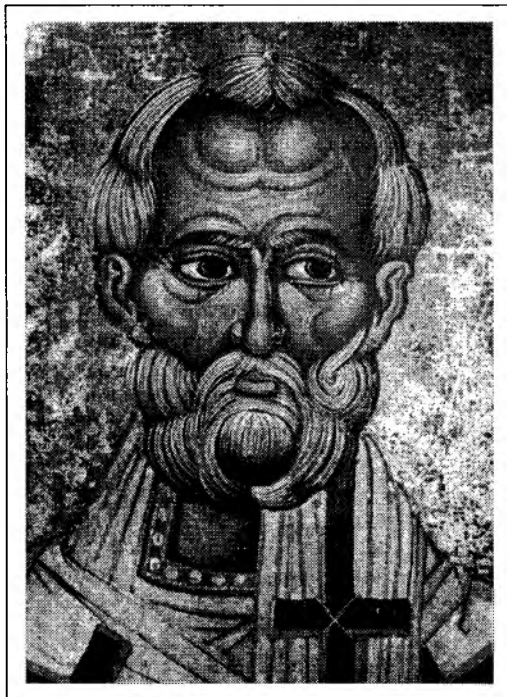
Характеризуючи стиль розпису церкви Святого Духа, його дослідниця Л. М. Миляєва пише: «Живопис церкви Святого Духа вкриває стіни центрального зрубу суцільною мережею сюжетів... Художник не боїться зменшувати розміри клеймів, в окремих випадках збільшувати їх; немає жодних нав'язливих норм, що диктують розподіл сюжетів на стіні. Іноді складається враження, що майстер імпровізує, реалізуючи задум, і тим самим багато в чому стає подібним до селянина, який розписує свою хату» (*Миляєва Л. М. Розписи Потелича. М., 1971. С. 68*).

В живописі церкви Святого Духа присутній той стильовий напрямок народного мистецтва, який знайде своє продовження й розробку в розписах багатьох дерев'яних храмів Західної України. Він, подібно до самобутніх народних пісень, безперечно, добре пасував і естетичним уподобанням широких верств українського населення.

ІКОНОПИС XIII — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ

Іконопис з'явився на Русі разом із християнством як завершена канонізована форма вираження релігійного світогляду, освяченого вищим авторитетом Вселенської Церкви. Іконописання перебувало під жорстким контролем ставлеників Візантії — грецьких митрополитів, які очолювали (за винятком руського митрополита Михайла) Київську кафедру, і здійснювалося за «лицевими» взірцями — «ермініями», або «типиками».

Разом із тим уже в часи Київської Русі посилювався очолюваний Києво-Печерською лаврою рух за утвердження в культурі й релігії національних традицій. Він проявився в запровадженні культу місцевих православних святих, у розвитку літописання й інших видів



книжкової творчості, у створенні власної школи іконопису, яку очолив печерський угодник Аліппій.

Значно розширилися можливості прояву місцевих, а потім і національних традицій в іконописі в процесі його поступового відродження після татаро-монгольської навали, коли

централізований контроль над діяльністю іконописців уже не міг бути таким, як у минулому, а формування окремих слов'янських народностей на терені колишньої Київської Русі набуло більшої визначеності.

Культурно-мистецьке життя, як і раніше, значною мірою зосереджувалося в монастирях, де іконописці особливо суворо дотримувалися традицій давньоруського мистецтва.



Свенська Богоматір. Кінець XIII ст.



Одигітрія. Ікона з Дрогобуша. XIV ст.

Підтримуючи тісні зв'язки з іконописцями Візантії, Болгарії, Сербії, вони розглядали створені ними ікони як зразки «священного письма».

Про посилення безпосередніх контактів із цими країнами, зокрема з Сербією й Македонією, свідчить Волинська ікона Богоматері (XIV ст.), що зберігається в Національному художньому музеї України. Як і в охридських іконах Богоматері, вираз її обличчя статичний: суворий погляд, видовжена форма тонкого носа, маленькі, тендітно окреслені вуста.

Видатним представником галицького іконопису був Петро — ігумен Спаського монастиря на

річці Ратне (поблизу урочища Новий Дворець на Львівщині). Він жив з другої половини XIII століття — до 1326 року. У Спаському монастирі Петро перебував від дванадцятирічного віку. Тут ним створено іконописні образи Спаса, Богоматері, праведників та ін. Князь Юрій Львович (онук Данила Галицького) направив Петра до Константинополя з метою висвячення його на митрополита Галицького. 1308 року Петро був поставлений константинопольським патріархом Афанасієм у митрополити «всія Русі» (спочатку перебував у Володимирі, а потім у Москві). Так визнані його висока освіченість, духовне горіння. Не останню роль відіграли й іконописні здібності Петра, яким надавалося великого значення.

Літописи й інші джерела свідчать, що чимало творів іконопису Петра датовані роками його життя в Україні та північно-східній Русі.

Відомо, що він подарував свою роботу — ікону Богоматері — Київському митрополитові «гречину» Максимові (який жив уже поза Києвом) під час відвіданя ним галицького Спаського монастиря. Ця ікона високо цінувалася. Ще в XV столітті вона зберігалася в Новгородському Софійському соборі й перед нею в 1471 році молився цар Іван III, а потім вона згадується в актах про обрання Бориса Годунова на царювання.

Інша ікона — Богоматері — зі Спаського монастиря, теж написана Петром, належала Успенському соборові Єлецького монастиря (Чернігів), звідкіля в 60-х роках XVII століття перейшла до Суразького Бла-



Богоматір. Ікона з Покровської церкви в Луцьку. Початок XIV ст.

говіщенського монастиря (Чернігівська губернія).

Є окремі відомості про твори Петра з часів його перебування у Володимирі та Москві. Так, створена ним Новгородська Богоматір була в Успенському соборі Володимира-на-Клязьмі, а ікона «Успіння» — в Успенському соборі Москви. Одна з його ікон Богоматері збереглася в Мінському соборі. Сам факт такого поширення творів Петра й придбання їх головними руськими соборами як намісних ікон підтверджує переказ про його надзвичайний художній хист і майстерність, велику внутрішню змістовність творів цього іконописця.

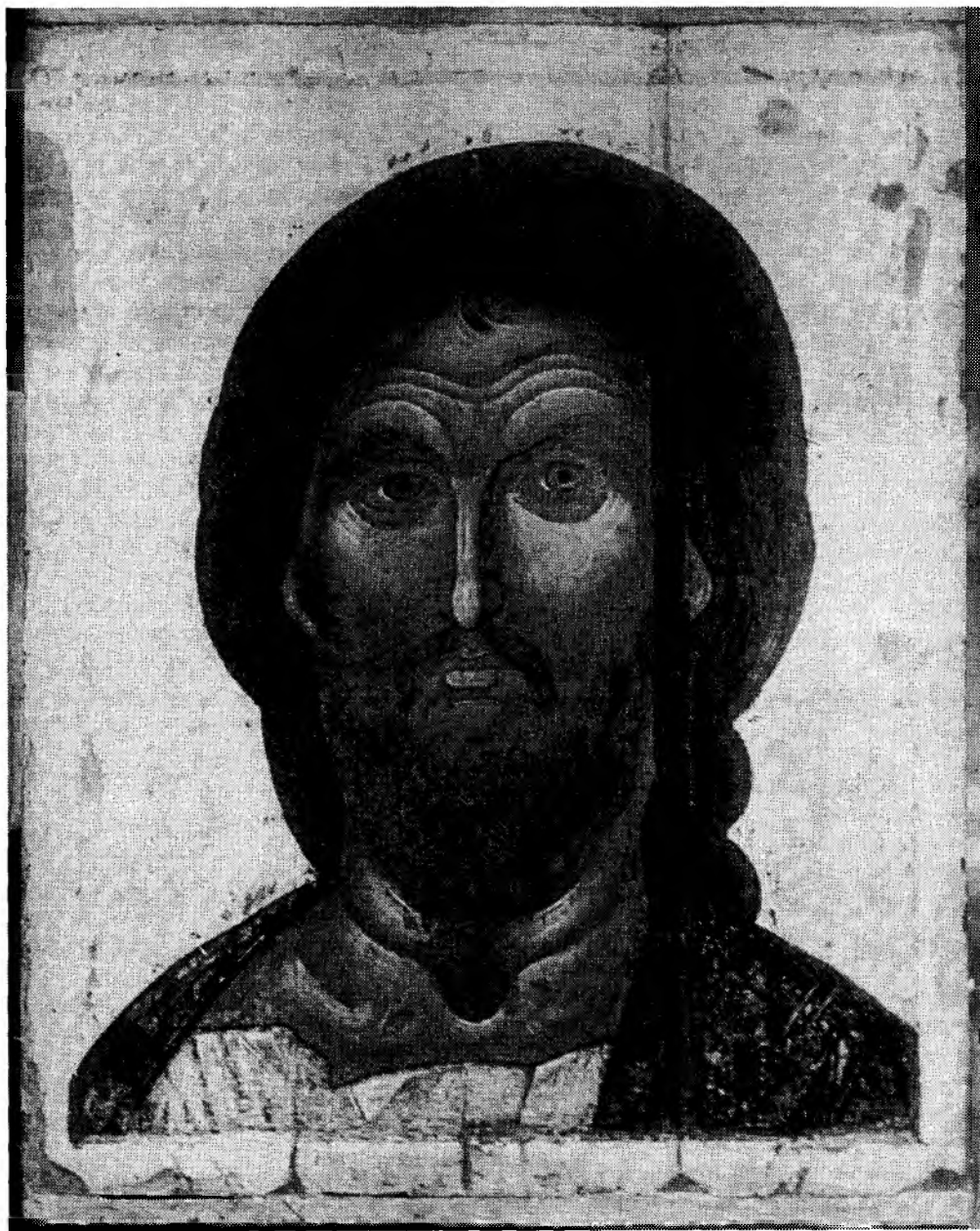
Його художня діяльність високо оцінена російськими істориками. Деякі з них вважають митрополита Петра засновником московської школи іконопису й пояснюють його галицьким походженням деякі стилістичні відмінності іконопису московської школи в порівнянні з новгородською. Навіть найбільш розважливі дослідники говорять, що саме Петро був першим великим майстром московської школи. На жаль, ікони, ним написані, про які є певні писемні свідчення, не дійшли до нас або залишаються невиявленими.

Заслуговує на увагу припущення, що твір, який справді може належати пензлеві митрополита Петра, — це ікона Успенського собору Московського Кремля «Спас — Невсипуще око»; але й ця атрибуція має дискусійний характер. Усі історики, які досліджували цей твір, сходяться на тому, що він виконаний на початку або не пізніше першої полови-

ни XIV століття й не може бути віднесений до творчості північного або північно-східного руського майстра. Походження автора «Спаса — Невсипуще око» топографічно визначається по-різному в межах від Візантії до південно-західної Русі.

Найбільш докладно досліджував цю ікону Г. В. Житков. Він приписує її візантійським майстрам, котрі в 40-х роках XIV століття працювали в Москві. Метод його доказів ґрунтувався на спростуванні твердження І. П. Кондакова про подібність «Спаса — Невсипуще око» до погрудного зображення Христа в олтарній ніші собору Монреале в Палермо (XII ст.). На противагу І. П. Кондакову, шляхом ретельного аналізу, головним чином іконографічних особливостей образу, Житков установив значно більшу близькість «Спаса — Невсипуще око» до образу Христа із «Кахріє Джамі» початку XIV століття, ніж із Монреале. Однак засвідчена близькість творів не є цілком повною й не заперечує можливості виконання «Спаса — Невсипуще око», наприклад, галицьким майстром, що був у тісних зв'язках із візантійськими монастирями і спирався у своїй творчості на їхні іконографічні традиції. Розписи «Кархіє Джамі» істотно впливали на мистецтво країн, розташованих далеко за межами Візантії, в тому числі й України. Це підтверджують мініатюри Псалтиря 1397 року і розписи Андрія в Любліні 1417 року.

Водночас важко погодитися з думкою Г. В. Житкова про те, що «Спас — Невсипуще око» був виконаний у 40-х роках візантійськими майстрами. Якщо аналізувати цей



Іконописець митрополит Петро (?). Спас — Невсипуце око. Початок XIV ст.

твір передусім за стилістичними ознаками, то не можна не помітити, що в його основі лежать іще комнівські традиції. Вони проявляються в характерних матеріальних формах, у важкуватості й статичності пластики. Іконографія цього твору має багато спільних рис з образами Пантократора з храму в Дафні (XI століття), але в «Спасі — Невсипуше око» вже відчуваються впливи палеологівського Відродження. Тому твір можна датувати кінцем XIII або початком XIV століття, тобто часом, що збігається з періодом іконописної діяльності митрополита Петра. Виконання ж цього образу в 40-х роках XIV століття не українцем або росіянином, а греком, що приїхав безпосередньо з Візантії, здається малоімовірним, бо там у цей час палеологівське мистецтво було вже у повному розквіті і його ознаки мали проявитися значно більшою мірою.

На користь думки про належність ікони «Спас — Невсипуше око» пензлеві митрополита Петра можуть свідчити й її композиційні особливості. Іконі «Спас — Невсипуше око», призначеній за своїм характером до намісного ряду іконостаса, безумовно мала відповідати подібна, як за розміром, так і за композицією, ікона Богоматері. Нею могла бути ікона «Петровська Богоматір» (збереглася репліка), написана митрополитом Петром. Г. В. Житков вважав, що ікона «Спас — Невсипуше око» з самого початку зберегалась у Московському Успенському соборі й могла призначатися для іконостаса цього собору (його

будівництво велося за життя митрополита Петра й було закінчене в рік смерті). Створенням цих намісних ікон митрополит Петро як ушлюблений іконописець і глава руської церкви, ймовірно, хотів зробити свій внесок до нового найвеличнішого в Московській Русі храму.

Важливе значення для підтвердження факту належності «Спаса — Невсипуше око» пензлеві представника галицької школи могло мати порівняння цієї ікони з іншими тогочасними творами, написаними в Західній Україні. З XIII століття дійшли до нас лише дві ікони, виконані на території України. Перша — «Покрова» — погано збереглася, й походження її не зовсім ясне. Друга ікона — «Свенська Богоматір» — походить із Наддніпрянщини, зберігається в Третяковській галереї. Спільність вирішення «Спаса — Невсипуше око» з пізнішими галицькими творами можна бачити головним чином у деталях.

Середина XIV століття позначається в історії України розділенням основної частини її території між Польщею, що захопила Галичину з містами Холм і Белз, і Литвою, яка забрала до своїх рук решту її земель. Литовський великий князь намагався управляти українськими землями, спираючись на допомогу місцевої української знаті, і вважав за необхідне шанувати місцеві звичаї, традиції й закони. Його держава фактично мала литовсько-руський характер. Польські магнати в перший період свого панування в Україні, хоч і протиставляли свої порядки місцевим традиціям, але також з метою утвердження свого

правління прагнули увійти в союз із місцевими князями та боярами. Польща майже з самого початку орієнтувалася на колонізацію української знаті й широких верств українців. Цій меті слугували домагання незалежності насамперед галицької церкви, щоб ізолювати її від Київської митрополії, і застосування економічного й політичного тиску. Так, поступово була спольщена значна частина місцевої української верхівки. В середині XV століття інститут руського боярства був остаточно ліквідований і замінений інститутом польської шляхти. Політика денационалізації здійснювалась і в українських містах.

Важливу роль у суспільному житті України починають відігравати міста Галицько-Волинської землі, особливо ж Львів. Розташований на розгалуженні міжнародних шляхів, іще до захоплення Польщею 1349 року він являв собою чільний центр із розвиненою торгівлею та ремісництвом. У містах виникає і розвивається українська середньовічна буржуазія (торгівці, цехові майстри, ремісники), яка доклала чимало зусиль до консолідації й формування українського народу, особливо на першому етапі його становлення.

Польська королівська влада була заінтересована у розвитку міст як джерела прибутків для її казни й опертя у стосунках із феодалною опозицією. Тому українські міста, як і польські, одержали Магдебурзьке право, що дало їм самоврядування. Але в той же час польський уряд стимулював переселення в українські міста іноземців — здебільшого

поляків і німців, позбавляючи некаатолицьке населення, яке складалося переважно з українців, прав участі в органах самоврядування, а також інших громадянських прав. Українські купці та ремісники, живучи в містах в умовах дискримінації, болісно відчували національний гніт і розділяли долю всього українського народу.

Все це зумовлювало поступове загострення боротьби української середньовічної буржуазії та плебсу проти національного гноблення. Багаті міста з національно активним українським шаром підприємців, ремісників ставали центрами, довкола яких зосереджувалось ідеологічне й художнє життя. Якщо раніше осередками розвитку живопису були монастирі, то тепер головна роль переходить до міст — зокрема Львова, Перемишля, Самбора, Луцька. Про це свідчить територіальне походження ікон, які дійшли до нас із XIV—XV століть.

Широкі торговельні зв'язки міст, де творили українські майстри, сприяли зміцненню мистецьких контактів з іншими народами.

У Візантії настає період так званого палеологівського Ренесансу. Він проявлявся у відродженні деяких тенденцій еллінізму, жанрового тлумачення образів.

В Італії, середньовічне мистецтво якої у XII—XIII століттях віддавало перевагу «візантійській манері», почали зміцнюватись і посилюватись реалістичні течії (Проторенесанс).

У Німеччині, а потім і в Польщі романське мистецтво поступається місцем готиці, що вносить у змалю-

вання образів більше руху, акцентує їхній духовний зміст.

Важливі зміни відбувалися в XIV столітті в Московській землі і в Новгороді, де приділялося більше уваги внутрішньому змістові образів, розкриттю характеру, виразності рухів постаті, жестам.

За всієї специфіки прояву цих змін у різних країнах усі вони були позначені більшим або меншим поступом життєвого тлумачення образу і спричинені поживленням торговельно-ремісничої діяльності, що руйнувала замкненість суспільного життя і сприяла розвою міст із прогресивною середньовічною буржуазією.

В Україні, де теж, незважаючи на іноземне панування, відбувається певне зростання міст, мистецтво також характеризується появою нових імпульсів, що зближували художні твори з життям. На жаль, XIV століття залишило нам тільки поодинокі твори українського живопису. Ми зовсім не знаємо малярства тогочасного Львова, де, безумовно, були зосереджені найкращі твори. Вони згоріли в пожежі 1527 року разом з усією дерев'яною забудовою міста. Втім, навіть поодинокі ікони XIV століття, які дійшли до нас з інших місць Західної України, переконують у тому, що в творчості українських іконописців не слабшав струмінь високого прогресивного мистецтва, що брав свій початок у давньоруській художній культурі.

Українське мистецтво спиралося на іконографічні джерела, спільні з російським, але не було прикуте так, як воно, до канонічних норм і поступово вирізнялося пом'якшен-

ням греко-візантійської суворості образу й більш життєвим тлумаченням його внутрішнього змісту.

Одними з ранніх визначних українських творів, у яких відчувається дихання нового часу, є дві ікони з Далєви — Архангел Гавриїл та Архангел Михаїл, що входили до складу деїсусного Чину. У тлумаченні образів архангелів ще зберігається багато давніх рис. Вони проявляються в загальній коричнюватій тональності карнацій, у моделюванні форми за допомогою різних висвітлень і притемнень, які досягаються технікою вохріння та «пробілювання». Характер обличчя виявляється скупими, але рішучими движками, що підкреслюють надбрівні дуги, підочні впадини, форму носа, підборіддя, шиї. Традиційний характер має також умовна викладка волосся, що м'якими пасмами плавно обрамляє голову. М'якість волосся підкреслено ніжно-блакитною стрічкою, що майже потопає в ньому, стягуючи голову. Архаїчним є графічно намічений ледве помітний орнамент позолоченого німба у вигляді чотирипелюсткового безконечного візерунка. Крила янголів і спідній одяг передано переважно важкими фарбами коричнюватої та синьо-зеленої палітри, що лише подекуди переходять у світло-сині і білильні тони.

Разом із тим у внутрішній характеристиці архангелів уже відчутні риси нового часу. Це особливо очевидно, коли порівняти архангела на іконі з Далєви з архангелом Гавриїлом на більш ранній іконі «Устюзького Благовіщення» (Росія). На останній — рухи архангела ще ста-



Архангел Гавриїл. Ікона з Далеви. XV ст.

тичні й умовні, а емоційний стан можна відчутти головним чином у характеристичні очей, тоді як обличчя загалом залишається малорухомим. В образі архангела з Далеви його внутрішні почуття, крім задумливого погляду, підтримуваного рухом брів, виявляються й у м'якому нахилі голови, й усій пластичності обличчя.

Про творче переосмислення образу свідчить також порівняння зображень архангелів із Далеви з їхніми візантійськими прообразами, втіленими у величезних за розміром іконах деісусного Чину 1376 року, що зберігаються в Третьяковській галереї (образи цих ікон близькі іконографічно також і деісусному Чиніві іконостаса Троїцького собору Троїцько-Сергієвої лаври, розписаного у 20-х роках XV століття Андрієм Рубльовим і Даниїлом Чорним). У них не лише постановка фігури архангела й нахил та поворот голови аналогічні зазначеним українським іконам, — вони близькі й за характером змалювання вбрання, й за системою складок, що розходяться від двох застібок на грудях. Проте на візантійських іконах складки передано не тільки схематично, а сухо і мляво; обличчя позбавлене внутрішнього образу; барви соковиті й емоційні. Архангели з Далеви ще мають зовсім архаїчний вигляд у порівнянні з янголами з «Трійці» Андрія Рубльова.

Разом з тим у м'якому нахилі голови, переданому в складному ракурсі, на тлі матової позолоти німба, в плавному, живому її силуеті, утвореному пасмами хвилястого волос-

ся, в спокійному виразі обличчя, заглибленого в роздуми, пробиваються паростки нового світовідчуття, сповненого життєвості й людяності.

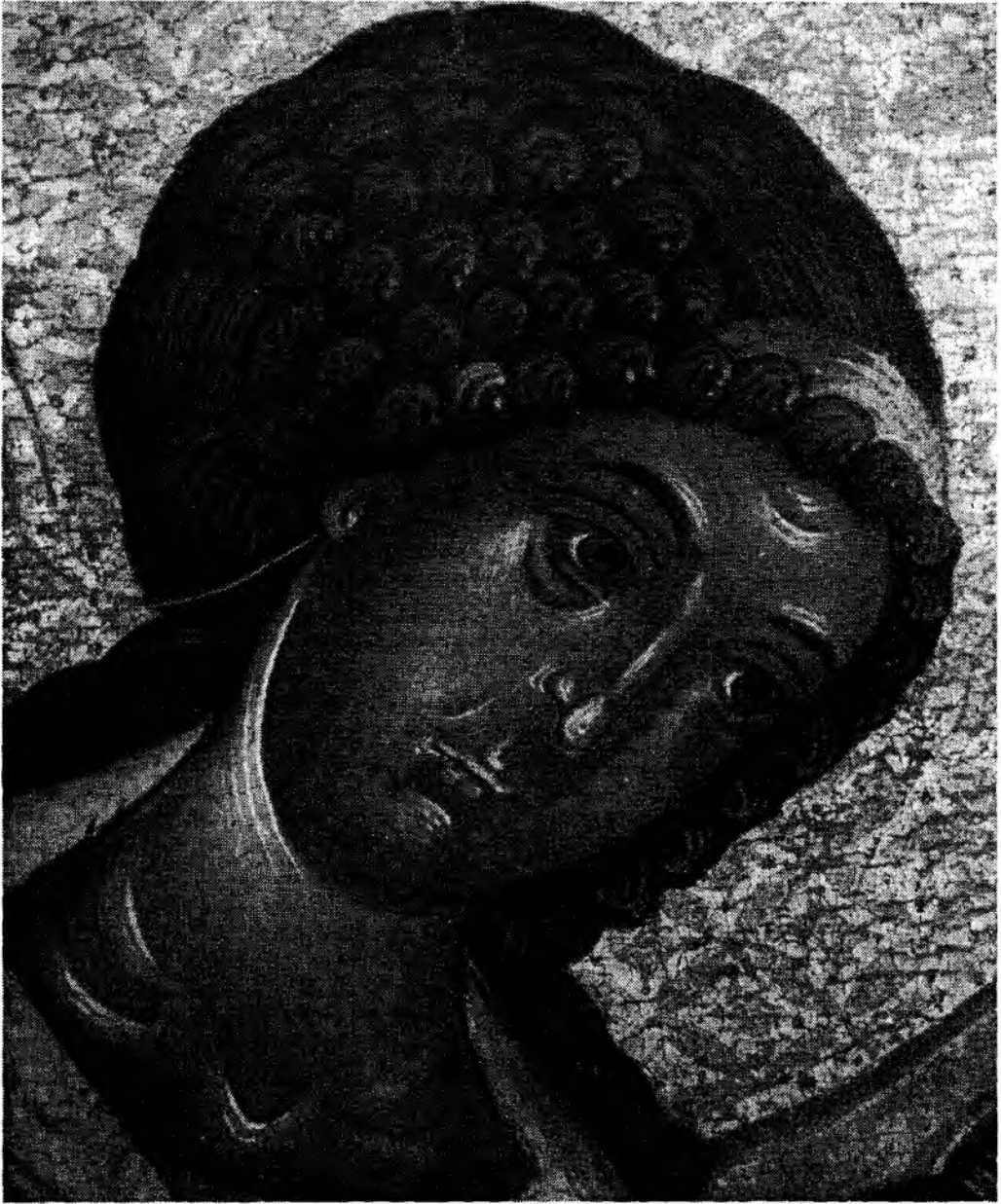
За всіх рис архаїчності образу в ньому, нехай іще не зовсім чітко, але вже бринить той ліричний мотив скорботних почуттів, який потім із такою душевною ясністю і внутрішньою просвітленістю відобразив у російському мистецтві Андрій Рубльов в образах янголів у «Трійці».

Серед формальних засобів вирішення образу увиразнено посилення інтересу до його графічної розробки. В образі, наприклад, архангела Гавриїла розробка складок не ігнорує конструктивності форм, але певною мірою зберігає самодостатнє значення способу прикрашання постаті. У верхній її частині положення складок має раціональний характер, що визначається їх вільним спаданням. Виконані майже в одній площині прямими рішучими лініями, вони водночас дають змогу відчутти легкість світлого, майже прозорого гематію.

В зображенні спіднього одягу живописець використовує складки не лише як декоративний елемент обробки фронтального боку постаті, але й як засіб, що певним чином виявляє форму колін, живота.

Увага до графічно-площинної розробки форми постаті не є тут випадковою. Вона в подальшому (в XV ст.) ще посилюється і стає однією з характерних рис живопису того часу.

При графічно-площинній манері важливу роль у розкритті внутрішнього змісту починає відігравати си-



Архангел Михаїл. Фрагмент ікони з Далєви. XV ст.

луєт. Про це свідчить, зокрема, один із найкращих творів раннього українського живопису — ікона «Юрій Змієборець» зі Станіля (кінець XIV ст.). Якщо в зображенні архангела з Далеви внутрішній зміст образу мав ліричне забарвлення, то в цьому творі він розкривається в героїко-епічному плані.

Мрія про всепереможну силу, що жила в міфах і народних переказах, та фанатична ненависть до ворога з великою пристрасстю втілилися в епічному образі Юрія Змієборця. Витягнувши шию, він грізно вдивляється в далечінь, водночас високо піднятою рукою вганяє списа в пащу змія, що вже корчиться під копитом коня.

Різке зіставлення ритмів подовженої постаті вершника, положення якої фіксує спис, що перетинає по діагоналі майже весь ковчезець, і чорного видовженого по горизонталі силуету коня, якому відповідає темно-синя смуга поземі, контрасти чорного коня і світло-сріблястого тла, коричнево-зелених і червоних драпірувань, тіні й світла — все це створює динамічний образ воїна, ніби овіяного грозовим диханням суворого життя, сповненого небезпек.

Особливо яскравою є характеристика воїна: його незламна воля, суворора рішучість і прагнення перемогти відбилися в рисах обличчя. На відміну від спокійних висвітлень і движків у зображенні архангелів із Далеви, конструкцію суворого обличчя Юрія визначають різкі, нервові удари пензля, контрастність тіней і спалахів світла. Глибоко зануреним у п'ятьмю очам іконописець

надає дотиком білил майже блискавичності.

Затемнені очні впадини, різко протиставлені яскраво освітленій лобовій частині обличчя та лініям носа, контрастують із нижньою частиною обличчя, лівий бік шиї — з правою. До того ж, аби досягти більшої експресивності, іконописець різкими помахами пензля перетворює движки на довгі білильні смуги, що вкривають усе обличчя — згори донизу — і шию — зліва направо. Ці мазки нагадують прийоми Феофана Грека у вирішенні образу Авеля на іконі в церкві Спаса на Іллі в Новгороді (1371 р.), хоч образ Юрія в цілому виконано в зовсім іншій манері.

Контрастам світлотіні в зображенні обличчя відповідає й декор німба. Він побудований на чергуванні білих і чорних трикутників. Для такого вирішення іконописець використовував мотив виїмчастої емалі, вироби з якої були ще широко популярними на той час. Контрастно освітлене обличчя відіграє важливу роль у характеристиці образу, посилюючи враження незламної волі й рішучості.

Образ Юрія Змієборця, створений іконописцем, є відображенням жорстоких умов життя українського народу, який на зорі його формування не лише відчував на собі гніт поневолення, а й жив під постійним тягарем небезпеки нападу татарських орд, що узагальнювалися в народній уяві в образі лютого змія. Водночас образ Юрія Змієборця виражав непохитну волю й прагнення народу до перемоги, його віру в утвердження добрих сил над злими.



Фрагмент XV ст. деісусного Чину з Ванівки

Загальна тенденція розвитку українського мистецтва до повнішого виявлення внутрішнього змісту образу та декоративно-площинного тлумачення, що намічається вже в другій половині XIV століття, не була прямолінійним процесом. Уже на прикладі розглянутих ікон архангелів із Далеви і Юрія Змієборця зі Станіля ми пересвідчилися, що в першому випадку в тлумаченні образу віддано данину старим традиціям пластичного вирішення форми, у другому ж панує графічна площинна манера. Інколи можна бачити навіть захоплення нею. Наприклад, в іконі Параскеви (першої половини XV ст.) вона проявляється в чіткому малюнкові носа, губ і рук, а також у лінійному окресленні волосся, що спадає двома хвилями на плечі. Графічна манера набуває віртуозної декоративності в зображенні складок одягу: гострі злами ліній, швидкими рішучими рухами пензля декоруючи поверхню постаті, водночас не лише не порушують, а, навпаки, підкреслюють її площинність.

Інтерес до графічної розробки форми у XV столітті в Україні набуває значно більшого розвитку, ніж у Новгороді. Однак у низці творів можна бачити таке ж відхилення від цієї тенденції. В деісусному Чині зі Стариська в ритмі руху постатей, повороті голів, виразі облич видно прояви тенденцій нового часу. Проте сама живописна манера ліплення форм і досить вільного письма за допомогою широкого мазка схиляє пов'язувати твір із традиціями більш ранніх часів, коли панівним видом мистецтва була фреска.

До XV століття належить і деісусний Чин із Ванівки, теж виконаний з високою майстерністю. За своїм формальним вирішенням він більше наближується до ікони Юрія Змієборця зі Станіля, ніж до деісусних архангелів із Далеви. У вирішенні образу на іконі «Моління» з Ванівки важливу роль відіграє чітко окреслений силует, що допомагає читати характер кожної постаті на значній відстані, а також графічно-площин-



Преображення. Ікона з Бусовиська. XV ст.

на, майже мініатюрна розробка деталей.

Помітного значення починає набирати і ритм певним чином організованих кольорових плям. У цьому творі ритм, загалом вирішений з недостатньою творчою сміливістю, зв'язує виконавця. Крім того, іконописець зображує кожную постать у майже ідентичних позах.

Такі ж стильові ознаки мають образи Христа, Мойсея та Іллі в іконі «Преображення» з Бусовиська (XV ст.). Кожна постать зображена відокремлено, на вершині гори. Однак чітко окреслений силует дає змогу сприймати образи духовно і композиційно як єдине ціле.

У XV столітті в українському іконописі дедалі вагомішими стають рухи людини як засіб виявлення її внутрішнього стану. Про характерність такого вираження внутрішніх переживань свідчить плащаниця того ж часу з вишиваним зображенням «Покладення в гріб», де у позах і жестах апостолів талановито передано глибоке страждання й тугу.

Мова жестів використовується не лише для відбиття того чи іншого почуття, а й для встановлення взаємозв'язку між постатями. Щодо цього характерною є ікона «Різдво Богородиці» (Ванівка, XV ст.) — зрілий твір, який узагальнює основні досягнення українського іконопису XV століття. Тут простір уже набуває певної, хоч і обмеженої глибини, допомагаючи будувати композицію в кількох планах. Щоправда, лінійна перспектива ще залишається зворотною. Так, на першому плані жінки біля купелі зображуються в найменшому масштабі, більшою є

постать Анни на ліжку, ще більшими — служниці на задньому плані, а також будівлі. Таким чином, зв'язок між персонажами в іконі виявляється якнайуспішніше, особливо в порівнянні з аналогічним однойменним твором XIII століття з Новгорода. Якщо там постаті протистоять одна одній як нерухомі, то в українській іконі «Різдво Богородиці» виникає внутрішній зв'язок між ними, що проявляється у відповідному нахилі голови, в жестах, у повороті постаті.

Такий характер має встановлення зв'язку між служницями, що йдуть до ложа Анни, розмовляючи між собою, звертання служниці з бокалом у руці до Анни. Іконописець навіть вводить в ікону лірично-інтимний мотив, показуючи, як Анна обіймає служницю, що підійшла до її ліжка. Таким чином збуджується певний інтерес до сюжетно-жанрового тлумачення. Бажання надати виразності рухам постатей нерідко поєднується у XV столітті із застосуванням витягнутих пропорцій, а відповідно змінюються й форми архітектури заднього плану.

Ікона «Різдво Богородиці» (з Ванівки) типова для XV століття також побудовою живописної композиції. На той час посиленню площинного тлумачення образу відповідає і характер його декоративно-кольорового вирішення. Для нього властиве, по-перше, розфарбування твору окремими локальними площинами, по-друге, контрастне їх зіставлення. В побудові композиції «Різдво Богородиці» значну роль відіграють плями кіноварі, що декорують поверхню ікони. Такі дзвінки



Різдво Богородиці. Ікона з Ванівки. XV ст.

червоні плями створюють угорі широкий плат, перекинутий через дві башти архітектурного тла: в середній частині ікони — це одяг Анни і плащ служниці, у нижній — одяг служниці з глечиком, яка сидить біля купелі. Блакитні плями, протиставлені червоним, теж є композиційними акцентами. Вони утворюють угорі — покрівлі башт, посередині — блакитну ковдру на ліжку Анни і блакитний плащ на служниці, що стоїть крайньою праворуч. Значущими є також білі й фіолетові плями. Весь цей взаємозв'язок глибоких насичених тонів і дзвінко-яскравих чистих барв не тільки сприяє цілісності твору, але й надає йому надзвичайної декоративності та святковості.

Прагнення до декоративно-ефектного вирішення сюжету проявилися й в іконі «Христос — Учитель» зі Стариська (ХV ст.).

Таким чином, твори українського мистецтва ХV століття свідчать про появу нових рис в естетичних вимогах часу. Помітно змінюється кольорова гама ікон, які тепер часто будуються на зіставленні дзвінких яскравих тонів, що були ближчими до народних смаків. Поглиблюється інтерес до виявлення внутрішнього змісту персонажів. Посилюються естетичні вимоги до ікони як до твору, перед яким людина має не лише молитися, а й бачити в ньому втілення вищих ідеалів краси. Саме таким є образ Богоматері-Одигітрії в іконі з Красова (кінець ХV ст.). Активізується інтерес до біблійних подій і легенд. У зв'язку з цим виникає ускладнена композиція з багатьма деталями або з сюжетними клеймами.



*Христос — Учитель. Ікона зі Стариська.
Кінець ХV ст.*

Такі тенденції означили один із найбільш ранніх розписів «царських врат» (перша половина ХV ст.) з Домажира із зображенням на них угорі Ісуса, який причащає апостолів, і внизу — євангелістів. Образи апостолів і євангелістів перебувають у



Одигірія. Ікона з Красова. Кінець XV ст.

жвавому русі, що сприяє увиразненню виявлення почуттів, котрі їх охоплюють. Іконописець, вдаючися до техніки майже мініатюри, також прагне передати деталі одягу й безліч побутових предметів, а також надзвичайно складних архітектурних куліс.

Потяг до розповіді викликав створення великих за розмірами ікон, часом насичених багатьма сюжетами: житійна ікона «Миколи» (XV ст.), «Страсті» (XV ст.) зі Здвиження; «Страсті» (початок XVI ст.) з Трушевичів. В іконі «Страсті» (XV ст.) відображено понад 20 євангельських подій з великою кількістю дійових осіб. Багатофігурність у цих іконах часто поєднується з підсиленою виразністю поз, жестів, рухів. Про це свідчить образ Богоматері,

що, згорьована, стоїть перед розіп'ятим Христом. Її постать у чорному мофорії чітко вирізняється своїм силуетом на тлі світлого вбрання інших присутніх.

Виходячи у своїй творчості з традиційних іконографічних прийомів, українські іконописці вносять у них змістовні зміни й пропонують нові тлумачення образу. Глибоким почуттям сповнено клеймо «Зняття з хреста». Незважаючи на іконописну умовність письма, майстер драматизує дію, передаючи образи двох Марій, які у невимовному горі припадають обличчям до мертвого Ісуса, а також образ третьої Марії, що у відчаї рве на собі коси. В іншому клеймі іконописець у параболічно зігнутих спинах Іосифа і Філіппа, в русі простягнутих рук виразно передає їхнє благання до Пілата віддати їм тіло Христа на поховання.

Мова жестів і зовнішніх рухів досягає найбільшої експресії в іконі «Страсті» з Трушевичів. У верхніх клеймах зі сценами мордування Христа пластика настільки динамічна, що здається, ніби постаті перебувають у своєрідному танку. Надзвичайно драматично трагедію смерті близької людини передано в нижньому клеймі «Покладення в гріб». Тут не лише кожна окремо взята постать рухом рук, поворотом голови і всього корпусу виражає граничну гостроту переживань; розкриттю цього почуття іконописець майстерно підкоряє і всю композицію. Він будує її за принципом поступового наростання сили страждання, розгашуючи постаті по діагоналі.

Згорьований Іосиф у розпачі припав до ніг Христа. Поряд — схи-



«Покладення в гріб». Фрагмент ікони «Страсті» з Трушевичів. Кінець XV — початок XVI ст.

лена над тілом постать Філіппа, що у безмежному горі тягнеться до руки покійного. За Філіппом — постать святої з різко піднятою догори лівою рукою (як вираз невимовної скорботи) й зігнутою в лікті правою. Вершиною композиційного загострення драматизму є жіноча постать, зображена на весь зріст. За нею рух, що пронизує композицію по діаго-

налі, різко обривається. Вертикальний напрямок руху підкреслює постать святої, яка, охопивши обома руками голову, падає ніби під тягарем страждань. Вибух почуттів знаходить своє завершення у постаті Богоматері — вона, в безсилі відчаї спустившись додолу біля узголів'я Христа, припала до його обличчя. Рівновагу всієї діагонально

побудованої композиції іконописець відновлює введенням до неї праворуч жіночої постаті з благально піднятими вгору руками, а в центрі — важкого хреста.

Намагаючись зосередити увагу на цьому нижньому центральному клеймі, майстер стриманіше, але також доволі виразно відтворює сюжети в інших нижніх бокових клеймах — «Зняття з хреста» і «Явлення Христа жонам-мироносцям».

Ікона «Страсті» з Трушевичів як утілення характерного для українського іконопису XV століття процесу посилення інтересу до виявлення внутрішніх переживань через рухи, разом із тим містить у собі слід готичних впливів. Їх можна вбачати в гострих зламах складок одягу та в різких, нервових рухах постатей (верхні клейма), в рисунковому, без прийому вохріння, вирішенні обличчя другорядних персонажів (наприклад розбійників, що ділять ризу Христову), у витягнутих пропорціях постатей. Однак сам образ розіп'ятого Христа, який за своїм характером іще нагадує відповідні канонічні постаті енкалпіїв Київської Русі, а також постаті «предстоящих» і ряд інших сцен вирішені цілком у традиціях місцевого мистецтва.

Динамічному й часом різкому рухові в низці сцен відповідає також неспокійний, прискорений кольоровий пульс твору, побудованого на контрастних поєднаннях сильних яскравих фарб і холодних, переважно зелених тонів. У кольоровому ритмі головну роль відіграють яскраві, червоні плями. Їх утворюють покрівлі архітектурних споруд у

верхніх клеймах, червоно-коричнюватий хрест у центрі на тлі зеленої міської стіни, червоний одяг розбійників у сцені «Ділять ризу Христову» та вбрання двох жінок, що стоять в узголів'ї та біля ніг Христа.

Збільшення розміру і насичення їх численними сценами й постатями характерне також і для інших творів, зокрема «страшносудних», що, як і названі ікони «Страстей», розміщувались у церкві, в її західній частині, переважно на передолтарній стіні.

Зображення «Страшного суду» було складовою частиною богословської концепції живопису храму. Якщо в розписі олтаря або іконостаса ідея перетворення Христа з жертви на суддю завершувалася деісусним Чином, то в іконі «Страшного суду» вона знаходила подальший розвиток.

У верхній частині композиції «Страшного суду», де Христос, як і в деісусному Чині, виступає суддею (верхня частина ікони), додаються зображення, що розгортають картину самого суду. Вгорі янголи «звивають небо», нижче зображено «престол уготований» із фланківними постатями Богоматері та Іоана Предтечі й великою рукою, що тримає ваги, на шальках яких зважують душі праведників та грішників. Зліва праведники окремими групами прямують до раю: святі пророки, православні царі, мученики, жони, святителі, чорноризці та інші. Сам рай символізується садом, відгородженим кріпосною стіною. В ньому — Богоматір на троні в оточенні двох архангелів, Іоана Хрестителя й трьох пророків. Праворуч зображено неправославні народи, яким пророк

Мойсей вказує на Христа як на суддю народів. Унизу під ними четверо апокаліптичних звірів і коло, що символізує земне життя, помічене знаками зодіаку. Янголи чотирьох вітрів тут же сурмами сповіщають про початок суду.

Постаті правої й лівої частини ікони передано статично, вони сповнені спокою, а її центр, навпаки, насичений бурхливим рухом, кипучою діяльністю: тут лежить шлях митарств (у вигляді змія), навколо якого точиться боротьба за людські душі між янголами, що уособлюють добро, і бісами — носіями зла. Особливо жвавіми постають чорні силуети маленьких чортенят, що перебувають у невинному русі, приймаючи різноманітні пози. Тулуб змія, символізуючи шлях митарств, бере свій початок із паші апокаліптичного звіра. На тулубі — стрічки з написами про вчинки, за які карають людей.

Якщо ліворуч міститься рай, то праворуч — пекло, де грішники в залежності від характеру їхніх учинків зазнають різних покарань. Тут можна бачити підвішеного вниз головою душоубця, прив'язаного за руки й ноги розбійника, грішну наймичку, яку біс намагається задушити, чаклунку, яку змії кусає за груди.

В «Страшному суді» із Мшанця, що ілюструє відому євангельську притчу, зображено багатія на смертному одрі, над яким панує сатана зі знаряддям мордувань, а також бідного Лазаря, що разом зі святими готується ступити до раю. Соціальної гостроти ці теми набудуть лише в майбутньому.

У розглянутій іконі ХV століття композиція «Страшного суду» вже відбиває процес розробки теми, а кольорове вирішення, характер зображень і жвавий рух постатей нагадують жанрове тлумачення творів в українському мистецтві.

ІКОНОПИС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI — ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XVII СТОЛІТТЯ

У другій половині XVI століття розвиток українського живопису зазнає глибоких змін. Виявлення внутрішнього стану людини увиразнюється. В зображенні людини й довколишньої природи встановлюється безпосередній зв'язок з українським середовищем. У тлумаченні образу посилюється національне забарвлення. В мистецтві починають упевненіше пробивати собі шлях реалістичні тенденції.

Всі ці зміни в живописі були прямим або опосередкованим відображенням важливих зрушень у суспільному житті України.

Посилювалася політика колонізації українського народу Польщею. Від початку вона проявлялася переважно у спольщенні української шляхти через формальне урівняння її в правах з польською, якій, проте,



було надано низку різних привілеїв.

Зазнала політизації й верхівка православного духовенства, яке залежало від короля й одержувало від нього права на земельні володіння та інші засоби збагачення. З допомогою такої політики польський

уряд готував ґрунт для поширення колонізації на широкі верстви українського населення. Так, в Україні було створено цілу мережу кляшторів і шкіл різних католицьких орденів, особливо єзуїтів. Примусово нав'язувалося й підкорення православної церкви папському Риму. З цією метою в Бресті католиками з участю значної частини вищого православного духовенства було скликано собор, який проголосив унію.

Однак політика економічного, національного та релігійного гноб-

лення, яку проводила Польща, не зламала український народ, а навпаки, згуртувала його, спричинила посилення спротиву і породила могутній національно-визвольний рух. Основними його вогнищами були міста, де зосереджувалось українське купецтво та ремісництво. Українське місто в цей час — осередок гострих соціальних й національно-релігійних протиріч. Панівне становище в місті було забезпечене польським урядом представникам патриціату — переважно польського та німецького походження, що сповідували католицизм. Українців було позбавлено громадянських прав, вони зазнавали різних утисків у економічній, культурній та релігійній діяльності. Магістрат у середині XVI століття обмежував або й зовсім забороняв купцям-русинам продавати свої товари у Львові. Особливо гостро відчували своє безправне становище українські ремісники. Переважна маса їх була позбавлена можливості вступити до цеху. Так звані «партачі», або «бігунці» (ті, що працювали поза цехом), живучи у Львові або в приміських селах, потерпали від національної дискримінації.

Важливу роль в організації опору політиці Польщі, яка прагнула позбавити український народ його національної самостійності, відігравали ремісничі та православні братства. Очолюючи релігійно-культурний рух, вони спиралися на підтримку широких мас населення, а також на допомогу запорізького козацтва. Ці братства у Львові, Києві, Луцьку, Перемишлі та інших містах розгорнули боротьбу проти унії, за

відродження й розвиток українських культурних і релігійних традицій. Виникли вчені братства в місті Острозі за підтримки князя Костянтина Острозького (Острозька академія), у Львові, в Києві та інших містах. З'являється полемічна література, спрямована як проти католицизму, так і проти соціального гноблення (твори Івана Вишенського).

Особливості релігійного руху в Україні полягали в тому, що він, виражаючи інтереси прогресивної частини українського суспільства, слугував духовною зброєю в загальнонародній національно-визвольній боротьбі.

Відстоюючи гідність свого народу, українські митці збагачували національними рисами твори іконопису, що призначалися як для православних, так і для уніатських храмів. За цих обставин посилювалась увага до перекладів українською мовою релігійних текстів, що раніше поширювалися в грецьких і болгарських списках. Перекладачі Пересопницького Євангелія (переклад здійснено в 1556—1561 рр.) у спеціально зробленій приписці зазначили: «А иже есть — перекладена тая Євангелія із языка Българского на мову руску, то для лепшого выразумлення люду христіанского, посполітого».

З метою зміцнення своїх позицій українські православні кола поживляють стосунки з Москвою й балканськими країнами. Львівське Успенське братство направляє в 70—80-х роках XVI століття до Москви кілька делегацій. 1592 року братство звертається з проханням до царя Федора допомогти відновити Ус-

пенську церкву м. Львова, а також дати для неї намісні ікони та фарби для місцевих майстрів. Це прохання підкріплювалося посиланням на загрозу окатоличення українського населення. Висловлювалося побоювання, що «римские церкви» можуть «светлым украшением всех православных христиан притягоши, благолепием и органными пениями и поучением многим».

Церковні інвентарні описи доводять, що російські ікони можна було часом побачити і в українських храмах. Про творчі зв'язки свідчить наявність в окремих українських творах рис, близьких новгородським та московським іконам. Із розвитком традицій українського мистецтва цей вплив виявлявся в творчо переосмислених формах.

Яскравий приклад — ікона XVI століття «Трійця». Виконана українським іконописцем, вона належить до визначних художніх творів і є свідченням того, що українським митцям були відомі кращі зразки російського мистецтва. Проте концепція «Трійці» Андрія Рубльова зазнала тут принципових змін, які наводять на думку, що між львівською іконою і рубльовською стоїть іще ціла низка проміжних творів. Спільні для обох ікон риси можна бачити в характері зіставлення постатей трьох янголів, у нахилі їхніх голів та крил й до деякої міри — у спрямуванні їхніх поглядів. Однак український іконописець більш матеріалізовано передає постаті янголів і предмети заднього плану: гірку, гілку дерева над головою центрального янгола, архітек-

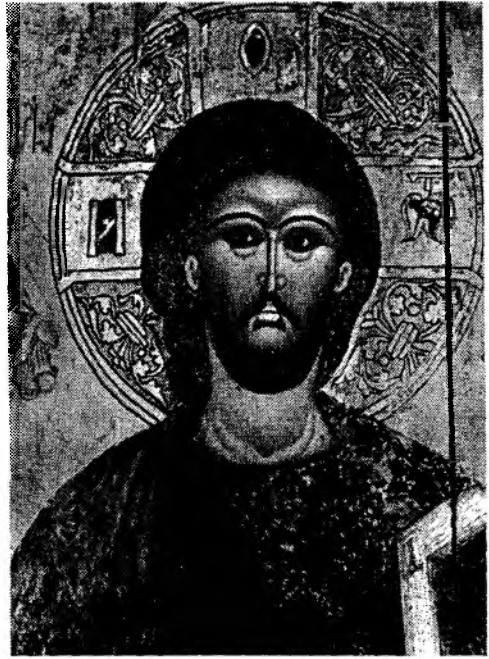
турну будову. У такий спосіб він сильніше, ніж Рубльов, акцентує постать кожного янгола. Акцентування увиразнюється також застосуванням щільного червоного кольору поряд із синім, зеленим, рожевим. У зв'язку з цим утрачується ритм, характерний для рубльовської «Трійці», що спрямовував погляд глядача по колу, замкненому постатями янголів. Автор львівської ікони виходить із іншого творчого задуму. Якщо Рубльов, обмежуючи композицію постатями лише трьох янголів, вирішував зміст твору в плані широких філософських роздумів про долю людства загалом, то у львівській іконі зміст набуває більш конкретного характеру, бо розкривається у формі «божественного заступництва» над окремо взятою людиною.

Україна підтримувала стосунки також із балканськими країнами, що сприяло зміцненню духовного життя українського народу та його єдності. Ікони, створювані на півдні Балкан, сприймалися в Україні як високі зразки «священного письма», які належало наслідувати іконописцям. Навіть після загарбання Візантії, Болгарії та Сербії турками, коли духовне життя цих країн було підірване й переживало занепад, там продовжували діяти окремі стародавні центри іконопису — монастирі Афонської гори (Греція), Охрида (Македонія), Дечан (Сербія), болгарські печерні монастирі. В іконописі цих осередків закладено значні архаїчні та аскетичні тенденції.

Вплив південнобалканських іконописних шкіл відчувається, наприклад, в іконі другої половини

XVI століття «Іоан Предтеча» з Ясениці Замкової. Вона відрізняється від інших українських ікон своєрідністю відтінків зелених та попелясто-сірих фарб, поєднанням площинного, аскетичного трактування постаті з надзвичайною динамічністю рухів, сповнених містичного збудження. Такому характерові трактування рухів відповідає і нервова експресивність мазків, якими виписано одяг, власяницю, куші. Релігійним екстазом сповнене по-грецьки суворе обличчя Іоана. Пензлеві того ж самого майстра належить також «Нерукотворний образ» і кілька інших ікон із Ясениці Замкової.

У великій іконі Христа (1565 р.) з Долини помітний істотний зв'язок твору з іконописом Охрида. На ній частково зберігся напис кирилицею імені Дмитрія. В загальній характеристиці образу, в широті й матеріальності вирішення форм можна відчутти місцеві риси. Разом з тим ікона виконана в такій архаїчній манері, яка вже не була властивою українському іконописові. Карнації в іконі мають темно-коричневий тон охри з сильним проступанням зеленкуватого санкіру. Одяг виписано згідно з традицією: гематій синій, під ним хітон темно-брунатний. Канонічну умовність зберігає рисунок обличчя, шиї, торсу. В манері старого візантійського іконопису художник оконтурює тонкою лінією світло-червоної кіноварі обличчя, розріз очей, ніс. Яскраво-червоним виділяє уста, обрїз книги. Водночас внутрішній світ зображеного показано вже не статично. В образі Христа



*Іконописець Дмитрій. Христос.
Фрагмент ікони з Долини. 1565 р.*

митець утілює могутню силу характеру, сповненого жагучої пристрасті й дієвості. Внутрішню роботу емоцій, духовне горіння яскраво засвідчує полум'яний погляд чорних очей.

Про зв'язок названого твору з охридським іконописом дає підстави думати не лише спільність його іконографічного вирішення з іконою Христа із церкви Св. Климента в Охриді (XIV ст.). Він також близький до ікони Христа з церкви с. Лесковці біля Охрида (тут відсутні лише постаті святих і виконано її більш графічно). Лесковецька ікона теж має напис (але грецькою мовою) імені «донатора Дмитрія» і датується майже тим самим періо-

дом — 1565—1566 роками. Обидва твори були виконані за спільним зразком на замовлення, мабуть, одного й того ж донатора — грека або серба, пов'язаного у своїй діяльності з Сербією та Україною.

Хоч архаїчні та аскетичні тенденції балканського іконопису не відповідали основному напрямку розвитку українського живопису, та все ж в українському середовищі були певні кола, які не лише мали тісні зв'язки з південнобалканськими монастирськими центрами, а й дотримувалися їхніх настанов.

Майже все життя провів на Афоні один із видатних українських письменників-полемістів Іван Вишенський. У своїх пристрасних посланнях він із великою силою викривав зажерливість панівних кіл, гнівно протестуючи проти соціального й національного гноблення українського народу. Виступаючи на захист знедолених верств населення, Вишенський зажив широкої популярності серед народу. Разом із тим, релігійно-аскетичні переконання завадили йому зрозуміти позитивне значення просвітницької діяльності братств, зокрема львівського, їхнього намагання використати передові досягнення європейського мистецтва. Його теологічні погляди, позначені ідеалізацією раннього християнства, багато в чому були звернені в минуле. Тому, відстоюючи місцеві традиції, він розумів їх відновлення такими, якими, на його думку, вони були в давнині.

Подібні ретроспективні мистецькі тенденції характерні й для окремих ікон Західної і Східної Ук-

раїни. Так, в іконі «Святий Микола» із Мгарського монастиря (кінець XVI — початок XVII ст.) іконописець, фактично залишившись у старій техніці «движків» і «пробілів», намагається надати творові зовнішнього вигляду давньої ікони. Про це свідчать переважно темно-вохристі фарби, перебільшено великі очі, умовний малюнок губ, вушних раковин, графічно промальоване волосся. Такі стильові особливості властиві також іконі «Хрещення» кінця XVI — початку XVII століття з міста Калуша в Галичині та деяким іншим творам.

За умов, коли тривали намагання полонізувати українське населення, звернення до художніх традицій попередніх часів нерідко виникало як реакція на політику польсько-католицьких кіл. Цим же спричинений інтерес і до афонського іконопису, в якому вбачалися зразки давнього православного письма, хоч він уже зазнав відчутних впливів як західно-європейського, так і східного, малоазійського мистецтва.

Таким чином, в Україні теж можна було спостерігати окремі прояви архаїчної течії, хоч вона не мала тут скільки-небудь значного ґрунту для свого існування.

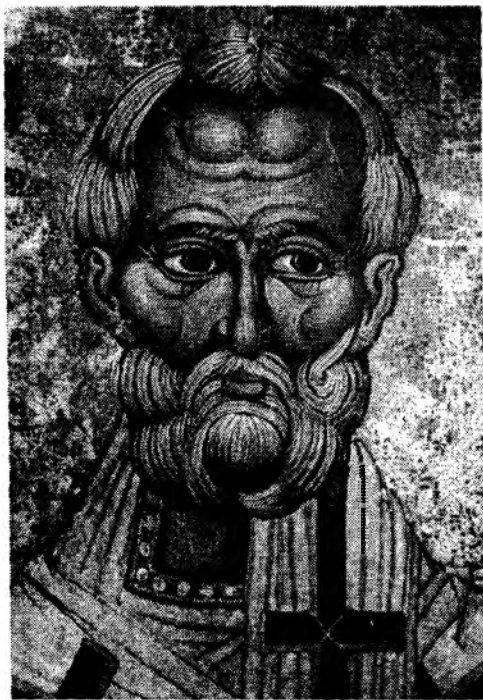
Під впливом національно-просвітницького та визвольного руху в українському живописі, серед різних його «рукавів» і «проток», дедалі поглиблювалося «основне річище», позначене зближенням мистецтва з життям народу, з його художньою творчістю, поступовим звільненням від багатьох пережитків минулого, розвитком національних традицій.

Представники національно-просвітницького руху рішуче виступали за поширення освіти і піклувалися про «посполиті» школи та розповсюдження книжок, відстоювали розвиток культурних традицій у відповідності до вимог життя.

Ця атмосфера давала змогу українським митцям підходити значно сміливіше до творчої розробки канонічних образів і сюжетів, виявляти більшу незалежність іконографічних та стилістичних тенденцій від балканського іконопису. Діяльність українських осередків освіти, книгодруку, іконопису сама стає для південних слов'ян важливим джерелом підтримки та відродження національного життя.

Принципові зміни, які відбувалися в українському мистецтві, досить конкретно стали проявлятися в творах середини XVI століття. Наприклад, в іконі Святого Миколи з Макунева вже ясно відчувається новий напрям мислення, нове ставлення художника до життя. В більш ранніх творах, наприклад в іконі Святого Миколи з Радужа (кінець XV — початок XVI ст.), художник шукав святості в ідеалах, абстрагованих від образу реальної людини. Він уникав матеріального трактування форм. Навіть у характеристичні обличчя лінійна розробка форм строго підпорядковувалася прагненню надати йому якомога більшої площинності. Вирішення лівої частини обличчя дзеркально повторювало праву. Все це унеможлиблювало відображення у творі безпосередніх проявів життя.

Іншими прагненнями керується в своїй творчій діяльності майстер,



Святий Микола. Фрагмент ікони з Макунева. Середина XVI ст.

який написав ікону з Макунева. Для нього розкрити значущість зображеного — це, насамперед, наблизити його до образу реальної людини, передати риси її величі, краси та інтелекту. Тому він надає стрункій постаті Миколи майже світської імпортантності. Фарби стають світлішими, мажорними. Хоч постава святого ще зберігає риси ієратичності, але жест рук сприймається вже досить природно. Добре промальована форма очей з живою грою бликів надає обличчю майже живого виразу. Саме обличчя моделюється ще значною мірою старими засобами. Але всі творчі зусилля митця вже спря-

мовані на те, щоб виявити структуру форм обличчя і надати їм реальної виразності. В зображенні волосся ще відчутний метод лінійної розробки. Але за допомогою цього методу вже розв'язується нове завдання: формам волосся надається не лише різноманітна характеристика, а й певна фактурність, обсяговість. Більш конкретно диференційоване трактування отримують драпірування на постаті святого. Прагнучи наблизити образ до реальної дійсності, художник навіть умовними «кущами» біля ніг святого надає природного вигляду рослинам, конкретизуючи кожну стеблинку.

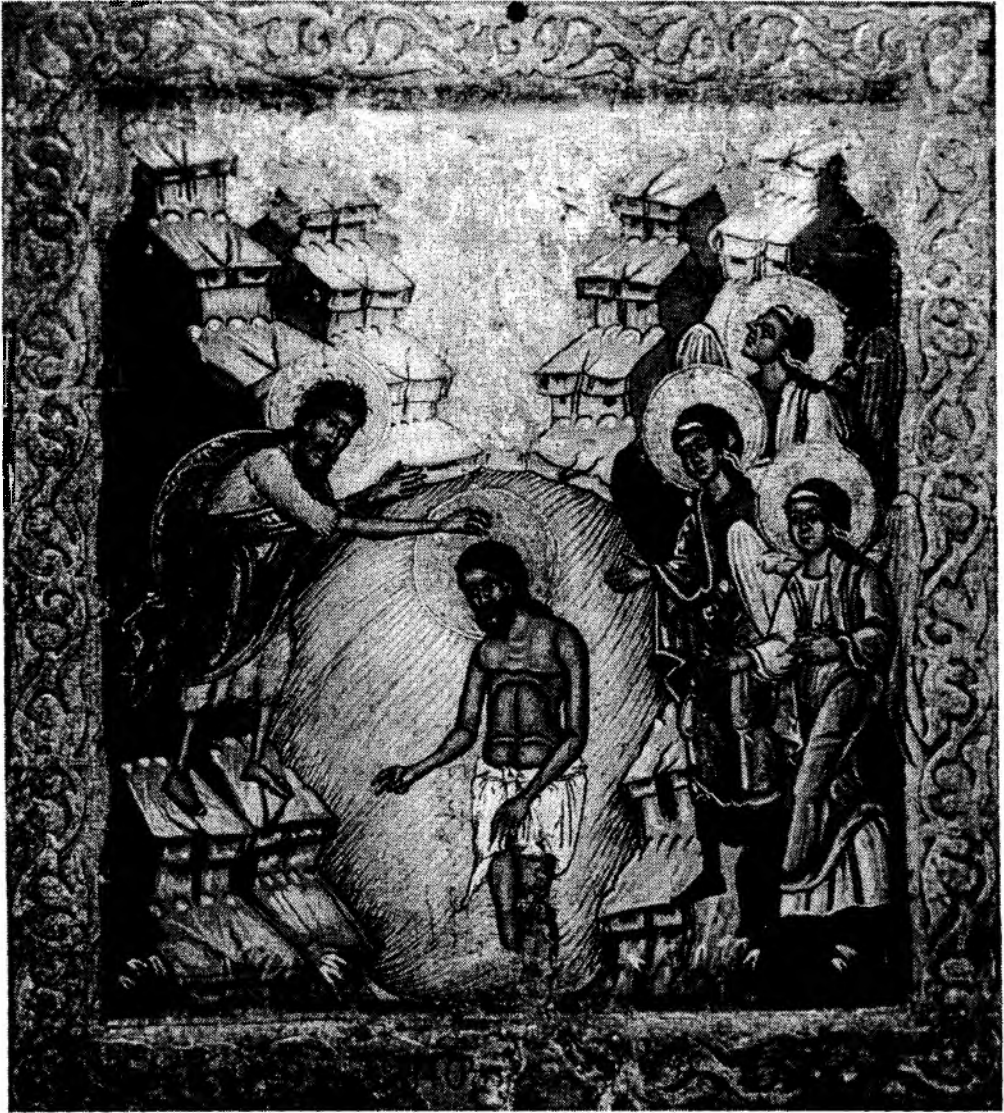
Однією з принципово нових рис у характеристиці образу є також інтерес художника до духовного світу зображуваного. Якщо раніше внутрішній світ людини сприймався статичним, замкненим, то тепер він розкривається живіше, дійовіше. Це помітно і в іконі «Іоан Предтеча» з с. Медвежого (середина XVI ст.). Іконописець, активно осмислюючи образ, із відчутною гостротою передає внутрішні почуття зображуваного. В зосередженому виразі суворого обличчя, в малюнку сухої, виснаженої постаті, вбраної у волосяницю, художник розкриває риси, що характеризують Іоана як провідника, сповненого пристрасної віри. Більш природно розроблено також і складки драпірувань.

Нові тенденції, характерні для розвитку українського живопису, яскраво виявилися в образах іконостаса з с. Наконечного, де залишились ікони деісусного Чину та «празникові» (початок 70-х років XVI ст.). В цих творах знайшло своє

відображення дальше наближення іконопису до реальної дійсності, що відбувалося в процесі розвитку давньоруських традицій. Образи апостолів з деісусного Чину набувають цілком «земного» вигляду. Їхні постаті стали вагомими й матеріально обсяговими, обличчя — індивідуально виразними й життєвими. Графічна розробка форми обличчя пом'якшується поступовими переходами від затемнених до світлих місць, а лінійна стилізація волосся часом замінюється на більш правдивий малюнок, виконаний тонким м'яким пензлем (наприклад у зображенні апостола Павла).

В іконах із с. Наконечного позначається той взаємозв'язок традиційно-умовних і нових, більш реалістичних рис, який стає притаманним українському іконописові протягом усього його розвитку, поки давньоруські традиції продовжували відігравати в ньому визначальну роль, тобто до середини XVIII століття. Цей взаємозв'язок проявляється в прагненні до пластичного вирішення форми, але зі збереженням графічної манери їх розробки, в поглибленні простору в композиції, обмеженому площиною орнаментованого або нейтрального тла, в посиленні уваги до внутрішнього світу зображуваного, яка, однак, виявляється в певних, обмежених рамках.

Всі ці зрушення в напрямі більш життєвого вирішення образу, що відбувалися в українському іконописі, сприяли дедалі вільнішому ставленню митця до традиційних норм іконографії й посиленню національних рис. Так, у вирішенні образу Богоматері з того самого іко-



Хрещення Ісуса. Ікона з Наконечного. Кінець XVI ст.

ностаса (в іконі «Богоматір і Петро») майстер хоч ще й дотримується окремих канонічних прийомів, але настільки сповнює його життям, що

ми цих умовностей майже не помічаємо. Образ увесь пройнятий новим життєрадісним світовідчуттям, ствердженням реальної людини, її



*Богоматір і Петро. Ікона з Наконечного.
70-ті роки XVI ст.*

внутрішнього світу. Іконописець шукає засобів для возвеличення образу Богоматері не в ієратичній її репрезентативності, а у виявленні реального змісту. Він не лише прикрашає постать Богоматері вишуканими складками золотого мофорію, одягнутого поверх світло-блакитного хітона, а й надає її образowi внутрішньої значущості. Іконописець зображує її сповненою людської гідності, що проявляється в поставі, в благальному — без відтінків приниженості — нахилі голови, в спокійному жєсті тонко промальованих рук. Риси людяності відчува-

ються також у м'якому, майже чуттєвому погляді її очей, в усьому сповненому життя привітному обличчі з типовими рисами української жінки. Живописно-декоративне вирішення постатей Петра і Богоматері, оконтурених плавною лінією, посилене звучанням сріблястого тла, прикрашеного рельєфним орнаментом, надає всьому творові святкової піднесеності.

Національне забарвлення іконопису, втілення в ньому рис народного життя та народних художніх смаків було виявом росту національної самосвідомості. Цей процес, зокрема, проявлявся в посиленні уваги до культу місцевих святих — Бориса та Гліба, Антонія і Феодосія. Не випадковим є той факт, що до однієї і тієї самої майстерні належать (як справедливо вважає дослідник В. Свенцицька) іконостас із с. Наконечного й ікона «Борис і Гліб» з Потелицького іконостаса. Хоча художник зображує князів-мучеників у канонічних позах і традиційному вбранні, але теж помітно осучаснює характеристику їхніх облич і надає їм національних рис.

Процес зламу традиційних поглядів у іконописі України з метою наближення його образів до народних уявлень нерідко нагадує риси італійського Відродження.

На зміну середньовічній замкненості та обмеженості кола інтересів, жаху перед довколишнім світом прийшли значно розширені поняття про всесвіт, зміцніла віра в силу людини та її творчі можливості. На

*Богоматір. Деталь ікони з Наконечного.
70-ті роки XVI ст.*





Федуско із Самбора. Благовіщення. Ікона з Наконечного. 1579 р.

протиагу середньовічній суворості й аскетичному запереченню радощів життя в людях почали пробуджуватися м'які, світлі почуття, виникло

більш радісне й зацікавлене ставлення до навколишньої дійсності.

Так, використовуючи в іконі XVI століття з Лихоборів компо-

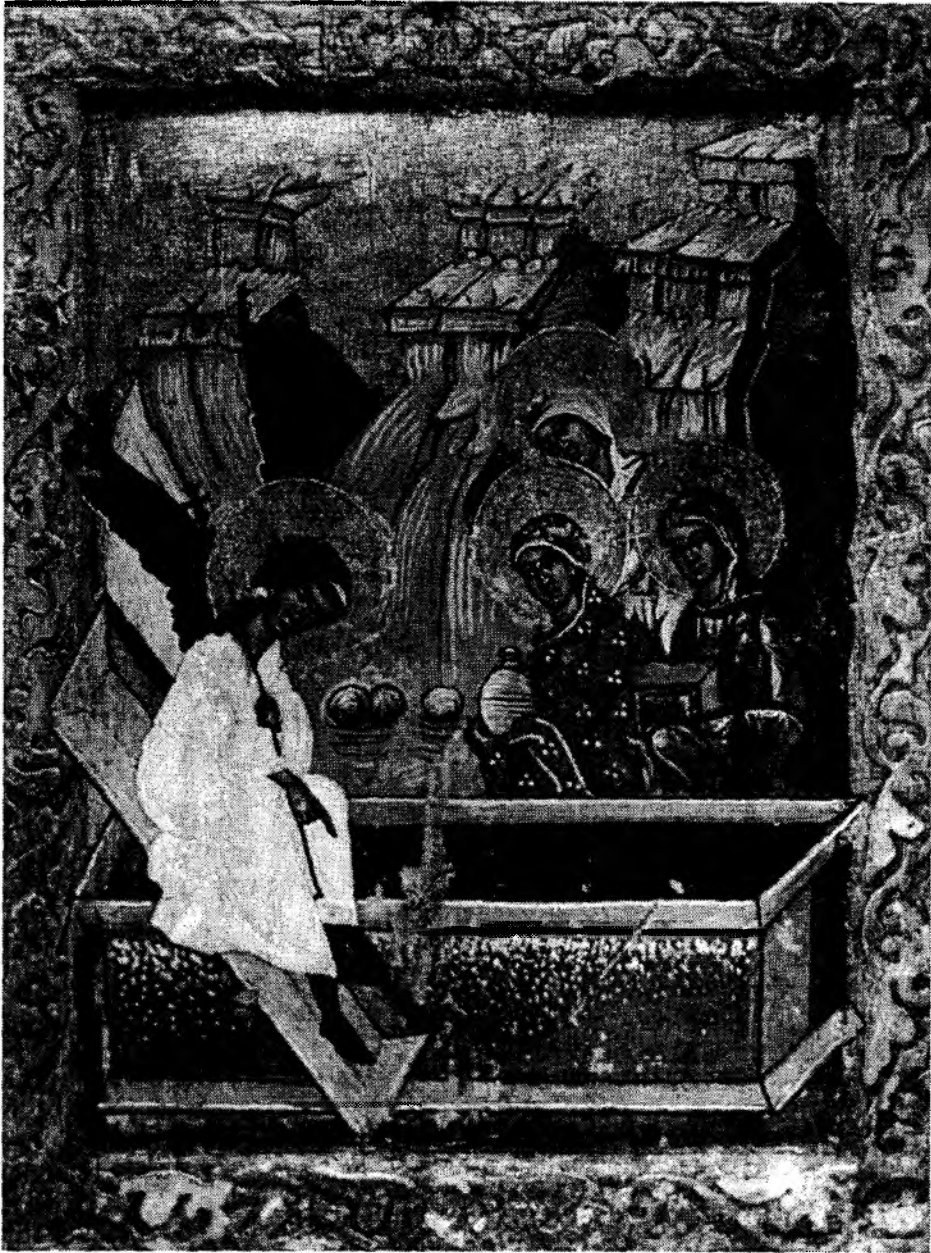
зицію «Стрітіння», іконописець із душевністю й теплотою створює образ первосвященника, який ніжно голубить немовля. Жанрово-ліричні мотиви влітають у потрактування сюжету ікони «Благовіщення» (1579 р.), виконаної художником Федуском із Самбора для м. Володимира-Волинського. В укорочених пропорціях постатей, важкуватості їхніх форм, у поєднанні нових прийомів з архаїчними відчувається пензель майстра, тісно пов'язаного з народною творчістю. В цій іконі вже теж бринять нові мотиви. Живими почуттями сповнена зустріч архангела Гавриїла (зображеного в синьо-зеленому плащі) та Марії (в золотистому вбранні), враженої несподіваною появою небожителя.

Прагнучи до виразності образу, іконописець відмовляється від прийомів вохрення. Він малює обличчя тонко сплавленими фарбами, а формам тіла намагається надати більшої обсяговості. З тією самою метою євангельській події він надає ознак реальності. Художник деталізує форму міських зубчастих стін, на тлі яких відбувається зустріч, і викриває високі вежі застосовуваною в будівлях Галичини червоною та зеленою черепицею. Золоте тло ікони, що закриває простір над міськими мурами, разом із дзвінким поєднанням у ній червоних, синіх, зелених плям теж вносять у твір радісні, святкові інтонації. Зосереджуючи увагу глядача на сюжетній дії, іконописець активізує також архітектурні куліси. Так, кожна вежа слугує тлом і разом з тим підкреслює вертикальну структуру постатей, зосереджуючи на них погляд. Ця ікона Федуска мала

відчутний вплив на деякі інші твори іконописців Галичини кінця XVI століття.

Активізацію ролі архітектурного тла можна бачити і в інших образах іконостаса с. Наконечного, наприклад у «Жонах-мироносицях», «Хрещенні Ісуса Іоаном Предтечею». В першій іконі цю роль виконують зображені на задньому плані гірки. За всієї своєї умовності, вони мають специфічну для українського іконопису конкретну матеріальність (чим відрізняються від таких зображень у російському іконописі, де їм переважно надано вигляду декоративних «лещадок»). Прагнення до гармонійного вирішення образу виявлене у величних рухах одягненого в біле янгола і в граціозних постанях жінок. Надаючи мироносицям рис українських жінок, іконописець установлює зв'язок між посталями не лише через їх зіставлення, а й за допомогою рухів, поглядів, вираження певного емоційного почуття. Гармонійний взаємозв'язок постатей підкреслено також і ритмом гірок. Раніше вони були тільки тлом, тепер набувають значення акомпанементу до основної дії, нагадуючи цим прийоми майстрів палеологівського Відродження.

Від ранніх творів ікони цього періоду відрізняє також соковитий рослинний орнамент, що, наче рядний вінок, обрамляє ковчежесь. У XVI столітті такий орнамент замінює геометризований й відіграє значну роль у загальному вирішенні ікони. В широкому застосуванні декору проявилися тенденції розвитку народних смаків: декор нерідко насичує все тло ікони.



Жони-мироносиці. Ікона з Наконечного. XVI ст.

Нове світовідчуття проявляється і в самому трактуванні образу. Так, у порівнянні з іконою «Юрій Зміборець» кінця XIV століття зі Станіля, в однойменній іконі останньої чверті XVI століття ми вже не бачимо характерної похмурості й грізної суворості образу. Сам Юрій із лютого месника перетворюється на елегантно вдягненого юнака, який, ніби красуючись, їде на білому коні. Прикрашений багато орнаментованою зброєю, його кінь лине в просторі, не торкаючись землі, як в оповіданнях про казкових героїв, створених народною фантазією. Художник рішуче змінює напружено-темний, часом зловісний, колорит на світлі перлисто-сріблясті тони.

Поява в українському живописі тенденцій, аналогічних наявним у мистецтві італійського Відродження, визначалася внутрішніми суспільними причинами: зростанням виробництва та специфічними обставинами соціальної й національно-визвольної боротьби, що зливалася з релігійною боротьбою.

Хоч Україна через своє географічне положення та особливості політичного й економічного життя була пов'язана з багатьма країнами, все ж безпосередні контакти з італійським мистецтвом проявилися в українському іконописі пізно — переважно з кінця XVI століття (пізніше, ніж в архітектурі та декоративному мистецтві). Перешкождала гострота релігійних суперечностей між римсько-католицькою та православною церквами.

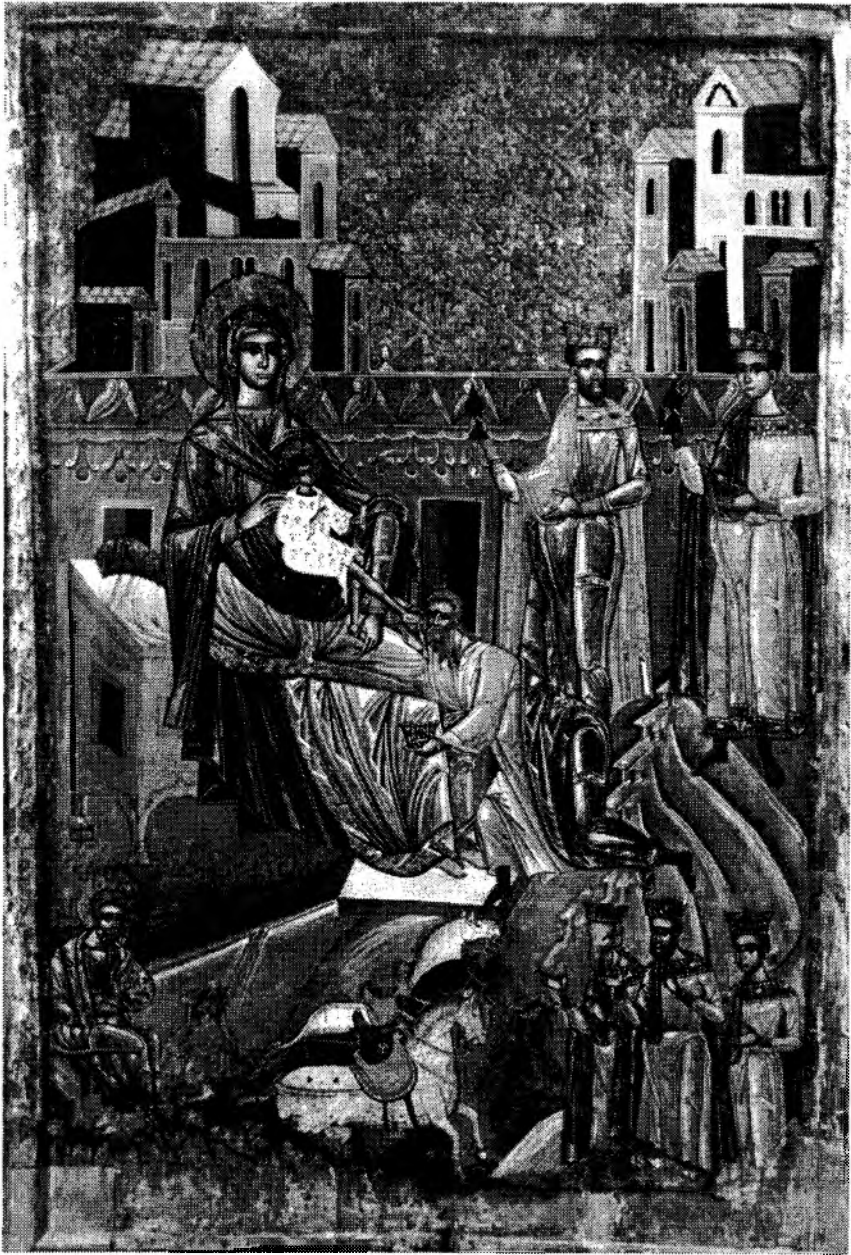
Проте і раніше в українському живописі можна бачити окремі ікони не лише із запозиченням друго-

рядних мотивів, а часом навіть і з композиціями італійського походження. Такими є ікона «Поклоніння волхвів» із Бусовиська (середина XVI ст.) та ікона «Господь у гробі» зі Старого Самбора (друга половина XVI ст.).

Втім, до України такі композиції потрапили не безпосередньо з католицької Італії, а кружним шляхом — через Балкани. В центрах сербського іконопису вони були відомі вже у XIV—XV століттях. Сюди ці композиції проникали, як і деякі інші, через осередки венеціанської культури в Сербії — Дубровник та Спліт. У монастирських осередках сербського іконопису вони зазнавали творчої переробки на основі візантійських традицій.

У XV—XVI століттях вищезгадані композиції з'являються в іконописі Молдово-Валахії, з якою Україна протягом віків підтримувала безпосередні творчі взаємозв'язки. Все це дає підставу вважати, що українські іконописці сприймали ці композиції як зразки творчості не західних, а стародавніх праслов'янських центрів.

Проникнення композицій італійського походження в Україну через Балкани засвідчує, зокрема, й те, що вони зберігають характерні для тамтешнього живопису риси архаїзму й не властиву тогочасним українським творам ускладненість композиційної побудови. В іконі «Поклоніння волхвів» із Бусовиська сюжетна лінія, яка «веде» глядача, не лише проходить уздовж нижнього краю дошки, де зображено трьох волхвів, їхніх коней та постать Йосифа, а й перетинає по діагоналі її центральну частину і завершується рішучою



Поклоніння волхвів. Фрагмент ікони з Бусовиська. Середина XVI ст.

вертикаллю, якій відповідає постать Богоматері й архітектурна споруда за нею. Разом із спрямуванням погляду глядача вгору зростають масштаби постатей і предметів, досягаючи свого апогею в постаті Богоматері.

Нетипове для українського іконопису експресивне підпорядкування пропорцій і рухів постатей певному композиційному задумові, неприродна їх видовженість і східний характер типажу вказують також на спільні риси з деякими розписами в церквах Молдово-Валахії. Незвичайним для українського живопису в іконі «Господь у гробі» зі Старого Самбора є характер пластичного трактування напівоголеного тіла Христа, що стоїть у мармуровій труні. Разом із тим голова Христа, обрамлена випуклим німбом, який трапляється не лише в сербських, а й в українських іконах, особливо ж — кольорове вирішення медальйонів з постатями євангелістів і янголів, свідчать про місцеве виконання твору.

Безпосереднє звернення українських митців до мистецтва італійського та північного Відродження спостерігається, як уже зазначалося, в деяких іконах з кінця XVI століття. Серед передових кіл українського суспільства, особливо братчиків, які очолили національно-релігійний рух, саме тоді усвідомлюється необхідність використання окремих досягнень Заходу для того, щоб сильніше протистояти наступові католицької реакції. З цією метою, зокрема в братських школах, запроваджується вивчення, крім слов'янсь-

кої та грецької мов, також і латини та «визволених» наук.

В українському іконописі другої половини XVI — першої половини XVII століття, незалежно від західних впливів, теж спостерігалось поглиблення інтересу до переживань людини. Це можна помітити й у таких традиційних композиціях, як «Успіння» та «Розп'яття». В іконі «Успіння Богоматері» (XVI ст.) зі Скільщини трактування образу не тільки за зовнішніми рисами, але й за внутрішньою характеристикою має ознаки, специфічні для українського мистецтва. Українські митці XVI століття дуже стримано розкривають навіть тяжке, безпорадне горе. Основний акцент при відтворенні почуттів перенесено на обличчя: скорботний вираз очей із суворо зведеними бровами, трагічна складка біля рота тощо. Характерний для такої композиції холодний прозорий тон блакитного тла, що має нагадувати простір неба, теж відповідає загальному настроєві картини.

В західному, зокрема польському, мистецтві в цей час теж помітне посилення інтересу до змалювання внутрішніх почуттів і страждань. Але він частіше виявляється в афектації почуттів і драматизації дії.

Почуття невимовного горя передає художник в іконах «Розп'яття» (кінець XVI ст.) з Мельничного. На тлі одноманітної сірої міської стіни скорботно вимальовуються видовжені фігури двох Марій у темно-коричневому й целяно-червоному вбранні та постаті Іоана й інших. Проте трагічних переживань Богоматері та Іоана іконописець торка-



Успіння Богородиці. Фрагмент ікони зі Скільцини. XVI ст.

ється теж дуже стримано. Їхні почуття відбивають вираз обличчя й традиційно переданий рух руки, в розпачі притуленої до нього. В цьо-

му творі західний, пізньоготичний вплив проявляється лише в таких натуралістичних деталях, як навмисно завеликі цвяхи, якими прибито

розіп'ятого Христа, або краплини яскраво-червоної крові, що тече з його тіла.

З посиленням реалістичних тенденцій у живописі першої половини XVII століття не лише зростає увага до індивідуальної характеристики людини, а й пробуджується інтерес до психологічної розробки взаємозв'язку персонажів у композиціях зі складним драматичним сюжетом. Прагнення до такого вирішення твору особливо відчутне в композиціях «Тайної вечері» (наприклад в іконі початку XVII ст. з Єзупіля). Поряд із традиційним в Україні зображенням її учасників за круглим столом (в іконі «Страсті» зі Здвиження, XV ст.; в розписах Потелича, XVI ст.; в центральній іконі «празникового» ряду П'ятницької церкви Львова, середина XVII ст.) нерідко створюються ікони, в яких композиція «Тайної вечері» по-західному визначається формою чотирикутного стола.

В однойменній іконі першої половини XVII століття з Грибовичів, яка, можливо, входила до складу «празникового» ряду іконостаса, Христа й апостолів зображено за довгим прямокутним столом: вони сидять із трьох боків як звичайні люди з народного середовища. По краях передньої частини стола сидять тільки двоє: праворуч — Іуда, зліва — інший апостол. Христос, який щойно повідомив про те, що один із апостолів зрадить йому, сам теж ніби сприймає своє пророцтво як несподіванку. Іоан і Яків, які сидять поруч, запевняють його, що вони таке зробити не можуть. Інших апостолів передано сповненими зо-

середжених роздумів. Іуда зраджує себе лише тим, що відвернув обличчя від інших апостолів і вдає, ніби слова Христа його не стосуються. Він дивиться прямо на глядача. Таке потрактування «Тайної вечері» трапляється і в іконах деяких інших іконостасів того часу.

Оволодіння українськими живописцями навичками, необхідними для встановлення в композиції природних зв'язків між дійовими особами, надає навіть релігійним творам жанрового відтінку. Особливо це виявляється у роботах, виконаних цеховими живописцями в першій половині XVII століття. Тут помітні прояви західних впливів. Такими є, наприклад, «Різдво Богородиці» — ікона середини XVII століття з П'ятницької церкви Львова. Художник зображує біблійний сюжет, виходячи з умов життя міської знаті. Він переносить подію — народження Богородиці — в типову домашню атмосферу львівського патриція. Майже документально в іконі змальовано інтер'єр, меблі, одяг. Якщо в кольористиці ця ікона близька до українських творів, то у вирішенні простору, в характері та взаємозв'язку постатей і в об'ємному їх тлумаченні відчувається використання живописцем досвіду західних майстрів.

Західноєвропейські впливи, хоч і проявлялися в окремих творах досить відчутно, але в розвитку українського живопису мали другорядне значення, оскільки основний його напрям продовжували визначати давньоруські традиції. Дієвими були в українському мистецтві лише ті впливи, які відповідали провідним



*Богоматір. Ікона з Бусовиська.
Друга половина XVI ст.*

тенденціям його самобутнього розвитку.

Про напрям цих тенденцій свідчить не лише розвиток українського іконопису загалом, а й еволюція, якої зазнала в другій половині XVI — наприкінці XVII століття іконографія таких основних канонічних образів, як Богоматір і Христос. Ця еволюція відображала відхід іконописців від балканської іконографії на основі дальшої розробки своїх національних традицій, а також процес утвердження в мистецтві (наскільки це було можливо в рамках релігійних уявлень) реальної людини, її суспільного й естетичного значення.

До середини XVI століття в українському живописі панував стійкий за своєю іконографією тип візантійської Богоматері — Перивлєпти-Одигітрії, близький до її охридського варіанта. Цей тип був поширений і в російському іконописі періоду становлення московської іконописної школи (Смоленська Одигітрія). Тоді в образі української Одигітрії — величавої, але внутрішньо замкнутої, статичної, — в її ніби виточених, строго канонізованих формах іще мало відчувалися національні ознаки та прояви безпосередніх життєвих спостережень. У другій половині XVI — першій половині XVII століття тип Одигітрії теж залишається панівним, але його трактування зазнає істотних змін.

Так, образ Богоматері в іконі з Бусовиська (друга половина XVI ст.) хоч і зберігає традиційну позу і внутрішню значущість, але разом із тим втрачає духовну замкнутість та відчуженість. Вираз її гарного обличчя стає більш привітним і людяним, її постать зігріта звичайними людськими почуттями. Погляд темних, ніби вологих очей під чорними бровами набуває емоційної виразності, теплоти. Внутрішній світ образу відкритий глядачу. Ті ж самі тенденції, як уже зазначалося, простежуються і в характеристиці образу Богоматері з іконостаса с. Наконечного та в інших творах того часу.

Могутньою силою і епічною величчю сповнує образ Одигітрії мистець зі Старого Яричева. Водночас монументальність пластичного вирішення поєднується в образі з жит-

Богоматір. Фрагмент ікони з Бусовиська. Друга половина XVI ст.





*Одигітрія. Ікона зі Старого Ярчева.
Початок XVI ст.*

тевою виразністю й рисами національної своєрідності.

В першій половині XVII століття розробка образу Богоматері, формування її національного іконографічного типу вже досягає високого ступеня кристалізації. Про це свідчать тодішні намісні ікони найбільш значних іконостасів — у церкві с. Великі Грибовичі (1638 р.) та П'ятницькій церкві м. Львова (1644 р.). У цих іконах зберігається основний тип української Богоматері-Одигітрії з легким нахилом її голови в бік немовляти. Разом із тим у її образі вже втілюються в узагальненій формі риси простої української жінки-селянки зі спокійним обличчям, сповненим епічної величності.

Саме тоді внаслідок активізації творчого та національно-релігійного життя в різних частинах України з'являються ікони, в яких трактування традиційного образу української Одигітрії набуває місцевих відмінностей, а інколи навіть розробляється новий її іконографічний тип. До кола львівських творів, крім вищезгаданих іконостасів з Великих Грибовичів та львівської П'ятницької церкви, належить також ікона Богоматері, що міститься на фасаді біля входу до Успенської церкви м. Львова. Ця ікона, виконана визначним українським майстром Миколою Петраховичем, зображує Богоматір на весь зріст із немовлям на лівій руці. В чуттєвому русі голови, спокійному, сповненому роздумів погляді, в усій досить монументально вирішеній постаті, прикрашеній крупними складками червоного мофорію, відчуваються справжні прояви життя. Хоча цей твір був написаний львівським майстром, але в загальному його потрактуванні, в характері пластичного вирішення образу, окрім місцевих традицій, вловлюється також знання автором творчості італійських художників.

До одного з місцевих різновидів типу української Одигітрії можна віднести ікону Богоматері з Володимира-Волинського. Гарне, моложаве обличчя Богоматері з видовженим, виразно окресленим овалом, її живий погляд, звернений до глядача, переконливо написана постать маленького Ісуса в світлій підперезаній сорочці та мантиї, прикрашеній дрібним орнаментом, — усе наближене до життя до такої міри, що деякі дослідники (наприклад Н. К. Кондакова) вбачали в цьому



*Богоматір. Ікона з Володимира-Волинського.
Початок XVII ст.*

творі поєднання візантійського типу з італійським живописом. При цьому висловлювалося припущення про молдовське походження пам'ятки. Проте сучасний стан вивчення українського іконопису дає підставу віднести цей твір до творчості українського майстра першої половини XVII століття.

Деякі твори тогочасного українського іконопису викликали асоціації з італійським живописом навіть у окремих сучасників, наприклад у Павла Алеппського. Таке враження справила на нього ікона Богоматері в церкві Антонія і Феодосія в м. Василькові (поблизу Києва). Вона була настільки життєво переконливою, що, здавалося Алеппському, от-от заговорить. Він записав у щоденни-

ку, що багато бачив ікон, «починаючи з грецьких країн і до цих місць і звідси до Москви, але ніде не бачив подібного чи рівного цьому образу».

Ікони з образом Богоматері давали митцям більші, ніж інші релігійні композиції, можливості для втілення в них реальних уявлень про людину і створення узагальненого образу української жінки-матері. Культ Богоматері завжди відігравав в українському іконописі велику роль. Створюються нові типи української Одигітрії — Іллінсько-Чернігівська Богоматір (50-ті роки XVII ст.), Братська Богоматір у Києві (1662 р.), Єлецька Богоматір (Чернігів) та інші.

В деяких творах українські живописці зовсім відходять від типу Богоматері-Одигітрії. Такий зворушливий, сповнений материнських почуттів образ Богоматері створив живописець у намісній іконі 1649 року, що міститься в іконостасі церкви Святого Духа в Рогатині. Порушуючи традиційні місцеві іконографічні канони, майстер зображує Богородицю зовсім юною жінкою, яка ніжно пригортає немовля. Досить вільний, невимушений рух її постаті передано в повороті на три чверті. Це надає всій композиції просторовості, посилюючи реалістичні риси лірично трактованого образу.

Зростання реалістичних тенденцій в українському живописі викликало в останній чверті XVI століття помітні зміни і в традиційних технічних прийомах темперного письма. Згідно з такими прийомами, обличчя в іконі («личне») писалось традиційною іконописною техні-

кою, за допомогою якої досягалася рельєфність і виразність його форми. При цьому перехід від нижніх шарів темних фарб до світлих, білильних надавав обличчю неприродної жорсткості й значної контрастності. З часом майстри розтяжкою тону почали знаходити досить м'які співвідношення кольорів. До того ж вони вдавалися до затушовування меж, зближуючи шари фарб різної кольорової інтенсивності. Отже, стають зайвими не лише позначення найвищих точок форми «пробілами», починає зникати навіть необхідність у «движках» (оживках), якими підкреслювалася рельєфність. Змінився й характер мазків. Вони припасовуються один до одного так щільно, що повністю зливаються. Ці прийоми зазнали дальшого вдосконалення в першій половині XVII століття, нагадуючи техніку «плавів», що вживалася в російському іконописі XVII століття. Це був, безумовно, крок уперед, до світлотіньового ліплення форми.

Аналогічних змін зазнала й техніка виконання «доличного», тобто зображення постаті, крім обличчя та рук. В іконі «доличне» писалося після виконання тла, до роботи над обличчям. Раніше накладання у високих світлих місцях складок так званих «пробілів» надто графічно підкреслювало форму і схематизувало її. Надалі перехід від глибоких темних місць складок до освітлених став спокійним завдяки поступовій розробці основного тону. Розвиток нових технічних прийомів завжди стимулювався прагненням до більш життєвого вирішення образу й разом із тим відкривав перед митцями не-

обхідні можливості для реалізації подібних прагнень. Про це свідчить напрям еволюції іконографії як Богоматері, так і Христа.

В іконі з Дубненської Хрестовоздвиженської церкви (біля Ковеля), написаній близько середини XVI століття, в образі Христа вже виявляються деякі нові іконографічні риси. Проте саме вирішення неприродно видовженого обличчя з умовно-схематизованими формами ще залишається архаїчним.

Згодом в іконах із сіл Тухля (середина XVI ст.), Шкляр і особливо в іконі з с. Ременів (друга половина XVI ст.) образ Христа за своїм рисунком стає виразнішим, а палітра твору — світлішою. Тут відчуваються риси, які зближують Христа з реальною людиною місцевого середовища.

Подальші кроки в напрямку зближення образу з реальним життям вимагали застосування більш реалістичних засобів. Оскільки іконописці продовжували спиратися на давньоруські традиції в розробці цих засобів, вони багато в чому йшли іншим шляхом, ніж західні живописці. Про це свідчить, наприклад, творчість Івана Маляра. Йому належать дві ікони із зображенням Ісуса Христа: перша — 1629 року, з Кам'янки Бузької, й друга — 1643 року, з Жовкви. Нові прийоми моделювання форми, які відчуваються в першій іконі, зі значно більшою досконалістю застосовані ним у другій, пізнішій. Окреслення форми стає м'якшим, погляд виражає внутрішнє життя. Художник рішуче відмовляється від традиційної графічності



*Іван Маляр. Христос. Ікона із Жовкви.
1643 р.*

в характеристиці рис обличчя, складок одягу, звертаючись до безпосередніх спостережень за дійсністю. Такого життєвого вирішення Іван Маляр досягає світлотіньовим трактуванням форм, тонким сплавленням темних і світлих кольорів.

Еволюція образу Христа в українській іконографії досягає певного завершення вже в середині XVII століття. Виникає сталий образ Христа, близький до реальної людини з місцевими етнічними рисами. Таке зображення Христа можна бачити в намісній іконі середини XVII століття на іконостасі церкви Рогатина, в іконі з Кам'яної Кри-

ниці (Поділля) та низці ікон Наддніпрянини.

Наближення художнього образу до дійсності викликало необхідність не лише вдосконалення техніки темпер, а й оволодіння олійним живописом, який починає застосовуватися в Україні ще в першій половині XVII століття, але переважно в колі цехових живописців (особливо портретистів). У практиці іконописців олійні фарби, щоправда, частіше у змішаній техніці темпер і олії, починають широко вживатися в другій половині XVII століття.

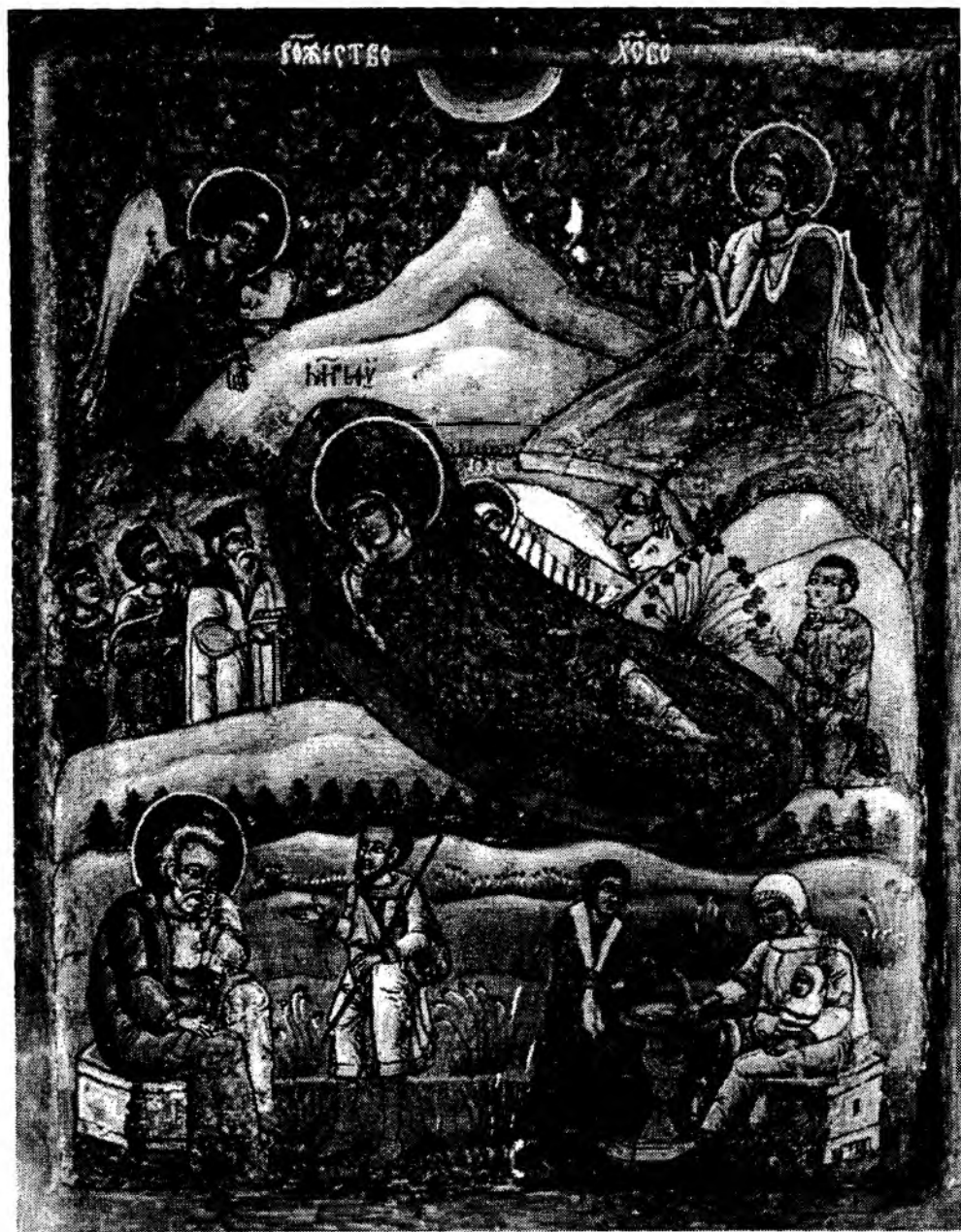
В останній чверті XVI століття процес переоцінки естетичних цінностей, що проявлявся у зверненні іконописців до образів реальної української дійсності, в намаганні більш життєво їх відтворити, знайшов своє відображення і в новому ставленні до природи. Особливо яскраво це відбилася в іконописі Прикарпаття, де умовно зображені в іконах гірки стали поступово змінюватися реальним місцевим пейзажем. Площинне вирішення постатей не сприяло розвиткові пейзажу в іконописі. Досить довго його замінював «позем» у вигляді темно-синьої або темно-зеленої смуги із зображенням кущів з умовним позначенням квіток червоними краплинами. Ця смуга сприймалася такою ж вертикальною площиною, як і з'єднане з нею золоте або сріблясте тло. Умовний характер зберігало в іконі також і зображення гірок, які в творах XV—XVI століть чимраз вище уступами підіймаються вгору. Вони зберігали значення «куліс», мало або зовсім не пов'язаних із сюжетною дією.

Важливим проявом зрушення в розвитку пейзажу було встановлення в іконі ритмічного зв'язку між гірками й сюжетною дією (наприклад у «празничних» іконах із с. Наконечного «Жони-мироносиці» та ін.). Гірки ритмом своїх форм і ліній стали вторувати взаємодії постатей. Почав установлюватися й більш органічний зв'язок першого та другого планів композиції. Так, в іконі «Різдво Христове» (середина XVI ст.) з Трушкевичів іконописець зобразив Богоматір на тлі гір — вона лежить біля печери. Проте гірки в іконі вже не є пасивним тлом. Вони створюють похилу площину, що об'єднує перший і другий плани. Це дає змогу іконописцеві використати складки в розташуванні гірок так, щоб розмістити в них постаті трьох царів-волхвів, а у верхній частині гір — трьох янголів, і тим самим ясніше дати відчуття розташування цих груп на відстані одна від одної. Таке композиційне розташування уступів гір допомагало перейти від умовного їх зображення до виявлення реальних рис природного рельєфу.

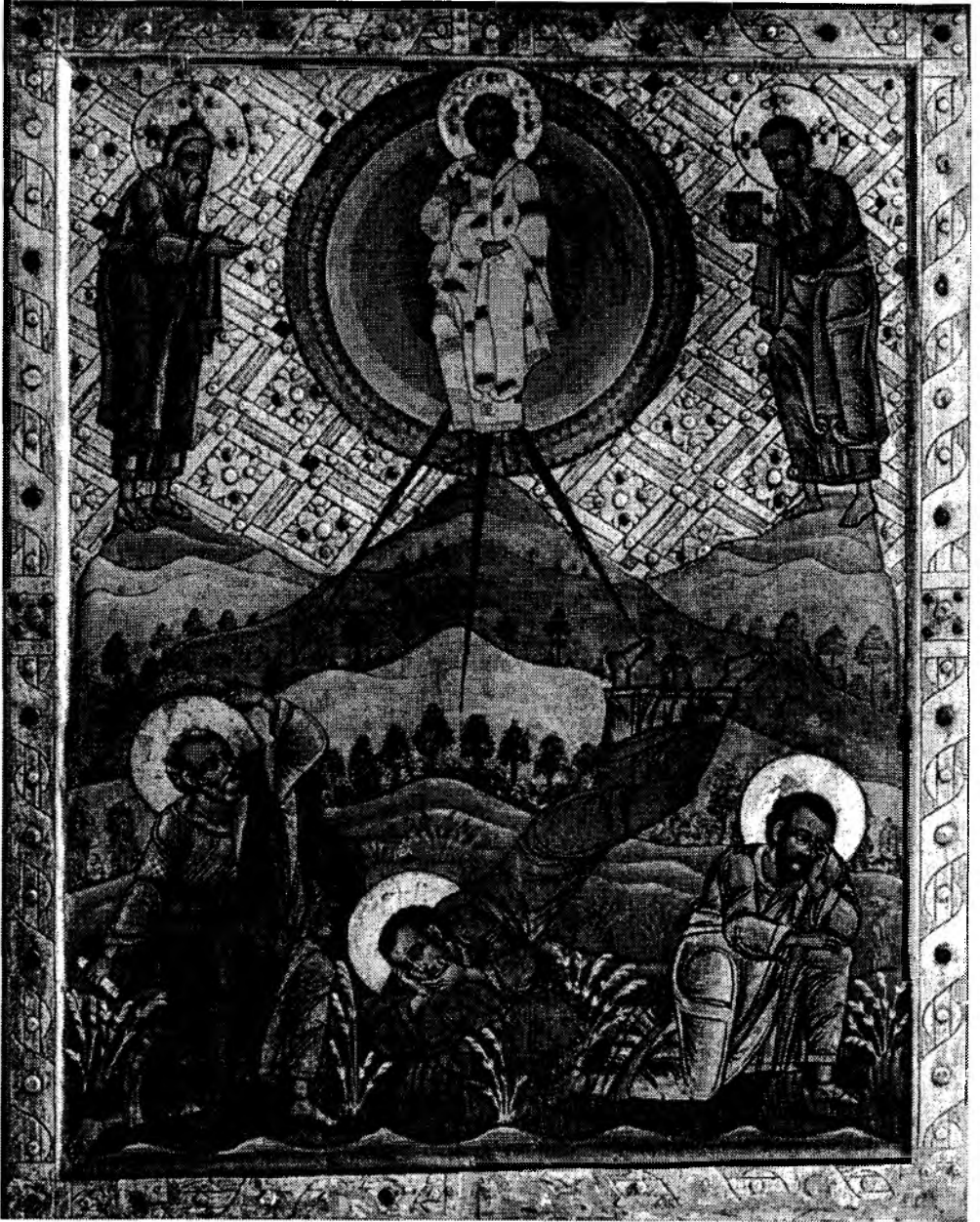
Новим етапом у розвитку пейзажу в українській іконі були такі твори, як «Різдво Христове» (остання чверть XVI ст.) з Лопушанки. Тут постаті, що оточують Богоматір, яка спочиває біля печери, теж зображені в складках гір, але вже з реальним рельєфом. Пейзаж відповідає характерові прикарпатської природи. Щодо побудови композиції, то вона й тут зберігає характер зворотної перспективи: постаті на задньому плані, значно більші за розміром, ніж ближчі. Пейзаж в іконі набли-

зився до реальної природи за своєю формою і колоритом: навіть у деталях — у зображенні дерев, квітів — він став реалістичнішим. Іконописець, висвітлюючи верхів'я гір, що набирають у нього світло-рожевого відтінку, намагається створити враження передвечірньої пори.

В іконах останньої чверті XVI століття — «Різдві Христовім» із Лопушанки та «Преображенні» з Яблунова, в розписі царських врат у Плав'ї та в інших творах — митці відтворюють майже справжній образ українського Прикарпаття. З ікон, у яких люди з покоління в покоління бачили тільки чужу їм, умовно зображену природу, несподівано повіяло чимось рідним і близьким. На них з'явилися гірські пейзажі з оспіваними полонинами й верховинами, на схилах і біля підніжжя забагряніли квіти, зашуміли густими кронами смереки та буки, зарожевіли під променями вечірнього сонця верхів'я гір. Такі пейзажі можна побачити на багатьох іконах кінця XVI століття, що зберігаються в музеях і безпосередньо в старих дерев'яних храмах Галичини (наприклад в іконі «Розп'яття зі страстями» кінця XVI ст. з церкви с. Великого поблизу Добромиля). На той час художники, ніби подолавши страх перед невідомими силами природи, несподівано побачили рідні узгир'я й низини, сповнені такої краси, яка постала в їхній уяві гідним місцем навіть для священних подій минулого. Цілком зрозуміло, що, відтворюючи природу рідної землі, майстер населяє її саме тими людьми, які на ній живуть. Тому Богоматір в іконі «Різдво Христове» з



Різдво Христове. Ікона з Лопушанки. Остання чверть XVI ст.



Преображення. Ікона з Яблунева. Остання чверть XVI ст.

Лопушанки нагадує молоду українську жінку, царі з дарами — Володимира, Бориса і Гліба з українських ікон, пастух, який стоїть біля Іосифа, — місцевого пастуха з кийком та гуцульською торбою. З побутовою безпосередністю зображує іконописець літню жінку-повитуху в світлому, прикрашеному вишивкою українському одязі. У вишиване вдягнуто й немовля, якого вона тримає на руках. Сидячи біля купелі, повитуха підставила руку під струмінь води, що її ллє з глечика служниця, і перевіряє, чи досить тепла вода для купання дитини.

В іконі «Жони-мироносиці» (1642 р.) із Лісників на Київщині теж відчувається значна глибина простору. Будуючи цей простір, майстер уже користується реалістичним прийомом перспективного зменшення. Наприклад, постать янгола, зображеного в глибині, менша за янгола на першому плані. Ще менше зображення Голгофи з хрестами на задньому плані. Просторовості композиції в іконі сприяє також обрамлення у вигляді порталу. Проте простір усе ще обмежений рельєфно виконаним тлом, що закриває ту частину неба, яка мала б виднітися між двома горами. Хоча реалістичні тенденції посилювалися, дійсність усе ж могла проникати в живопис лише частково, обмежено певними рамками.

Народно-визвольна боротьба, що набрала в Україні форми козацько-селянських повстань, у мистецтві того часу відображена переважно в опосередкованій формі, бо іконопис за своїм характером мало відповідав завданню прямого відтворення дійс-



*Жони-мироносиці. Ікона з Лісників
(Київщина). 1642 р.*

ності. Однак і в цьому жанрі суспільні відносини та соціальні суперечності знаходили свій вияв.

Особливий інтерес становлять ікони «Страшного суду». Дарма що в українському іконописі, на противагу католицькому, сцени спокутування, страждань і катувань до середини XVII століття не були аж такими важливими, та все ж до самого сюжету зверталися доволі часто. «Страшні суди» були провідниками вчень, що мали на меті утвердження соціальної нерівності та панівного становища феодалів. Тому в іконах «Страшного суду» подеколи в обра-



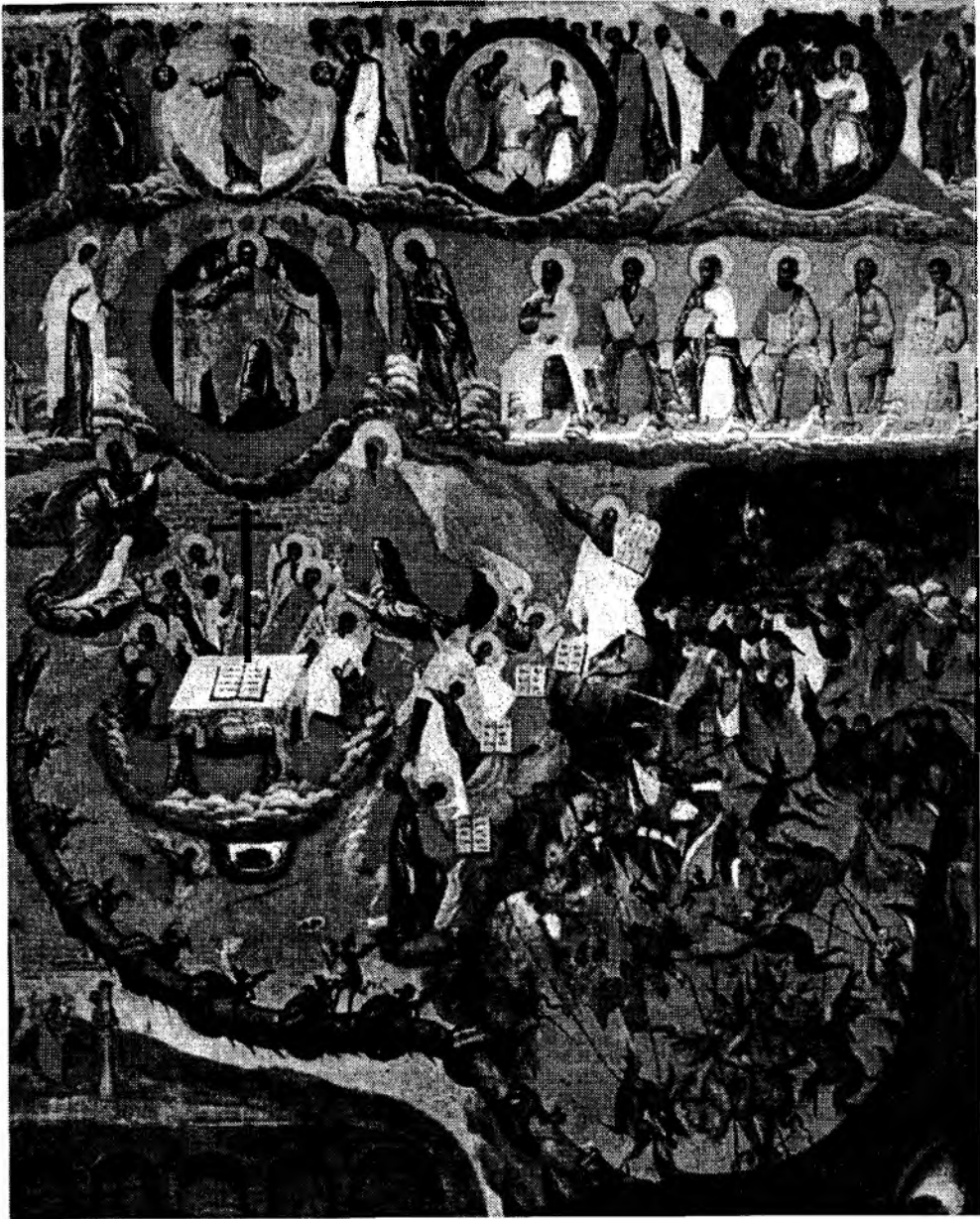
*Страшний суд. Фрагмент ікони з Долини.
Початок XVII ст.*

зах праведників, які йдуть до раю, впізнаємо світських і духовних феодалів (наприклад в іконах кінця XVI ст. або початку XVII ст. із с. Багнуватого). Іноді навіть сам рай зображено у вигляді подвір'я українського феодального замку або монастиря, оточеного кріпосною стіною з вежами (ікона 1586 р. «Страшний суд» із с. Кам'янки Бузької). Представники нижчих шарів суспільства зображувалися грішниками, порушниками норм співжиття (сцени з шинкаркою, танцюристами

й музикантами), ремісниками різного фаху, що неякісно виконували свою роботу, чаклунами, брехунами тощо. В сцену покарання грішників у пеклі митці часто вводили риси народного побуту.

З кінця XVI століття іконописці нерідко використовують сюжет «Страшного суду», щоб винести свій вирок представникам панівних класів, засуджуючи їх на довічні муки. Тут можна бачити, наприклад, як біс везе пана й пані або як суддя неправедний їде в тачці до пекла. В «Страшному суді» (XVII ст.) з каплиці кладовища м. Острога іконописець зобразив навіть самого польського гетьмана з дружиною, яких біс направляє до пекла, оскільки вони були, як про це свідчить напис, «пани немилосливі». Постаць гетьмана вміщено в тому місці, де, за традицією, зображували історичних осіб (таких, як Пілат або Дарій), котрих засуджувала православна церква.

Нерідко пекельних мук у цих творах зазнавали й самі священнослужителі. Так, у «Страшному суді» з Михайлівського Золотоверхого монастиря (м. Київ) іконописець виводить ситих, вдягнутих у чорні сутани численних уніатських попів на яскраво-червоному тлі пекельного полум'я. Та безпосередність, із якою автор виявляє своє ставлення до них, змушує пригадати часи Петра Могили, коли боротьба з уніатами набирала особливо гострих форм. Про написання цієї ікони в першій половині XVII століття свідчить характер живопису та одяг, у якому зображено іноземців. Ікону писав досвідчений майстер: зображуючи грішників, він демонструє володіння



*Страшний суд. Фрагмент ікони з Михайлівського Золотоверхого монастиря.
Перша половина XVII ст.*

західною манерою, а в змалюванні святих і праведників дотримується графічно-іконописної манери.

Твори кінця XVI — середини XVII століття, що дійшли до нас, допомагають зрозуміти загальну лінію розвитку живопису в Україні, але не дають достатнього уявлення про стан мистецтва в окремо взятих районах. В таких краях, як Поділля, Наддніпрянщина й навіть Волинь, збереглися тільки поодинокі ікони. Та це не означає, що мистецтво в цих регіонах не розвивалося. Архівні джерела переконують, що тут працювало чимало іконописців, а в монастирях та церквах зберігалось багато живописних творів. Деякі з них — навіть з іменами авторів. Наприклад, ікона «Святий Миколай» виконана Григорієм Босиновичем — маляром із Сучави — в другій половині XVI століття для Мелецького монастиря на Волині (до 1941 р. ікона зберігалася в Харківській картинній галереї); ікона із зображенням Богоматері (кінець XVI або початок XVII ст.) з Паньківців на Поліссі підписана Аггеєм Васильовичем Оксеновичем із Касперівки на Волині; чернігівська ікона «Іллінська Богоматір» (60-ті роки XVII ст.) написана Григорієм (Геннадієм) із Дубна. Проте більшість творів було знищено під час вторгнення татар і каральних заходів польських військ, що придушували козацько-селянські повстання, а також в інших війнах.

У Києві — давній столиці України — до кінця XVI століття не було сприятливих умов для розвитку художнього життя, оскільки він безпосередньо межував із задніпрянськими дикими степами, де хазяйну-

вали татари. На початку XVII століття, коли укріплення Запорізької Січі гарантувало безпеку Києва, він стає головним національно-культурним центром, де на весь голос заявили про себе книгодрукування, іконопис, графічне й декоративно-ужиткове мистецтво.

Стильові риси живопису західних і східних районів України мали свої особливості. Та все ж немає сумнівів, що живопис у XVII столітті на цих територіях розвивався у спільному річищі, а його провідний напрям скрізь був позначений посиленням реалістичних тенденцій. Це річище вбирало в себе різні струмені — творчість народних малярів, монастирських і церковних іконописців, цехових живописців, а також позацехових майстрів, котрі вносили в український живопис свої специфічні прийоми.

Народна творчість широко проникла в іконопис — основний вид живопису цієї доби, — особливо ж за відсутності суворої його регламентації церквою, що в своїй діяльності не була скута жорстким контролем теологічних центрів і державного апарату. Це сприяло наближенню іконопису до української дійсності, до естетичних смаків народу. Відбувалися відповідні зміни в трактуванні образу, пропорціях постатей, кольоровому й декоративно-орнаментальному вирішенні твору.

Хоч основними осередками розвитку українського іконопису та охоронцями давньоруських традицій і надалі залишалися церкви й монастирі, з кінця XVI століття важливим фактором художнього життя в Україні стає малярський цех.

Діяльність цеху органічно пов'язувалася з містом, життя якого на той час було сповнене протиріч: польсько-католицькі кола намагалися зробити українське місто оплотом своєї колонізаторської політики; водночас воно було осередком українського національно-просвітницького та визвольного руху, очолюваного православними братствами.

Завдяки привілеям, якими користувалися члени цехів, навколо них гуртувалися найдосвідченіші майстри. Привілеї надавалися також і живописцям, які були на службі у короля або магнатів. Вони не підлягали юрисдикції міських властей, що забезпечувало їм найбільш вигідне економічне становище (ці художники — переважно вихідці з цехів). Та основна маса малярів працювала в позацехових організаціях. Вони жили здебільшого в передмісті або в приміських селах. Їм доводилося не лише змагатися з цеховими художниками в майстерності, але й певним чином залежати від них, зазнаючи різних утисків.

Цех регламентував творчу діяльність і відігравав важливу роль у підготовці художніх кадрів. Учень, якого брав у навчання цеховий майстер, повинен був працювати в нього чотири роки, і тільки на п'ятому його переводили у підмайстри. Успіх навчання залежав від досвіду майстра. Проте, крім його вказівок, учні мали можливість використовувати для вправ західну гравюру, а часом і безпосередньо знайомитися з творчістю іноземних живописців. Прізвища окремих італійських, німецьких, французьких і нідерландських

живописців, що працювали в XVI—XVII століттях у Кракові, Львові та інших містах Польщі й України, трапляються в тодішніх міських актах. Крім того, статут цеху спеціально зобов'язував кандидатів на цехового майстра два роки мандрувати за кордоном з метою вдосконалення та ознайомлення з досвідом іноземних художників. Але скупі відомості, що дійшли до нас, не дають підстав достовірно судити про те, якою мірою живописці цехів дотримувалися цього правила.

Серед українських міст найбільш значним центром цехового малярства був Львів. До Берестейського собору 1596 року окремого малярського цеху там не існувало: живописці входили до складу цеху золотарів та конвісарів. Поштовхом до утворення окремого цеху стало домагання католицькими колами релігійної унії, що мала поставити діяльність живописців під контроль католицького духівництва. Саме в організації у Львові окремого цеху малярів на католицькій основі були заінтересовані львівський архієпископ Ян Дмитрій Соліківський і католицький живописець Ян Шванковський — прибічник контрреформації.

Українців, що не приєдналися до унії, не приймали у створений «католицький цех малярський». Художники — українець Лавриш Філіпович (Пухальський) і вірменин Павло Богуш — протягом довгого часу вели боротьбу проти цих правил. Про її гостроту свідчить справа, заведена 1598 року міським засідателем на Лавриша Філіповича, про те, що він нібито погрожував «пустити кров» католицьким керівникам малярсь-

кого цеху — Шванковському і Вольфовичу. До 1651 року до цеху могли бути прийнятими один—двоє представників вірмен. Таким чином, у малярський цех наприкінці XVI і в першій половині XVII століття входили головним чином українці-уніати й поляки-католики. Починаючи з XVI століття іноземців-католиків зараховували до цеху на тих самих умовах, що й польських художників.

Незважаючи на те, що католицька верхівка намагалася не випускати малярську справу у Львові з-під контролю, українці завдяки високій майстерності й дотриманню у своїй творчості місцевих традицій були тут не серед останніх. Так, наприкінці XVI століття одним із кращих живописців вважався Лавриш Філіпович. У різні періоди XVII століття на чолі малярського цеху стояли українці Федір Сенькович, Микола Петрахович (Морохович) та Севастьян Корунка.

Українські живописці, члени цеху, мали багато замовлень і від костелів, і від польських магнатів. Разом із тим їхніми постійними клієнтами була українська міська і феодальна знать, а також численні українські церкви. Львівська Успенська церква теж доручала найвідповідальніші живописні роботи (наприклад створення іконостасів) цеховим майстрам-українцям.

Значною і типовою фігурою українського цехового маляра 20-х — початку 30-х років XVII століття вважався Федір Сенькович. Живучи, як і більшість цехових живописців, у передмісті, Федір Сенькович писав портрети для львівського старости

Станіслава Мнішека, підканцлера Томаса Замоїського, а також відтворював на полотні релігійні сюжети на замовлення видатних католицьких діячів. Водночас виконав чимало робіт і для українських церков. Так, Успенська церква Львова, що була осередком національно-релігійного руху, доручила йому таку надзвичайно відповідальну роботу, як іконостас, сплативши авторові великі на той час гроші — 2000 злотих. Цей іконостас загинув під час пожежі. Деякі дослідники вважають, що два поліптихи з двадцятьма «празниками» та «страстями» євангельськими, що зберігаються в цій церкві й досі, є залишками іконостаса, зробленого Сеньковичем. За своїм характером живопис цих поліптихів типовий для творчості українського цехового майстра першої половини XVII століття. В розробці теми, тлумаченні постатей в одних композиціях помітні впливи західного мистецтва, в інших проявляються місцеві традиції.

Вихованцем Федора Сеньковича був відомий український майстер Микола Петрахович. З 1610 року він працював у майстерні Сеньковича учнем, потім компаньйоном, а по смерті вчителя став спадкоємцем його майстерні (оскільки був одружений з його дочкою). Микола Петрахович, як найдосвідченіший живописець, після смерті С. Корунки був обраний 1666 року «сеньйором» львівського малярського цеху. Творча діяльність Петраховича стала переломним періодом у розвитку цеху. В середині XVII століття вже відчувався занепад міст, підвладних феодально-шляхетській

Польщі. Патриціат Львова вже не виступав таким щедрим замовником малярських робіт, як раніше. Дедалі важче було цеховим майстрам витримувати конкуренцію позацехових живописців, зокрема «бігунців», які, мандруючи містами і селами, могли успішніше прилаштувати свої твори. Цех поступово втрачав своє значення.

Незважаючи на тяжкі умови, Микола Петрахович завдяки талантові мав багато замовлень: виконував роботи як для польських, так і для українських кіл. Після загибелі іконостаса Сеньковича Ставропігійське братство замовило Петраховичу новий іконостас для Української церкви (роботу було закінчено наприкінці 1637 року). Цей іконостас простояв в Успенській церкві майже півтора століття, до пожежі 1779 року. Тепер можна припускати, що іконостас Петраховича не був знищений пожежею: після відновлення Успенської церкви його було замінено архітектурно-живописною декорацією, яка більшою мірою відповідала новим смакам і вимогам. Нині висловлено досить переконливу думку: іконостас Петраховича міститься тепер у церкві с. Великі Грибовичі (поблизу Львова). Про це свідчать розміри іконостасної стіни, які відповідають архітектурному просторові Успенської церкви. Центральна ікона, органічно пов'язана з іконостасом, датована 1638 роком. Декоративне живописне вирішення також стверджує думку про його виконання львівськими майстрами.

В цьому іконостасі цілком зберегся лише деісусний Чин (до того ж

багато ікон неодноразово відновлювалися). Іконостас має вигляд цілісної стіни. В його побудові помітні сліди структури, властивої цим творам у стародавні часи. Так, упадає в очі непропорційно великий розмір ікон деісусного Чину, поряд із якими ікони інших ярусів здаються лише додатками до нього. Колись він був основним компонентом іконостаса, а сам іконостас називався ще Деісусом («молінням»).

Ікони, що містяться в іконостасі Петраховича під деісусним Чинном — «Старозавітна Трійця», «Спас Нерукотворний» та інші, — не утворюють суцільного ряду. Вони так розміщені й укомпоновані в ньому, ніби декорують певну архітектурну конструкцію. Таке враження складається не випадково, бо колись невеличкі ікони могли компонуватися на лобовій стороні антаблемента передолтарної «прегради», де встановлювалися ікони основного, деісусного Чину. Ікони антаблементного ряду збереглися лише частково в центральній частині іконостаса Петраховича. Тому їх доповнено «празниками», що раніше, безумовно, складали тут окремих «празниковий» ряд. У стародавньому іконостасі вони прикріплювалися до нижньої частини антаблемента з тим, щоб у день свята відповідну ікону можна було взяти з передолтарної «прегради» і встановити на окремому аналої.

Як вияв давньої традиції, в старих українських іконостасах нерідко під деісусним Чинном розташовуються два ряди невеличких ікон. В іконостасі церкви Кам'янки Бузької (Львівська область) вони складають-

ся з «празникового» та «страсного», що виник в українських іконостасах під впливом західної іконографії й замінив собою антаблементний ряд.

Зародження «страсного» циклу можна бачити і в іконостасі Петраховича. Про це свідчать зображення в нижній частині кожної ікони деісусного Чину (крім «Вседержителя» та «Богоматері») на тлі «поземі» однієї мініатюрної сцени мордування відповідного святого. Стародавні традиції проявляються також у характері розміщення намісних ікон із зображенням Христа й Богоматері, що входять у перший ярус. Хоч вони композиційно поєднані з іконостасною стіною, але ще не складають органічної цілісності з нею. За своїм обрамленням ці ікони мають вигляд окремих кіотів за типом тих, що колись, очевидно, встановлювалися по обидва боки «царських врат» перед олтарною «преградою» або на її місці. Завершується іконостас ярусом із зображеннями пророків, які вкомпоновано в круглі медальйони. Зображення святих у таких обрамленнях є, як відомо, у верхніх ярусах розписів стародавніх храмів.

Таким чином, іконостас роботи Петраховича, відбиває той етап, коли він уже перетворився на суцільну стіну, хоч процес об'єднання всіх його частин у єдину монументально-декоративну систему ще не закінчився. Проте творові вже притаманні всі основні риси українського іконостаса наступних часів. Тут ще досить чітко виявлені горизонтальні членування, але разом з тим, у відповідності з центричним характером богословської струк-

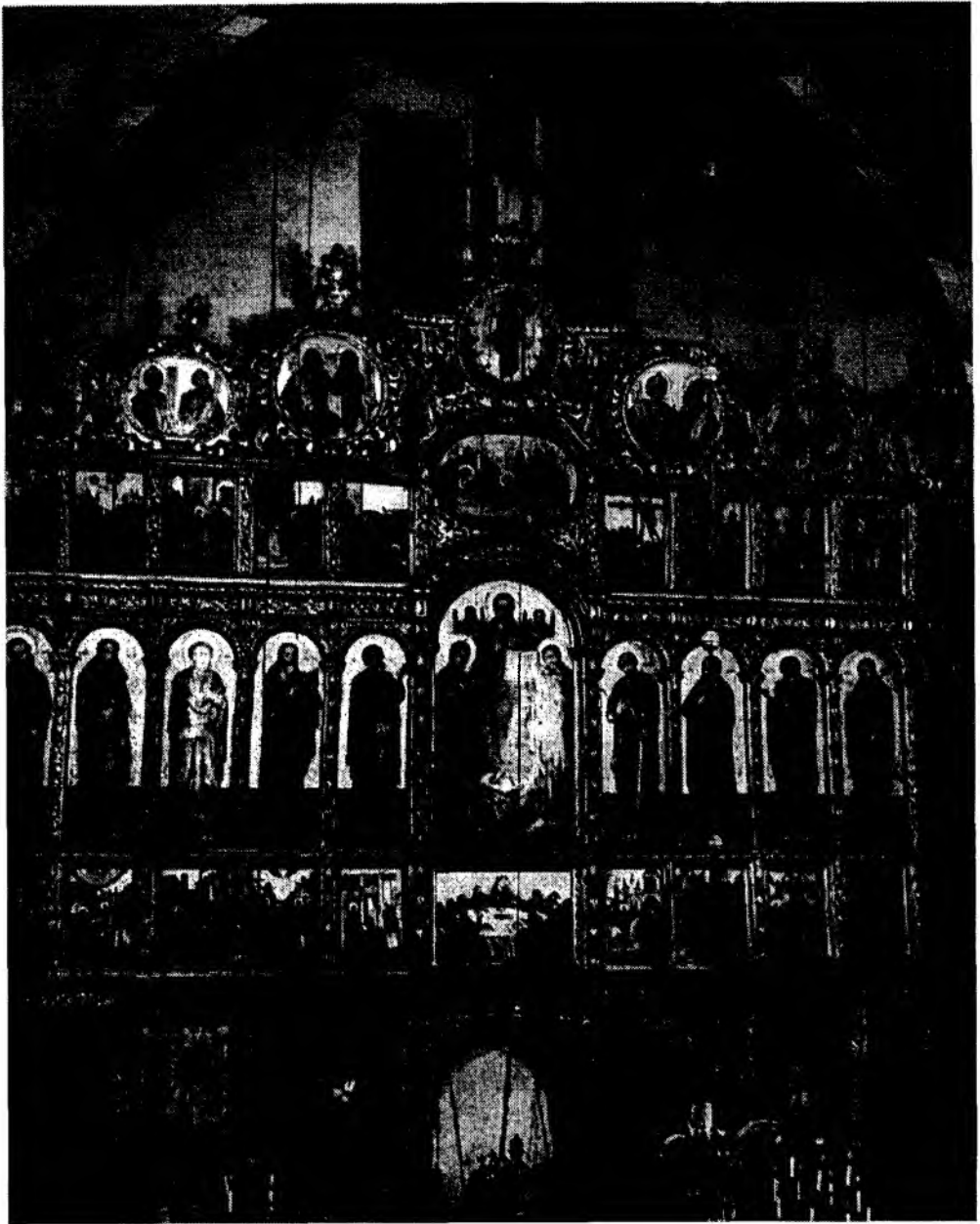
тури іконостаса, акцентовано головно вертикальну вісь.

Живописне вирішення ще важкуватих постатей основного, деісусного Чину побудоване на повільному ритмі теплих і холодних кольорових мас глибокого вишневого й темно-синього (одяг Богоматері), золотаво-вохристого й синього (одяг Вседержителя), червоного й світло-зеленого (одяг Святого Павла). У світлій гамі блакитного, білого, світло-червоного та синього вирішені невеличкі виразні постаті пророків.

Незважаючи на узагальненість силуету постатей деісусного Чину, живописці вже передають їх у позах, що мають характерні відмінності, а обличчям надають досить конкретних індивідуальних рис.

Хоча іконостас було виконано під керівництвом львівського цехового майстра, проте в ньому стійко зберігаються давньоруські традиції, які проявляються у вирішенні архітектури, особливо в характері обрамлень деісусного Чину, різьбі, живописі. Це ще раз підтверджує думку, що українські цехові майстри добре знали місцеві традиції і спиралися на них, виконуючи замовлення українських кіл.

Безпосередньо пензлемі Миколи Петраховича як керівника робіт в іконостасі могли належати найвідповідальніші твори. Його манеру нагадує зокрема ікона «Вседержитель» деісусного Чину. В цій іконі, так само як і в написаній ним для львівської Успенської церкви «Богоматері», художник досить легко й невимушено розробляє складки одягу й оточує постать Христа голівка-



Іконостас П'ятницької церкви у Львові. 1644 р.



М. Петрахович. Богоматір. Фрагмент ікони з Успенської церкви у Львові. 1635 р.

ми херувимів із довгим волоссям (на західний кшталт) та яскраво-червоними крилами. На почерк Петраховича вказує також і добре виписане обличчя Христа.

Новим кроком у розвитку мистецтва було створення в 1644 році іконостаса для П'ятницької церкви Львова. Цей іконостас являє собою монументально-декоративну стіну з тектонічно цілісною структурою. Основні його ряди — намісний, деїсусний, «празниковий» і «страшний» — пов'язано в єдину структуру не лише горизонтальними, а й вертикальними членуваннями. Окрім того, в цьому іконостасі досягнуто гармонійнішого поєднання його ча-

стин шляхом збільшення розмірів ікон із зображенням сцен «страстей».

Посилюється насиченість іконостаса декоративними елементами. Ширше починає застосовуватись ажурна різьба, яка набуває більшої, ніж у минулому, рельєфності. Поглибленням ніш, які обрамляють не лише центральні, а й інші ікони, досягається виразніша гра світла й тіні, що збагачує декоративну характеристику стіни. Відчутнішими стають впливи ренесансного мистецтва в архітектурному й орнаментальному вирішенні твору. Ритм, що немовби єдиним диханням пронизує архітектурні форми, різьблення, живописні композиції, стає живим і різноманітним. Він проявляється в динамічній структурі аркад деїсусного Чину, частих вертикальних членуваннях стіни, тонких вигинах виноградної лози, в чіткому окресленні постатей. Образи, в чиїх рухах відчувається внутрішнє життя, позначено досконалістю виразного малюнка, детальним проробленням складок, що інколи навіть межує із сухістю.

В іконостасі П'ятницької церкви, який теж, безумовно, був створений українськими цеховими майстрами, більш помітні впливи західного мистецтва. Проте, монтуючи з окремих живописних творів грандіозну стіну іконостаса, майстри звертаються до багатого арсеналу західного мистецтва переважно у створенні невеликих «празникових» ікон та в зображенні «страстей» Христа («Тайна вечеря», «Шлях на Голгофу», «Зняття з хреста» й інші). При цьому вони вносять як у характеристику ти-

пажу, так і в кольорове вирішення композиції багато місцевих рис, часом виявляючи в них свої громадські симпатії та антипатії. Наприклад, священнослужителя, який допитує Христа, вбирають в одяг католицького священика, воїнам, котрі стережуть Христа, надають вигляду польських жовнірів.

У створенні головних рядів — деїсусного та намісного, від яких залежить загальна характеристика іконостаса, живописці твердо дотримуються місцевих традицій. Зображення Христа в намісній іконі і в деїсусному Чині, а також образ Богоматері в намісній іконі мають яскраво виражені національні риси. Намагаючись надати обличчю Христа життєвої переконливості, живописець застосовує майже світлотіньове ліплення форми, що нагадує техніку «плави», яку в цей час починав застосовувати російський іконописець Ушаков.

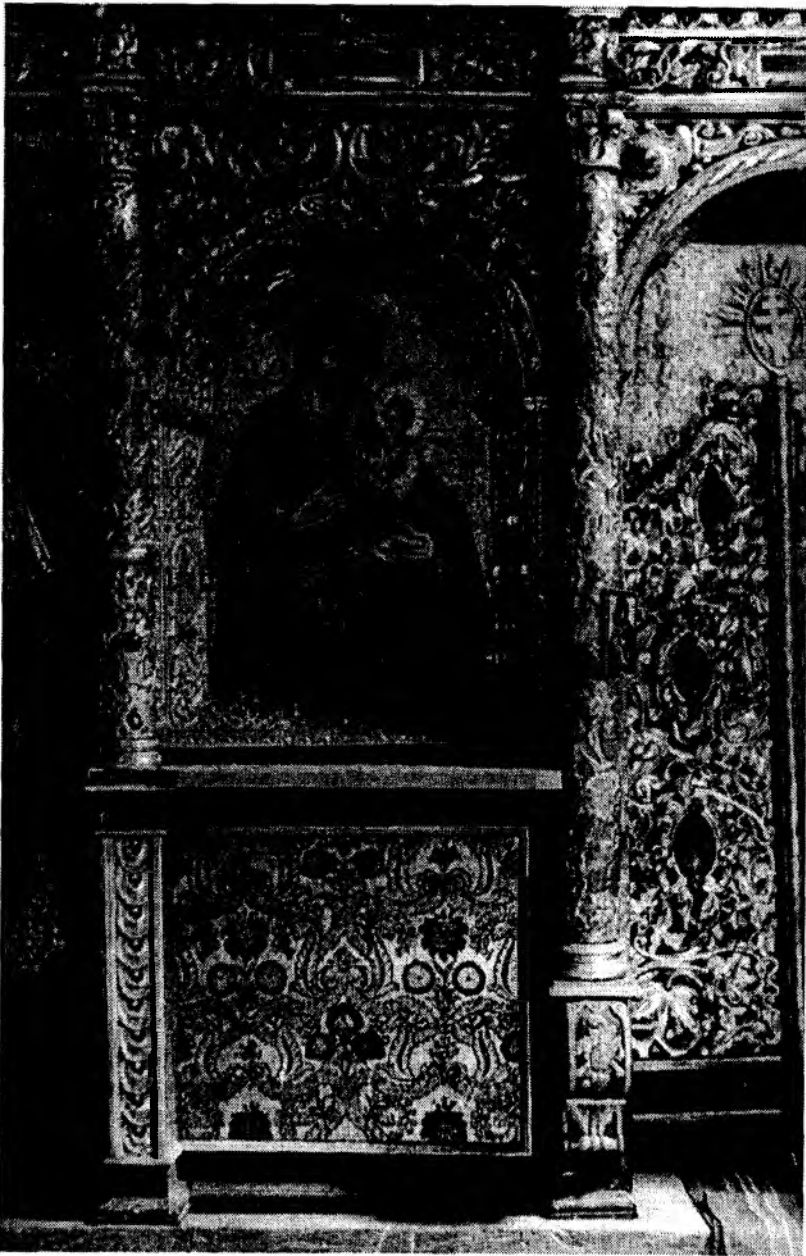
Загальному національному характерові іконостаса сприяє також і його кольорове вирішення. Щоправда, у відповідності з новими тенденціями українського живопису художники будують його не тільки на співвідношенні локальних кольорових площин (такі вирішення вони зберігають у невеликих іконах «празникового» і «страсного» ряду), а й переходять до застосування тонового живопису (переважно у великих іконах). Оперуючи як західною, так і місцевою манерою, художники вносять у кольорове звучання іконостаса різноманітні інтонації, надаючи спокійнішого кольорового ритму великим іконам деїсусного Чину й прискорюючи його

зіставленням дзвінких кольорових плям в невеличких іконах «празникового» і «страсного» рядів.

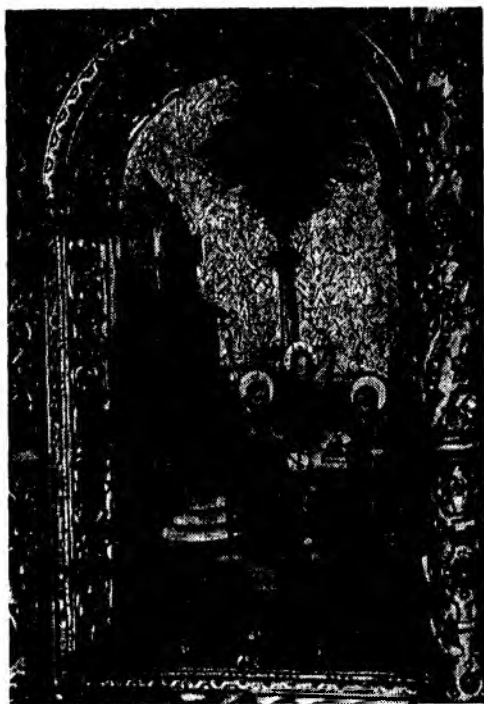
Цей багатоголосий хор білих, червоних, синіх, блакитних кольорів у поєднанні з мерехтінням позолоти обрамлень та обсяговим ажурним різьбленням було підпорядковано певному задумові, створенню гармонійного ансамблю.

Іконостас П'ятницької церкви завершував собою цілий період у розвитку цього виду мистецтва. Петровлення іконостаса на багоярусну конструкцію було не результатом пасивного наслідування аналогічних творів з греко-балканських та російських храмів, а проявом інтелектуального життя, знаменням появи видатних учених у Львові, Острозі, Києві, які активно працювали над розвитком і переосмисленням богословсько-філософських ідей світобудови. Так само й наближення форм іконостасної стіни до фасадів ренесансних споруд не було проявом стихійних впливів ордерної архітектури. Це було свідоме використання українськими майстрами художніх засобів, які найбільше відповідали життєствердним, оптимістичним настроям, що поступово міцніли в народі.

В середині XVII століття іконостаси, подібні до львівських, створюються в різних містах України: Рогатині, Дрогобичі та ін. Однією з перлин українського монументально-декоративного мистецтва є іконостас дерев'яної церкви Святого Духа в Рогатині 1649 року (ікона намісного ярусу «Старозавітна Трійця», як свідчить напис, виконана у 1650 р.). В ньому знаходять подаль-



Богоматір. Фрагмент іконостаса церкви Святого Духа в Рогатині. 1649 р.



Старозавітна Трійця. Ікона з іконостаса церкви Святого Духа в Рогатині. 1650 р.

ший розвиток тенденції, властиві попереднім творам.

Структура рогатинського іконостаса вирізняється дуже чітким ритмом вертикальних членувань, підкреслених арками і колонами, що фланкують їх, виступаючи наперед. Разом із тим, у його загальній композиції рішуче виокремлюється масивність прямих колон, прикрашених різьбою, центральна деісусна ікона, «царські», а також бічні, дияконські врата.

Весь іконостас завершується струнким рядом овальних медальйонів із зображенням пророків, обрамлених різьбленням із вишука-

ним, тонко прокресленим силуетом. У центрі цього ряду височить великий різьблений медальйон з образом Богоматері — «Знамення».

Іконостас надзвичайно багато декорований різьбленими орнаментами: на нижній його частині — прямокутні панно у вигляді золотих площин, прикрашених жовто-гарячими, рожевими, світло-синіми, стилізованими в українській народній манері, квітами. Декоративному вирішенню іконостаса відповідає мажорний живопис ікон, побудований на сильних кольорових поєднаннях, а також майже світлотіньове пластичне вирішення образів.

В іконах більшого значення надається розробці характерів і сюжетному взаємозв'язку постатей. В деісусному Чині заступництво святих за «гріховне людство» проявляється не в безпосередньому зверненні позою, жестом до Вседержителя, зображеного в центральній іконі, а через розкриття їхнього духовного світу. Наприклад, Павла ми бачимо заглибленим у читання священної книги, Лука замислено дивиться вдалечинь, а Яків підніс руки, ніби звертаючися до когось. Чудово трактовано постать Фоми. В стриманому жесті його руки, прикладеної до серця, в нахилі голови виявляються палкі почуття, що сповнюють його душу. Досить обсяговому зображенню постатей, переданих у різних поворотах, відповідають різноманітно й переконливо написані драпірування з гарно розробленими складками.

Виразності постатей деісусного Чину сприяє їх кольорове вирішен-

ня. Кольорова гама центральної ікони великою мірою є ключем для розробки живопису інших деісусних ікон. Постаті Христа відповідає поєднання золотавого й звучно-червоного, Богоматері — вишнево-червоного й темно-синього, Іоану Предтечі — синього й золотаво-сірого кольорів. Кольорову композицію цієї ікони доповнюють два янголи в червоному й синьому вбранні, які містяться за плечима у Христа. На співвідношеннях тих самих кольорів побудовані й постаті апостолів.

В іншому ключі розроблені ікони сусіднього, «празникового» ряду. Щоправда, живопис цих ікон значно зіпсовано неодноразовими оновленнями, але про нього можна скласти уявлення на підставі двох аналогічно вирішених ікон над дияконськими вратами — «Сон Іакова» та «Боротьба Іакова з янголом». Ці невеличкі ікони вражають не лише досконалістю малюнка, а й прозорістю чистих, майже акварельних фарб із тонким звучанням ніжно-рожевих, лазурових, смарагдових тонів. У цих композиціях, як і в «празникових», сюжетна дія відбувається в оточенні майже реалістично потрактованого пейзажу, обмеженого золотим нейтральним тлом.

Серед ікон рогатинського іконостаса особливе місце в композиції відведено намісним іконам із зображенням Христа і Богоматері. Написані надзвичайно майстерно, вони позначені новими рисами, які надають їм великої змістовності й життєвості. Зображуючи Богоматір з немовлям, живописець створює зворушливий образ юної чарівної жінки.

Сповнена ніжного материнського почуття, вона ніби вся поринула у радісний світ внутрішніх переживань. Іншого змісту надано образу Христа. В його прямій, фронтально вираженій постаті, видовженому строгому обличчі, в пильному, ясному погляді, а також у жесті піднятої руки розкривається вольовий характер проводиря, вчителя. Таке різне трактування образів Богоматері й Христа досягнуто прийомами живопису. На Богоматері — синій хітон, насичено-червоний мафорій. Головну роль у живописній характеристиці постаті Христа відіграє холодний синій колір гематію, за яким частково виступає червоний низ. Ікону Богоматері доповнює зображений поруч із нею в червоному плащі та сріблястій кольчuzі архангел Михаїл, постать якого передано в динамічному русі. Іконі Христа на других дияконських вратах пасує прекрасно виписана велична постать Мельхіседека з вольовим обличчям, обрамленим пишною сивою бородою. В його руках — предмети причастя: хліб і вино. Біла чалма з короною, червоний плащ, закинута за спину поверх світло-зеленого й коричнюватого одягу, прикрашеного великими стилізованими червоними й зеленими квітами, надає всій його по-східному барвистій постаті народного колориту. Багатство кольорових сполук, насиченість позолотою й різьбою, гармонійне поєднання різних за своєю інтенсивністю червоних і золотистих, а також синіх фарб надають рогатинському іконостасові радісного, святкового звучання. В порівнянні з більш ранніми львівськими іконостасами,

в ньому безпосередньо проявилися впливи народних смаків і народної творчості, помножені на високу професійну майстерність виконання. Створений у роки національного збурення, коли по всій Україні спалахнуло полум'я народно-визвольної війни, він несе на собі живий відбиток дихання того часу.

Художня традиція, що лежить в основі рогатинського іконостаса, знайшла свій подальший розвиток у низці творів, зокрема в іконостасі церкви Волиці Деревлянської та в жовківських іконостасах кінця XVII — початку XVIII століття, прямо або безпосередньо пов'язаних із діяльністю Івана Рутковича.

Інтенсивний процес розвитку іконостаса в першій половині XVII століття спостерігався й у Наддніпрянщині. Один із ранніх іконостасів містився в Успенській церкві Києво-Печерської лаври. Модель, зроблена з нього, свідчить, що він іще зберігав площинний характер і був близький до російських.

Новим кроком уперед було створення фундацією Петра Могили іконостаса в Софійському соборі (м. Київ) після вигнання з нього уніатів. Позолочення іконостаса на прохання П. Могили зробив майстер із Москви Іоаким Євстихеев.

У цьому іконостасі, за словами П. Алеппського, відчуваються тенденції до рельєфної побудови стіни з впливом форм ордерної архітектури. Увінчаний широким карнизом, іко-

ностас був щедро прикрашений рельєфним різьбленням. Водночас своєю структурою, в якій головна роль належала великим іконам деісусного Чину, він іще наслідуює риси львівського іконостаса Успенського братства, виконаного Петраховичем.

Зразком високих досягнень не лише наддніпрянського, а загалом українського іконостаса середини XVII століття, за свідченнями сучасників, був іконостас Троїцької церкви Густинського монастиря, створений за фінансової допомоги російського царя Алексія і молдавського володаря Василя. За свідченням Павла Алеппського, з цим твором не могли рівнятися «ані величний іконостас Софії, ані Печерський». «До цього часу, — зазначає він, — ми не бачили нічого кращого й гарнішого за його позолоту й живопис».

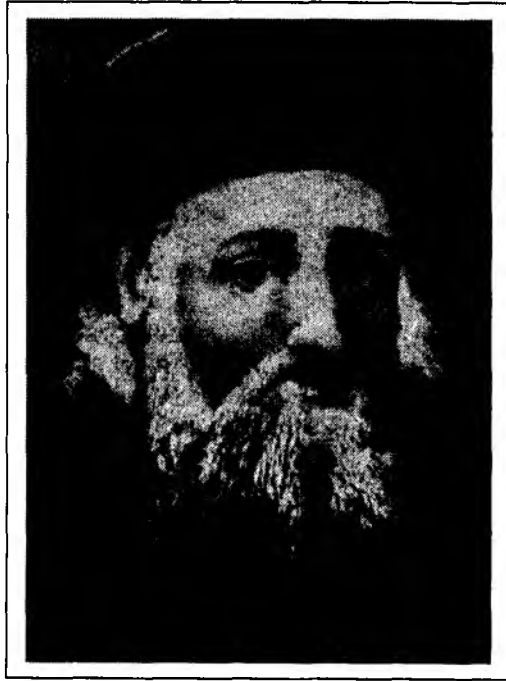
Формування іконостаса як розвиненої системи релігійного світогляду відбувалося на основі синтезу найвищих досягнень живопису, архітектури й декоративного мистецтва і мало своєю передумовою значний розвиток філософського й художнього мислення. Так само, як за часів Київської Русі, настінні розписи відображали рівень суспільної свідомості давньоруської народності, іконостас став одним із проявів розвитку суспільного життя українського народу, його національної культури.

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС

Український портрет, традиції якого зародилися в давньоруському живописі, протягом століть розвивався під впливом світських і релігійних уявлень.

Важливу роль у його формуванні відігравав також культ особи феодала. Намагаючись уславити й увічнити вельможу, його зображували на почесних місцях, часто поруч зі святими.

Як і у Візантії, звідки прийшла до нас християнська релігія, в Київській Русі в розписах храмів і в мініатюрах з'явилися портретні зображення царів, князів та членів їхніх сімейств: у Київському Софійському соборі — сім'я Ярослава, в Новгородському Софійському соборі — царі Костянтин та Олена, в Ізборнику Святослава (1073 р.) — сім'я Святослава, в Трирській Псалтирі (1078—



1079 рр.) — князь Ярополк і княгиня Ірина.

Втім образ феодала ще не був у портретах центральним об'єктом композиції. В давньоруському живописі феодал виступав перед Вседержителем як васал, що приносить своєму сюзеренові в дар модель побудованого ним храму або

виявляє свою підлеглисть колінопреклонною позою. Так відтворювалась ієрархічна побудова феодального суспільства, де кожний васал мав свого сюзерена, якому корився, від якого залежав і очікував захисту.

Центральне місце в композиції зазвичай займала постать Христа як покровителя й вищого судді. Разом із тим уже в мистецтві давньої Русі, особливо в період існування міцної централізованої влади, можна бачити намагання надати образам реаль-

них людей представницького вигляду. Яскравий вияв цієї тенденції бачимо в зображенні членів родини Ярослава в Київському Софійському соборі: це, перш за все, — урочиста постава людини. Така форма постановки фігури, розроблена ще в мистецтві давньої Греції, була характерною для репрезентативних творів візантійського живопису. Парадний характер має також одяг, багато прикрашений широким геометризаваним орнаментом. Про репрезентативність свідчить великий розмір постатей і місце їх розташування на стінах центрального нефа собору, що був головною резиденцією митрополита й Великого князя.

Досвід створення такого портрета вже за часів давньої Русі використовувався не лише для возвеличення Великого князя і його родини, а й для ушлявлення народних героїв, мучеників. Такими героями були князі Борис і Гліб, чий численні образи в іконах давньої Русі за всієї умовності, треба думати, мали також і риси портретності. Водночас урочистість їхньої пози, парадність декоративного одягу та зброї — все відповідало вимогам репрезентативного портрета того часу.

Виявлення особистих рис портретованого гальмувалося не лише відсутністю поглибленого інтересу до індивідуальних особливостей людей, а й умовним характером вирішення живописного образу. Будь-яке внесення в образ нових індивідуальних рис тягло за собою порушення певних канонів, на що не завжди міг піти іконописець. Водночас християнська канонізація святих

передбачала визначення на рівні з родовими також й індивідуальних рис.

У візантійському іконописі в доіконоборський період панувала давньогрецька манера зображення богів і героїв, відмічена узагальненим тлумаченням їхнього образу. Навіть римське мистецтво, в якому портрет набув широкого розвитку, індивідуальній характеристиці міфологічних образів не надавало великого значення.

Іконоборці вбачали в шануванні ікон гріх ідолопоклоніння. Вони домоглися заборони ікон. Греко-візантійська церква задля обґрунтування права користуватися іконами виводила образи святих у вигляді конкретних людей, щоб ікони можна було тлумачити як зображення не самого божества, а певної людини, через яку воно себе, так би мовити, проявляло.

У зв'язку з цим почали приділяти велику увагу розробці іконографії образу кожного святого. Вже в X столітті у Візантії, крім канонічних зразків зображення різних святих, з'явилися також рукописи з детальним словесним змалюванням їхньої зовнішності. Накопичення іконографічних відомостей про кожного святого допомагало більш конкретно розробляти його індивідуальні характеристики. Виконані візантійськими майстрами в Київському Софійському соборі мозаїчні образи святительського Чину — Іоана Златоуста, Григорія Нісського та інших, незважаючи на іконописну умовність зображення, сприймаються як портрети реальних людей.

Індивідуалізація образів святих сприяла зображенню реальних людей з виявленням особистої характеристики в творчості як візантійських, так і місцевих, давньоруських майстрів. Якщо індивідуалізація в створених ними образах Вселенських святих може розглядатися як вплив грецьких “єрміній” та прологів, якими вони користувалися, то відчутно більшу самостійність їм доводилося виявляти при створенні образів історичних діячів, руських святих, таких як Борис і Гліб, Антоній і Феодосій та інші.

Зображення Бориса і Гліба було виконане після їх загибелі в 1015 році (Іпатіївський літопис). До нас дійшли їхні образи в портреті XIII — початку XIV століття новгородського письма (зберігається в Київському музеї російського мистецтва).

Незважаючи на іконописно-схематичний характер вирішення образу як Бориса, так і Гліба, кожний із них увиразнений тільки йому притаманними рисами. Іконописець змальовує Бориса літньою людиною з невеликою роздвоєною бородою та невеликими вусами, а Гліба — досить молодим, з живим гострим поглядом, зверненим ліворуч, і довгим волоссям, що спадає на плечі.

Образи Бориса і Гліба як історичних діячів протягом століть залишалися дуже популярними. Український народ, роздроблений і позбавлений своєї держави, довго живучи під владою правителів сусідніх західних держав, вважав давньоруських князів постатями, що символізували боротьбу за гідність і самостійність руських земель. Тому

іконографії образу цих діячів, її розробці приділялася надзвичайно велика увага не лише за часів давньої Русі, а й протягом багатьох наступних століть, навіть у найтяжчі для українського народу періоди, що є одним із прикладів безпосереднього живого зв'язку традицій давньоруського та українського мистецтва.

Художники раз-по-раз не просто повторювали попередні мистецькі зразки, а й вносили в них нові риси. Про це свідчить еволюція образів Бориса і Гліба в іконі XII століття, у творах початку XVI століття із с. Потелич й кінця XVII століття — з Волині (тут зображено також і князя Володимира). Осмислюючи їхні образи в іконі XVI століття як втілення реальних людей, що колись жили на Русі, іконописці надають їм багато рис, властивих сучасникам. В іконі кінця XVII століття Борис і Гліб — козацькі воєначальники, та при цьому збережено основні прикмети традиційного осмислення кожного з них.

Аналогічний процес накопичення іконографічних даних і їх змін бачимо і в зображенні Антонія й Феодосія. Іконописці, з часом конкретизують їхні образи, підсилюючи їх потрактування як представників українського духовенства. Стверджувати це можна на підставі порівняння зображення їх на таких іконах, як «Свенська Богоматір» кінця XIII—початку XIV століття, лаврський триптих Богоматері з Антонієм і Феодосієм 1474 року, й численних образів Антонія і Феодосія з XVII та XVIII століть.

Зазначимо, що якщо в українському мистецтві періоду серед-

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС



Борис, Володимир і Гліб. Ікона з Ратного (Волинь). Кінець XVII ст.

ньювіччя тривав процес розробки образів діячів, які жили ще за часів давньої Русі, то у XIV — першій половині XVI століття реальна людина-сучасник мало привертала увагу художників. Історичні умови, що склалися в Україні після зруйнування давньоруської держави, не стимулювали інтересу до виявлення та возвеличення образу сучасника. Живучи під постійною загрозою татаро-монгольських набігів та в умовах феодального гніту, відсутності своєї держави, український народ

мусив вести жорстку боротьбу за своє існування. Звісно, тоді не було необхідних обставин для розвитку індивідуальності й пробудження інтересу до неї. Портретні зображення в цей час трапляються переважно у творах, виконаних на території України іноземними майстрами або ж українськими, що працювали на замовлення іноземців.

У цих творах досить часто знаходять своє відображення почуття пригніченості й безпорадність людини перед силами, які над нею панують.

Малозначущою істотою постає людина в розписі Вірменського собору м. Львова (кінець XV — початок XVI ст.): невеличка фігура донатора поряд із постаттю святого, що займає весь боковий торець віконного прорізу.

Мізерними, незначними виступають образи людей, що оточують Богоматір у композиції «Покрова» в розписах Горянської ротонди, виконаної під впливом готичного західноєвропейського мистецтва XV століття. Скупчені навкруги видовженої постаті Богоматері в центрі композиції, численні маленькі фігурки людей, що стоять на колінах; із лицями, зверненими до Богоматері, ніби у пристрасному пориванні звертаються до заступниці з благанням захистити їх.

Побудова композиції за типом мізерикордія була властивою в наступні часи і для низки ікон української «Покрови». При цьому людей, які оточують Богоматір, було зображено такими, що не просять її

про захист, а вже опікувані нею. Це надавало навіть маленьким фігуркам донаторів людської гідності («Покрова» XVII ст. з колишнього Самбірського музею, «Покрова» кінця XVII ст. з Київщини із зображенням Богдана Хмельницького).

Дещо інший зв'язок, між постаттю донатора і святого можна бачити в розписі каплиці Трійці Люблінського костелу, здійсненому 1418 року в Польщі українським майстром Андрієм. Він показав короля Ягайла в молитовній позі перед Богоматір'ю, котра сидить на троні.

Хоча розписи з портретними образами донаторів, що належить пензлеві українських майстрів, в Україні не збереглися, все ж таки можна вважати, що вони виконували такі зображення не лише в Польщі, а й у себе на батьківщині. На думку про це наводять, зокрема, окремі розписи із зображенням донаторів у храмах Болгарії, Сербії, Румунії, Валахії, з якими Україна мала стійкі релігійні та культурні відносини. Традиція зображення донаторів не зникала у названих країнах навіть за часів турецького панування.

Однак усі ці міркування та свідчення не дають підстав стверджувати про скільки-небудь значний розвиток донаторського портрета в XV — першій половині XVI століття також і на Україні.

Портрет вступає у смугу свого відродження в наступний період. І в цей час він у багатьох творах не втрачає зв'язку з культовим мистецтвом.

Процес відокремлення портрета від ікони й перетворення його на

відносно самостійний жанр мистецтва з новим тлумаченням образу зумовлений важливими зрушеннями, що відбувалися у другій половині XVI століття в українському суспільстві загалом і у свідомості людей зокрема.

Безпосереднім поштовхом до розгортання національно-визвольного руху було посилення католицької та феодалної реакції, яка після Тридентського собору 1545 року охопила Італію й інші країни Західної Європи, в тому числі Польщу. Якщо рух контрреформації в самій католицькій Польщі означав наприкінці XVI століття пригнічення реформістських та інших гуманістичних течій, то в непідвладній їй Україні він проявився в політиці нетерпимого ставлення до «схизматиків» і в намаганні підпорядкувати православну церкву папському Римові.

Розвиткові просвітництва в Україні сприяли ренесансно-гуманістичні рухи на Заході, зокрема в Польщі, хоча на той час ці рухи під тиском католицької реакції вже переживали занепад. Окремі польські гуманісти, до того ж, жили безпосередньо в Україні й писали про неї (Себастьян Кльонович, Шиман Шиманович). Під впливом просвітницького руху в Україні виникли численні слов'яно-греко-латинські школи, в тому числі Острозька академія. Цей рух сприяв появі видатних учених. Він привернув увагу до України першодрукаря Івана Федорова й стимулював виникнення низ-

ки постійних і пересувних друкарень.

Після переміщення на початку XVII століття головного центру національно-визвольної боротьби зі Львова до Києва просвітницька течія стала ще міцнішою. Під її впливом Петро Могила та його послідовники, зокрема Феофан Прокопович, поряд із боротьбою проти католицизму та уніатства, долаючи опір місцевих консервативних елементів, не вважали зайвим запозичувати кращі досягнення Західної Європи.

Хоч просвітницька течія й допускала сприйняття іноземних впливів, вона була складовою національно-визвольного руху й відстоювала національні культурні традиції.

Тому іноземні впливи в українській іконі проявлялися переважно в другорядних елементах або в радикально переосмисленій формі.

В українському портреті в перший період його розвитку як самостійного жанру західні впливи помітні значно сильніше й відвертіше.

Це пояснюється не тільки тим, що замовники художніх творів були активними учасниками національно-культурного руху, а й тим, що вони підтримували тісні економічні та культурні контакти із західноєвропейськими країнами.

Такими замовниками портрета були представники української ремісничої і торговельної середньовічної буржуазії, а також окремі освічені феодали, що зберігали зв'язки з українським народом.

Виконання цих творів доручалося міським живописцям, прямо або посередньо пов'язаним із цехом.

Живописні цехи, щоправда, нерідко бралися також за іконописні роботи, втім законодавцями в цій галузі залишалися іконописці монастирів і церков.

Портретний жанр у перший період свого розвитку залежав безпосередньо від діяльності цехів і був їхнім дітищем.

Як іконописці, так і цехові майстри нерідко користувалися в своїй роботі готовими композиційними сюжетами — «перекладами». Інколи до таких взірців удавалися й для створення портретів. Композиційна побудова портрета в цей час була обмежена кількома варіантами. Такі «папери малярські», в яких контурні лінії відмічалися дірочками, були знайдені, наприклад, у скриньці львівського майстра Войцеха Стефановича після його смерті.

Звісно ж, наявність «перекладів» не виключала й безпосереднього звернення цехових майстрів до натури. Про це свідчить статут львівського цеху, за яким кандидат у майстри повинен був уміти виконувати «контерфект (портрет) чоловіка цілого, якого ми визначимо у братстві». Про звичай «штудіювати натуру» дає підстави думати також свідчення про те, що художник Ян Зорянко, який отримав у Львові доручення підготувати оформлення процесії поховання польської королеви, крім зображення «гербів та орлів», малював також «голови трупні».

В роботах, виконаних цеховими майстрами для православних храмів, нерідко відчувалися впливи західноєвропейського мистецтва (наприклад в іконі Богоматері 1635 р. пенз-

ля Петраховича в Успенській церкві м. Львова), а в живописних творах, призначених для костелів, знаходив свій прояв український стиль (наприклад в образі Євангеліста Іоана з кляштора Бернардинів у Львові, XVII ст.).

Вплив мистецтва візантійсько-давньоруського кола не оминув навіть католицьких храмів, розташованих у самій Польщі. До наступу католицької реакції українських й білоруських живописців, а можливо, і представників деяких інших православних народів, навіть за їхньої прихильності до традицій греко-східного живопису, нерідко запрошували до Польщі для виконання живописних робіт у замках і католицьких храмах. Їхніми руками було розписано ряд костелів і каплиць Кракова, Сандомира, Любліна, Гнезна, Вислиці. Навіть такий паладіум Польщі, як ікона «Матки Бозки» Ченстохової, теж було виконано в традиціях греко-східного іконопису.

Якщо географічне положення України й Польщі, а також слов'янське походження їхніх народів сприяло мистецьким зв'язкам, то антагоністичність політичних відносин, навпаки, спричинювала розмежування і протиставлення східних і західних традицій.

Значно менше, ніж в іконописі, таке протиставлення спостерігалось в портреті. Це пояснюється тим, що портрет як світський вид мистецтва не був регламентований церквою, а також і тим, що він не мав в Україні та Польщі власних розвинених традицій, які могли б протистояти досягненням західного мистецтва.

До середини XVI століття в обох країнах портретні зображення виконувалися за старою традицією — постать донатора вводили в релігійну композицію. В Польщі сприятливі умови для розвитку портрета як самостійного жанру виникли раніше, ніж в Україні. На той час у Західній Європі — Італії, Франції, Нідерландах — мистецтво портрета вже досягло високого рівня. Польща, яка тільки-но пройшла період готики, зберегла тісні художні зв'язки з Францією та Німеччиною — батьківщиною цього стилю. У Польщі, так само, як у Франції та Німеччині, набув розвитку ренесансний портрет зі значними готичними пережитками сплющеного тлумачення постаті зображуваного. Разом з тим у Польщі, як уже зазначалося, були поширені також традиції візантійсько-давньоруського мистецтва.

Інший характер мають польські портрети XVI століття, в яких сплющеність має не готичний, а візантійсько-давньоруський характер. У цих портретах зникає пластичне моделювання складок та інших деталей постаті, а сама постать безпосередньо фіксує площину тла. Прикладом можуть бути портрети Яна Хоткевича, гетьмана литовського (близько 1630 р.), Романа Сангуші, воєводи Брацлавського (помер у 1571 р., копія 1632 р.), Зигмунда Тарлі (копія 1628 р.) та інші. В останньому з названих портретів навіть руки та руків'я меча на поясі передано за іконописною схемою.

В західноукраїнських цехах важливу роль у становленні жанру портрета теж відігравали впливи за-

хідноєвропейського мистецтва. Та незважаючи на це, візантійсько-руські художні традиції в портреті не лише були завжди відчутними, а й чимдалі посилювалися. Вже на першому етапі формування українського портрета в художніх цехах Західної України він був тісно пов'язаний з розвитком його в Польщі й зазнавав істотного впливу західного, зокрема німецького та французького, мистецтва. Використовуючи кращі набутки цих країн, львівські майстри вже наприкінці XVI століття створюють портрети, високого художнього рівня.

Таким є портрет польського короля Стефана Баторія, виконаний львівським цеховим майстром Войцехом Стефановичем (помер у 1589 р.) — корінним львів'янином, сином львівського кравця. Портрет Стефана Баторія був ним писаний під час перебування короля у Львові 1578 року. Саме в цей час Стефанович отримує привілеї сервіторату й титул королівського придворного маляра.

В живому, переконливому моделюванні знати пензель досвідченого живописця, який, безпосередньо вивчаючи натуру, гостро підмічає кожну особливість у пластичній характеристиці очей, носа, вуст, підборіддя тощо. Разом із тим свої зовнішні спостереження живописець органічно підпорядковує розкриттю складного духовного світу зображуваного. В зосередженому погляді живих, трохи засмучених очей, у суворій складці, що пролягла навкруг міцно стулених губ, у стриманому виразі всього обличчя, обрамленого коротким темним во-



В. Стефанович. Портрет Стефана Баторія. 1578 р.

лоссям, розкривається образ людини, усамітненої в собі, ество якої сформоване великим життєвим досвідом. Водночас широкий розліт брів, твердий погляд, енергійна форма підборіддя, пряма лінія губ виявляють у ньому також і вольові риси та беручий характер.

У порівнянні з іншими портретами польських королів і вельмож у цьому творі впадає у вічі тяжіння художника до майже документальної достовірності тлумачення образу без зовнішнього возвеличення та помпезності. Попри все, образ виписано художником цілісно й переконливо.

Ці риси глибоко зафіксовані польським придворним майстром М. Коберою у портреті Стефана Баторія, створеному, що очевидно, на підґрунті твору В. Стефановича. Про

це свідчить не лише зображення короля на весь зріст, із підкресленням парадності його вбрання, а й внутрішнє тлумачення образу. У Стефановича характеристика духовного складу вбирає в себе узагальнення. Таке потрактування внутрішнього світу мало дальший розвиток у творчості живописців львівської й загалом — української школи. Натомість у творі М. Кобери увиразнюється інша тенденція, яка надалі увійде в польський портрет, — намагання підкреслити суто суб'єктивні особливості духовного світу персонажа. В цих творах у відповідності з трактуванням внутрішнього світу портретованого вимальовується також і різниця в пластичному вирішенні образу. Вона виявляється в тому, що у В. Стефановича постать пластично більш узагальнена, без модуляції її форми, безпосередньо фіксує собою площину нейтрального тла.

Стильові ознаки, що намітилися в творах М. Кобери, не випадково давали підставу деяким польським історикам розглядати його творчість як одне із джерел, звідки брало свій початок річище польського живопису.

В той саме час, коли був створений згаданий портрет роботи Стефановича, в Західній Україні з'явився (в 70-х роках XVI ст.) інший твір, що має певні спільні риси з попереднім — портрет Яна Гербурта (Вишневецького). Цей портрет виконаний у зв'язку зі смертю Яна Гербурта і зберігався у Фельштині (Львівська область), де він народився й був похований.

Ян Гербурт (1508—1577) — представник давнього українського роду.



*Портрет Яна Гербурта (Вишневецького).
70-ті роки XVI ст.*

Високоосвічений магнат, обіймав у Польщі високі посади секретаря короля, члена посольства Зігмунда III. На формування його індивідуальності істотно вплинув гуманістичний рух, що на той час досяг значного розвитку в Польщі. Після навчання в Краківській академії й за кордоном Гербурт створив низку праць правознавчого та історико-філологічного змісту.

Ян Гербурт, як і багато інших визначних українських феодалів того часу, був католиком, але, на відміну від свого нащадка — Єремії

Вишневецького, який став запеклим ворогом українців, — ще зберігав відчуття своєї належності до українського народу. В листі до папи Павла V він з гордістю називав себе русином і виступав проти унії, «яка може, — за його словами, — бути загибеллю для релігії і краю». В листівці «Слово про руський народ» Ян Гербурт намагався переконати польського короля в необхідності змінити політику щодо підвладних йому слов'янських народів. Вони, на його думку, чекали порятунку від польських королів, які натомість «почали робити кривду руському народові».

Біографічні відомості про Яна Гербурта як представника вищих феодальних кіл суспільства й високоосвіченої людини, вченого певною мірою відповідають характеристичі, яку дає йому в портреті художник. Яскраво освітлене бліде обличчя, обрамлене білим мереживним комірцем, так само, як і спокійний погляд карих очей Яна Гербурта, позначені рисами розсудливості й розуму. Бездоганно виписані охайна темно-руда борода й довгі вуса, суворе його вбрання — високий чорний берет і чорна мантия з темною хутряною відлогою, що спокійно, плавно обрамляє його поставу, — все розкриває в ньому представника освічених кіл того часу, тісно пов'язаних з культурними центрами Західної Європи. Великий родовий герб на червоному тлі, розміщений у верхньому правому куті твору, нагадує, що портретований належить до знатного роду.

За своєю композицією цей портрет повторює традиційне зображення донатора в молитовній позі. В

портреті Яна Гербурта, який був розміщений у храмі, героя зображено в такому повороті, аби його постаць була звернутою в бік олтаря. Якщо в минулому реальна людина виступала у творі лише як додаток до постаті святого й мала засвідчувати — і розміром, і поставою, й виразом обличчя — свою беззахисність, то тепер її потрактовано зовсім інакше. Передана крупним планом, ця людина, хоч і стоїть навколішки, усе ж сповнена усвідомлення своєї гідності. Така тенденція трактування образу була характерною саме для українського портрета, що розвивався на основі візантійських і давньоруських традицій, де донатор у молитовній позі зображувався великим розміром, як і самі святі.

Художник високо цінує людську гідність. Такому вирішенню адоративного портрета відповідали нові віяння Відродження. У людині тепер вбачали не принижену істоту, а конкретну особистість, сповнену краси та величі розуму. Митців уже підхопила хвиля пієтету до людини і високої поваги до неї.

Ренесансне тлумачення особистості було співзвучне й самому суспільному життю України, де посилювався національно-культурний і визвольний рух. Безумовно, в розвитку цих тенденцій і формі вияву цих віянь відігравали далеко не останню роль і самі впливи західноєвропейського мистецтва.

У XVI столітті, як уже зазначалося, Польща була найчутливішою до впливів мистецтва країн, де культура Відродження так само проростала

з готичної основи. Такими країнами були Франція й Німеччина.

Західноукраїнський портрет на першому етапі його розвитку теж зазнавав цих впливів, що досягали України переважно через мистецтво Польщі. В портреті Яна Гербурта можна впізнати манеру французького портретиста Клує, дуже популярного у другій половині XVI століття. Водночас у портреті є багато рис, які дають всі підстави віднести його до пензля художника львівської живописної школи. Про це, зокрема, свідчать спільні риси з портретом Стефана Баторія, майже в той самий час написаним В. Стефановичем: статичність постановки фігури й психологічне трактування образу; сплюснене вирішення постаті, що безпосередньо фіксує нейтральну площину тла, тоді як низько посажену голову виліплено досить об'ємно; стриманість кольорової гами; прозорість світлотіньового ліплення форми.

В портреті Яна Гербурта постать сплюснена ще більше, ніж у творі Стефановича, вона не модельована. Художник, щоправда, намагається смугою тіні, що падає під постать, відірвати її від тла. Втім, вихований на традиціях площинного вирішення постаті, цим зовні засвоєним прийомом майстер не досягає бажаної мети. У західноєвропейських художників сплюсненість постаті не заперечувала пластичної розробки, а світлотіньова її спільність із тлом завжди мала природний вигляд. Незвичайним для західноєвропейського портрета в цьому творі є також великий герб, що безпосередньо

фіксує тло як певну матеріальну площину, до якої він припасований.

Усі ці риси, мало типові для західного портрета, були, можна вважати, проявами засвоєння традицій місцевого українського мистецтва, що органічно увійшли в творчість львівських портретистів. До такого висновку схиляє також і те, що портрет Яна Гербурта залишив значний слід у подальшому процесі формування традицій портрета львівської школи. Цей портрет, мабуть, безпосередньо використовувався як зразок для написання інших творів (про це йтиметься далі).

Боротьба різних тенденцій у розвитку українського національного портрета охоплює період від кінця XVI до середини XVII століття. На той час поряд зі старими давньоруськими художніми традиціями важливу роль продовжували відігравати зв'язки із західноєвропейським мистецтвом. Урахування цих творчих контактів має важливе значення для правильного розуміння стилевих особливостей українського портрета, який не оминула потужна хвиля новацій портретного жанру, що саме бурхливо розвивався в Західній Європі.

Наприкінці XVI — на початку XVII століття поширюються впливи італійського мистецтва. Цьому сприяли часті виїзди й тривале перебування багатьох італійських художників за кордоном Італії, яка на той час переживала кризу. Широке ознайомлення з італійським мистецтвом відбувалося також і завдяки посиленню експорту його творів до інших країн. Вони з'являються в замках польських та українських



Портрет Роксолани. Кінець XVI — початок XVII ст.

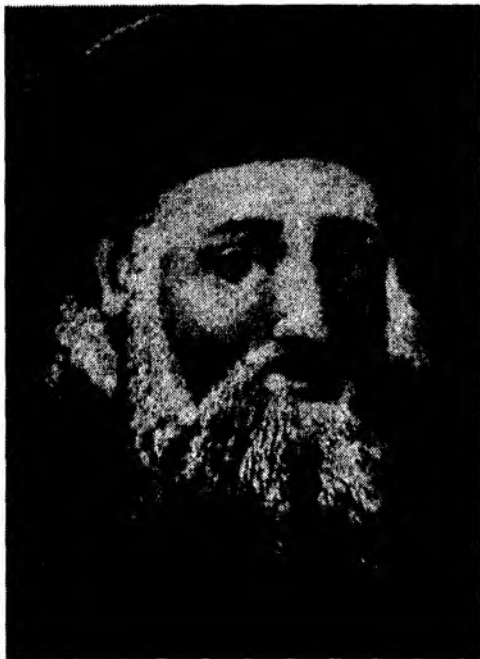
магнатів. Уже у XVI столітті король Зигмунд Август одержував для своєї колекції картини школи Тиціана, Джуліо Романо, Керіджіо.

Один із таких творів, можна гадати, був зразком для створення портрета Роксолани. Вона уособлювала образ української дівчини, яка, за легендою, опинившись в турецькому полоні, стала дружиною султана й допомагала своїм землякам звільнитися з неволі. Саме така біографія у султанші Хуррем — дружини одного з могутніх турецьких правителів Сулеймана I. Її називали Роксоланою. Маючи великий вплив на

султана, а потім спираючися на своїх синів, вона відіграла активну роль у житті двору в середині та другій половині XVI ст. Створюючи образ Роксолани — українки, сповненої життєвої сили й краси, живописець зображує її в турецькому вбранні. Аби підкреслити її положення при дворі, художник прикрашає голову Роксолани високим тюрбаном, попри те, що їх носили тільки чоловіки. Працюючи над образом, котрий мав сприйматися, як образ української жінки, автор, безумовно, керувався копією або «реплікою». Джерелом для них були твори Тиціана, такі як «La Bella» (1536 р.), віденські та ермітажні жіночі портрети (1534 р.), дрезденська «Дама в білому» (1555 р.). Підставою для таких висновків є *спільність рис у вирішенні образу Роксолани і жінок у вищезгаданих творах Тиціана. Це — не лише загальний вираз обличчя, а і його поворот, малюнок очей, брів, носа, вушних раковин, однакове окреслення обличчя і шиї, однаково покладені тіні.

Хоча портрет Роксолани написано не так витончено, як твори венеціанської школи, проте живописець безумовно знався на її гравюрах та живописі. Свідчення цьому — кольорова гама твору, а також характер ліплення форми, прозорість світлотіні й, зокрема, манера змалювання волосся з відблисками світла.

Водночас тут ідеться про пензель не іноземного, а місцевого цехового майстра, який свідомо вносить нові риси в живописне виконання твору, в тлумачення образу, зокрема змінюючи пропорції обличчя і тим са-



*Трунний портрет Костянтина Острозького.
Початок XVII ст.*

ним заокруглюючи його, виявляє нові нюанси у виразі очей та інших деталях, надаючи обличчю ознак, як він, мабуть, вважав, типових для української жінки. До того ж, на відміну від італійських майстрів, він бачить свою мету у створенні саме узагальненого типу української жінки-красуні.

Під впливом італійського мистецтва було написано також портрет князя Костянтина Острозького — одного з діячів українського національно-культурного руху і щедрого ктитора православної церкви. В італійському мистецтві український живописець знаходив співзвучні своїм творчим шуканням тенденції,

ствердження суспільної та естетичної людської індивідуальності. Ці тенденції проявилися й попри культове призначення: портрети, виконані українськими майстрами, часто призначалися для розміщення їх на торцевій частині труни під час траурної процесії, а також поряд з епітафією, що встановлювалася в храмі біля місця поховання.

Ніби крізь вікно дивиться з цього портрета літній чоловік з живими, сповненими мудрості очима. Мужнє обличчя з широкою пишною бородою належить владній, вольовій натурі. Змальовуючи великим планом лише голову, художник намагається виявити найважливіше в характеристиці небіжчика, зосереджує увагу на його індивідуальності як громадського діяча і як особистості.

Більшою мірою зв'язок художника з місцевими традиціями відчувається в надгробному портреті фундаторки Підгаєцького монастиря Єлизавети. Її постаць передано у площинній манері, рухи стримані, постава статична. Однак майстер намагається оживити постаць, передаючи її у повороті, й тим самим увиразнити зміст образу. Однією рукою Єлизавета тримає книгу із переліком тих благ, які належаться донаторам церкви, іншою — вказує на зведений її коштом монастир, що видніється крізь відчинене вікно.

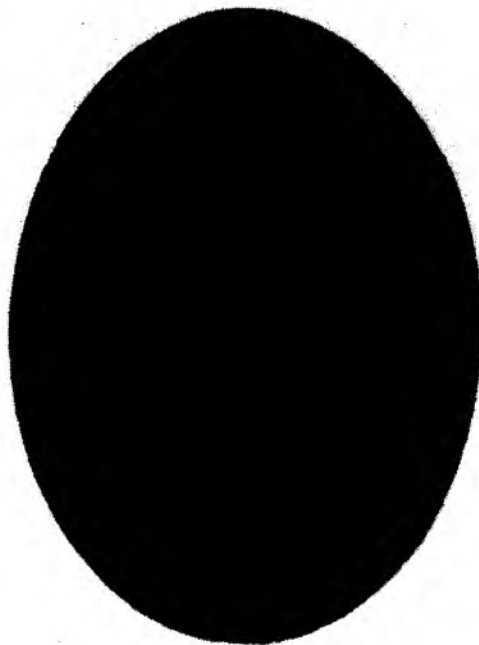
Незважаючи на вотивний характер портрета, художник не обмежується зовнішньою характеристикою. Інтерес до людини проявився і в бажанні надати образowi емоційного забарвлення: показати жіночу вроду портретованої, її обличчя з округлим підборіддям, жваві темні

очі, обрамлені півдугами брів, прикрасити її постать вишуканим елегантним убранням.

З початку XVII ст. в Західній Європі дедалі посилюється роль мистецтва бароко. В портреті це яскраво засвідчує творчість фламандського майстра Ван-Дейка, який вийшов зі школи Рубенса. Переконливо розкриваючи нові можливості у вирішенні репрезентативних портретів, не позбавлених водночас значної внутрішньої змістовності, портрет бароко зажив неабиякої популярності в колах нової феодально-патриціанської знаті Західної Європи. У 30-х роках XVII століття портретний живопис Ван-Дейка поцінувався сучасниками особливо високо. Його вплив поширився в різних країнах, озвавшись і в творчості українських цехових майстрів.

Про це свідчить портрет Варвари Лянґіш — дочки старости Львівського православного братства, виконаний близько 1635 року. Цілком у бароковому стилі художник, заповнюючи простір довкола погруддя Лянґіш густою, ледве прозорою темрявою, створює відчуття необмеженості його глибини. Разом із тим він використовує контрасти світла й тіні для ліплення й самої форми губ, підборіддя, очей, обличчя загалом.

Світлотінь стала також засобом підсилення емоційності образу, більш тонкого змалювання духовного складу іменитої жінки. Кидаючи яскраве світло на обличчя, художник ніби намагається вирвати образ із темряви вічної ночі, аби розповісти сумну повість про життя, що увірвалося в розквіті сил. У цьому портреті вже немає й сліду серед-



*Трунний портрет Варвари Лянґіш.
Близько 1635 р.*

ньовічних проповідей самозречення людини, яка покидає земне життя. Жінка дивиться на нас із портрета темними, ніби вологими очима, словненими м'якого почуття. Її повні нестуглені губи, чутливі ніздрі, жива лінія брів, завитки волосся, що пом'якшують суворість високого чола, ніжна округлість щік — усе в цьому образі говорить про життя, призначене для насолоди й радощів. Ніби боячись, щоб якась стороння деталь не відволікала увагу від обличчя, художник навіть і легкий головний убір, з-під якого вибиваються завитки волосся, майже зовсім занурює в густу тінь. Винятком є лише нитка пронизаних світлом перлів на шії, що надають обличчю

жінки ще більшої витонченості й осяйності.

Такої виразності й натхненності образу художник досягає, користуючись новою для України технікою письма олійними фарбами. Новим у портреті було також застосування овалного обрамлення, що посилювало в композиції ритм не прямих, а округлих ліній, які надають формам більш м'якого окреслення.

Як портрет Лянґіш, так і низка інших творів, про які вже йшлося, безумовно свідчать про те, що українські митці у своїй творчості не були відгороджені від західноєвропейського художнього життя. Проте було б помилкою виходячи з цього розглядати процес становлення українського портрета як вторинний, такий, що перебуває в прямій залежності від стильових змін у західноєвропейському мистецтві, й не помічати в його розвитку самостійної лінії.

Наявність в Україні своїх багатовічних не лише художніх, а й суспільних, релігійних традицій, спонукала до творчого переосмислення різних іноземних впливів і вироблення власного стилю в портреті, який відповідав би художнім особливостям українського мистецтва. Як уже зазначалося, навіть у таких ранніх творах, як портрет Стефана Баторія роботи В. Стефановича, портрет Яна Гербурта, західні традиції зазнали помітної місцевої інтерпретації. На наступному етапі розвитку українського мистецтва творча манера, характерна для авторів цих портретів, не тільки визначала подальші розробки, а дедалі більше наближалася до корінних

традицій, властивих українському живописові.

Одним із творів, у якому знайшли своє продовження традиції більш ранніх праць, був портрет Костянтина Корнякта, виконаний близько 1603 року (тобто в рік його смерті).

Костянтин Корнякт — багатий купець-грек, що переселився до Львова з Молдови. У Львові зблизився з місцевим українським міщанством і взяв собі дружину з цього середовища. Тут він став одним із провідних діячів львівського Успенського Ставропігійного братства й знаним ктитором українських церков.

Живописець, створюючи портрет К. Корнякта, призначений для Успенської церкви, виходив із уже засвоєних місцевими цеховими майстрами традицій, які відповідали смакам багатих українських замовників. У цих традиціях відчувається безпосередній вплив портрета Яна Гербурта або одного з його варіантів (одна з «реплік» цього портрета кінця XVI ст. зберігається у Львівському історичному музеї). Портрети Яна Гербурта й Костянтина Корнякта зближує не лише аналогічна композиційна побудова постаті, однакова посадка голови, схоже вбрання у вигляді чорної делії, а й сам характер пластичного вирішення образу. В портреті К. Корнякта постаць зображуваного теж позбавлена об'ємності (хоча складки більш означені). Її написано прямо на тканині, без левкасної підготовки, до того ж так тонко, що крізь шар фарби явно просвічують орнаменти. На відміну від постаті, голову й руки виліплено досить об'ємно (певний схематизм у



*Портрет Костянтина Корнякта.
Близько 1603 р.*

ліпленні обличчя, мабуть, пояснюється частковою втратою верхніх шарів фарби). У застосуванні в портреті декоративної тканини — тафти — замість звичайного полотна можна вбачати впливи української ікони кінця XVI — початку XVII століття з характерним для неї щедро орнаментованим тлом.

Згодом процес припасування західних впливів у портреті до місцевих традицій стає дедалі інтенсивнішим. Поступово з портрета зникає колінопреклонна поза, бо вона не відповідала традиційному трактуванню постаті навіть у донаторських портретах візантійсько-давньоруського напрямку (в Русі, Сербії, Болгарії і в самій Візантії). Таку позу ба-

чимо в наступних українських портретах дуже рідко: наприклад у портреті козака Петра Котелевця — засновника містечка Велика Багачка або в «Покрові» із зображенням Богдана Хмельницького (Київщина, друга половина XVII ст.).

Поза на повний зріст з'явилася вже в пізнішому портреті Костянтина Корнякта, виконаному в 30-х роках XVII століття, коли було закінчено будівництво дзвіниці при Успенській церкві, на яку він заповідав свої кошти. Цей портрет було створено на основі портрета Корнякта 1603 року, про що свідчить той самий поворот постаті, аналогічна характеристика обличчя, однакове конструктивне вирішення голови та рук. Новим у портреті є зображення столика з розміщеним на ньому Розп'яттям і головним убором Корнякта, а також інших предметів, що мали характеризувати портретованого. В польських репрезентативних портретах людину також зображено в прямій поставі з різними атрибутами, які її характеризують. Однак за наявності окремих спільних рис (переважно зовнішніх), у польському та українському портретах виявляється чимдалі більше розбіжностей у тлумаченні образу.

Для виявлення цих розбіжностей порівняймо два портрети, близьких за своєю композицією, — із зображенням Костянтина Корнякта (30-ті роки XVII ст.) й Луки Ополінського (1635 р.). В обох творах живописці намагаються надати образу якомога більше величчя й значущості. З цієї метою портретованих зображено з нижньої точки, в парадних жупанах, поверх яких накинута шу-

бу з широким хутряним коміром, що підкреслює урочистість усієї пози; також урочисто вирішено декоративне драпірування в лівому куті портретів та їхнє тло.

Проте спосіб виявлення внутрішньої значущості та її трактування в кожному творі своєрідний. В українському портреті Костянтина Корнякта художник будує характеристику персонажа на розкритті найбільш усталених рис. Він ніби намагається надати їм узагальненого звучання. Тому тлумаченню образу відповідає монументальність і врівноваженість постаті.

У польському портреті Луки Ополінського художник, хоч і дає уявлення про родові риси зображуваного, втім його характеристику зосереджує головним чином на почуттях і роздумах, зафіксованих у певний проміжок часу. Постава, вираз обличчя, рухи набувають помітного експресивного відтінку. Прагнучи таким вирішенням образу створити ілюзію безпосереднього прояву життя, художник більше уваги приділяє розробці форм тіла, складкам одягу, оточенню.

Розбіжність у тлумаченні образу, що виявилася у двох вищезгаданих портретах, увиразнилася на подальших етапах розвитку польського та українського мистецтва, зокрема наприкінці XVII — на початку XVIII століття. Свідченням цього процесу може бути порівняння, наприклад, настінного портрета гетьмана Івана Самойловича з Густинського монастиря (1674 р.), в якому традиції портрета К. Корнякта (30-ті роки XVII ст.) знайшли своє безпосереднє продовження, або портрета

полковника Михайла Миклашевського (початок XVIII ст.) з польськими творами цього часу — портретом короля Яна Собеського (художник Ян Триціус, музей Ягеллонського університету в Кракові) та іншими подібними портретами польських магнатів.

Наявність відмінних рис у польському та українському портретах, що чимдалі посилювалася, пояснюється не характером мистецьких зв'язків польських майстрів, а, передусім, особливостями місцевих стійких художніх, культових, побутових традицій та специфікою суспільного життя.

У Польщі наступ феодально-католицької реакції у сфері ідеології проявлявся в проповідуванні ідей сарматизму, головним змістом яких було твердження про винятковість особи польського феодала. Такі ідеї мали великий вплив на суспільне життя Польщі та на розвиток, зокрема, польського портрета, основними замовниками якого були панівні класи, переважно представники патриціату і феодалів. Ідеї сарматизму досягли свого апогею в останній чверті XVII століття, за часів короля Яна Собеського. Згідно з ними в портреті всі художні засоби підпорядковувалися головно виявленню шляхетської гідності та особистих «чеснот» зображуваного. Така тенденція проявлялася в парадності, в афектованих позах і жестах, в екзальтованому вираженні внутрішніх почуттів. Стилістично тут поєднувалися пережитки пізньої готики з властивою їй схильністю до сплющеного вирішення форми та прийоми розвиненого бароко.

На розвиток як польського, так і українського портрета значний вплив справляли найзаможніші верстви населення. Однак трактування образу, навіть із середовища вельмож, в українському портреті мало свої відмінності. Пояснюється це тим, що формування українського портрета відбувалося за умов загострення національно-визвольного руху, який об'єднав патріотичні елементи всіх верств населення.

Тут зображуваний здебільшого виступав не лише як представник вузького кола феодалів, а й як виразник загальнонаціональних ідеалів. Тому український живописець концентрує свою увагу не на виявленні суб'єктивних особливостей, винятковості, а прагне перш за все дати узагальнену об'єктивну характеристику.

Монументально вирішуючи по-стать, майстер відбирає для композиційної її побудови найбільш спокійні рухи, жести, врівноважену позу, тобто демонструє в такий спосіб насамперед суспільну значущість особи. Суспільну характеристику портретованого він доповнює і конкретизує не лише відповідним тлумаченням одягу та родовим гербом, а й уведенням до композиції (частіше навіть, ніж у польському портреті) різних атрибутів, що свідчать про службове становище, професію, світські та релігійні уподобання.

В українському та польському портретах відбилася також різниця в релігійно-обрядових традиціях обох народів, оскільки здебільшого ці портрети виконувалися посмертно, під впливом культу.

Трактування образу небіжчика в українському портреті нагадує давньоогрецьку манеру увічнення героя в мистецтві шляхом наближення його до образу небожителя (тобто надання образів таких узагальнених рис, які б виражали вічне існування, незмінне в часі). Ця традиція через Візантію проникла в Русь і знайшла тут свій дальший розвиток.

У Польщі портрет померлого більше нагадує римську манеру увічнення людини завдяки створенню ілюзії того, що вона продовжує жити, постаючи перед сучасниками у певний період своєї життєдіяльності. Разом з обрядом поховання традиція такого тлумачення посмертного портрета розвинулась у мистецтві бароко католицького Риму, а з нього перейшла до Польщі.

Прагнення авторів польського посмертного портрета створити у глядача ілюзію, нібито небіжчик продовжує жити, пронизує весь похоронний ритуал. Портрет був одним із найважливіших компонентів цього ритуалу, який у XVII—XVIII століттях у Польщі вирізнявся надзвичайною помпезністю й театралізацією. Під час похоронної процесії портрет установлювався на торцевій частині труни або мав функцію хоругви. В процесії часто брав участь двійник померлого — відповідним чином вбрана й загримована людина. Якщо небіжчик був воїном, то його двійник під час церемонії мав їхати на коні вдягненим у панцир і демонструвати сцену загибелі героя. Такий театралізований скорботний церемоніал, що інколи передбачав перевезення праху померлого з одного місця в інше, міг

тривати тижнями, інколи й місяцями (наприклад поховання короля Стефана Баторія). Біля місця поховання встановлювалося скульптурне або живописне зображення померлого. Багатих осіб ховали у храмах або спеціальних родинних капелах («Каструм долорес»). Так, на зовнішній стіні капели Боймів у Львові ще й досі збереглися два портрети на тканинах із текстом надгробної промови (конклюдії).

Польський похоронний ритуал позначився на проведенні траурних церемоній і в Україні. Так, наприклад, під час поховання в Суботіві сина Богдана Хмельницького — Тимоша — перед труною несли хоругву з його портретом. Під час поховання самого Богдана Хмельницького теж була хоругва з портретом гетьмана. У траурних процесіях в Україні перед труною знатної особи нерідко несли портрет досить великого розміру з ім'ям померлого (портрети сотничихи Євдокії Жоравко з Новгорода-Сіверського, полковника Бороховича з Лютецьок).

У багатьох церквах, навіть у невеликих селищах, можна й тепер бачити перед іконостасом виносні ікони, на зовнішньому боці яких містилося живописне вотивне зображення померлого членів певної родини або окремо взятого небіжчика. Такі ікони-портрети також були частиною не лише похоронного культу, а й інших релігійних процесій.

В Україні, як і в Польщі, узвичаїлося встановлення портрета небіжчика біля місця його поховання. На них уміщували написи, що мали характер епітафії. Існував також звичай (особливо в Києві) у випадку

смерті видатної людини створювати гравюри з портретом небіжчика й відповідним панегіричним написом (на кшталт конклюдії).

Слід зазначити, що хоча впливи польського похоронного ритуалу до певної міри спричинили появу в Україні традицій портрета з приводу смерті людини, втім спонукальні мотиви його створення й те культове та світське значення, яке йому надавалося, можна правильно зрозуміти лише через вивчення багатовікових місцевих традицій. Ці традиції склалися на основі усвідомлення значення образу в іконі та встановлення зв'язку між зображенням святого, до якого звертаються під час молитви, й самим святим, який після закінчення свого земного життя продовжує його як небожитель. Зображення святого, на думку теологів (яка остаточно утвердилась у Візантії під впливом руху іконоборців), не було тотожним самому святому.

За аналогією з іконним зображенням святих розглядався й портрет небіжчика, що його часто встановлювали в церкві поряд зі святими або безпосередньо вносили в іконописну композицію. Тому до цього портрета ставилися як до засобу, що допомагав контактувати з небіжчиком, чия душа мандрує в потойбічному світі, й звертатися до нього. Крім того, розміщення портрета реальної людини в храмі або зображення її в іконі забезпечувало душі покровительство небесних сил. Традиційне усвідомлення портрета наділяло його трьома функціями. Дві з них мали релігійний характер — слугувати для живих засобом духов-

ного зв'язку з небіжчиком і виконувати вотивну роль, а третя була світською — сенс її полягав в увічненні певної особи. Світська функція в середньовічному українському портреті ще не відокремилася від релігійних функцій.

Навіть вотивні портрети, написання яких із живої людини мотивувалося піклуванням про її долю ще за реального життя, трапляються в Україні зрідка. Стримувало творення таких портретів уявлення про зв'язок зображення з самим зображуваним, тобто певну залежність долі портретованого від збереженості самого портрета. Тому їх замовляли «з себе» головним чином могутні володарі, переважно гетьмани (наприклад портрет Івана Самойловича в Густинському монастирі), митрополити (наприклад портретне зображення Петра Могили в церкві Спаса на Берестові), які спроможні були помістити свій портрет у святому місці з упевненістю, що він буде відповідно пошанований.

Нерідко вотивні портрети замовляли з живих людей у випадку, коли їм загрожувала смерть через хворобу або перебування на війні. У народному середовищі такі вотивні, найчастіше схематичні, зображення людини чи хворої частини її тіла (ноги, руки, пальця тощо) часто робилися на невеличких мідних або срібних бляхах і розміщувалися біля чудотворних ікон або ікон з тезоіменними святами. Вотивні зображення виконувалися не лише з людей, а й із домашніх тварин, аби уберегти їх від загибелі.

Якщо деякі релігійні функції портрета були пересторогою щодо створення його ще за життя людини, то всі вищезгадані функції — вотивна, встановлення зв'язку з померлим та увічнення його образу — схиляли близьких небіжчика до померлого портрета. Тому цей його вид в українському мистецтві був основним і набув повсюдного поширення.

Інтерес замовників зумовлював розширення кола цехових і позацехових живописців та іконописців, що мали необхідні навички для написання подібних портретів. Помертні портрети виконувалися головним чином із пам'яті або на підставі відомостей про зовнішній вигляд померлого. Тому важлива роль відводилася творчій уяві художника, за допомогою якої він узагальнював внутрішній світ людини, риси характеру, пластичну форму її тіла. Усталена в поколіннях українських майстрів схема композиційної побудови портрета давала можливість не лише пришвидшувати його написання, а й надавати образіві необхідної репрезентативності, творові ж — композиційної живописності.

Легкість, із якою українські живописці виконували портрет, вражала іноземців. Павло Алеппський, перебуваючи на Київщині, писав, що козацькі майстри «мають неабияку вправність у зображенні людських облич із цілковитою схожістю, як ми це бачимо на портретах Феофана, патріарха Єрусалимського та інших».

У містах Західної України так само, як і в Польщі, через членів торговельно-ремісничих цехів усталив-

ся звичай замовляли цеховим братчикам специфічні трунні портрети. Вони мали однакову форму — дошки з цинку, а інколи зі срібла, на якій писали олією. Таку форму визначав абрис торцевої стінки труни. Спільною була також композиційна побудова портрета — крупнопланове зображення голови або погруддя. Однак відчутною є різниця в стилі польських та українських трунних портретів. З часом вона дедалі поглиблювалася.

В польських трунних портретах майже завжди присутні жанрові елементи вирішення образу, що, зокрема, проявлялися в цікавості до перехідних почуттів зображуваного, в увазі до конкретизованої розробки форми. Зразки трунного портрета маємо ще з початку XVII століття (портрет князя Острозького, міщанки Лянґіш), але найчастіше їх замовляли у другій половині XVII століття. Це портрети братчиків Попари, Свистельницького та його дружини, Мано Грека, портрет сучавського митрополита, що жив у Жовкві, та інші. Останній належить пензлеві польського живописця, однак за своїм стильовим вирішенням випадає з ряду польських портретів кінця XVII століття. Пишучи портрет православного ієрарха, художник явно спирався на традиції, характерні для українських портретів.

Якщо в трунних портретах першої половини XVII століття ще відчувалися впливи мистецтва Відродження, то тепер вони позначені віянням бароко, яке в українському мистецтві зазнавало докорінного переосмислення й проявлялося головним чином у тяжінні до репре-

зентативності й декоративності. Спостерігається також ускладнення орнаментальних мотивів і самої форми портрета. Якщо на початку XVII століття він мав переважно просту чотирикутну форму, то тепер це шести-, восьмикутник, або фігурне різьблення.

В XVIII столітті разом із остаточним занепадом цехової організації зникає і традиція створення спеціальних трунних портретів.

Однак інтерес до портрета не обмежувався в Україні лише феодальними та заможними міщанськими колами. Серед широких мас на хвилі пробудження національної свідомості теж відбувався процес зростання відчуття цінності людської особистості, що разом із міркуваннями культового характеру виявилось в посиленому інтересі до увічнення її в портреті. Серед демократичних верств це прагнення найчастіше мали змогу реалізувати заможніші його представники — дрібні шляхтичі, місцеві священнослужителі, багаті селяни. Ці портрети створювалися переважно народними майстрами, що часто були також іконописцями.

Народні портрети поряд із феодально-патриціанськими склали дві основні течії в загальному річищі розвитку українського портрета. Народний портрет відрізнявся від феодально-патриціанського не лише демократичнішою зовнішністю зображуваних, а й глибшим укоріненням у місцеві народні традиції з посиленням звучанням релігійної фабули в композиції.

Водночас портрети обох названих течій мають багато спільного у



Трунний портрет Мано Грека. 1622 р.

своїй композиції. Це особливо виразно впадає у вічі в портреті чотирирічної дівчинки — Феді Стефаникової (1668 рік). Як і на феодально-патриціанських портретах, модель зображено в молитовній позі, в повороті постаті на три чверті. Відчувається виразна тенденція до ствердження людини: насамперед, у розмірі постаті, що займає майже всю середню частину полотна, тоді як Богоматір зображено лише у верхньому куті, обрамленому півколом хмар. За своїми стилістичними особливостями портрет відповідає українському іконописові (замк-

неність простору, нейтральне тло, застосування площинної поземі у вигляді двох смуг, сплюсненість форми тощо).

В іншому портреті — «Шляхетного младенця Стефана Комарнецького, сына пана Миколы, умершого в 1697 году» — постаті померлого теж відведено значне місце в композиції, в центрі якої — Розп'яття. В порівнянні з тілом розп'ятого Христа постать хлопчика здається досить значущою, виконаною в тому самому масштабі, що й Христос. Про шляхетність роду свідчать герб і щит з написом, які водночас слугу-



Портрет Феді Стефаникової. 1668 р.

ють у композиції засобом урівноваження постаті хлопця. Про виконання портрета іконописцем говорить сама композиція, характерна для ікони, а також зворотна сторона дошки, де рукою того ж майстра написано ікону — Собор Пречистої Богородиці. Розташування композиції на одній стороні дошки, а портрета на іншій підтверджує, що цей твір був виносною іконою й використовувався в релігійних процесіях.

Такий самий характер має ікона-портрет із зображенням сім'ї священника із с. Мельничного. Сама побудова композиції «Розп'яття» сягає традицій XVI століття. Це очевидно з огляду на наявність у композиції

зворотної перспективи із зображенням у великому масштабі першопланових постатей, а також із трипланового поділу смуги землі у вигляді трьох виступів з відповідним розташуванням на першому плані сім'ї священника, на другому — «предстоящих», на третьому — споруд Єрусалима. В дусі старих традицій розташовано і членів сім'ї священника: по обидва боки від Розп'яття, у відповідності зі значенням кожної постаті. Таке пірамідальне їх розташування нагадує композиції навіть дуже давніх часів, наприклад композицію сім'ї Ярослава на фресці у Київському Софійському соборі. Ікона-портрет привертає увагу також народною інтерпретацією релігійних образів, особливо в композиції Успіння на зворотній стороні дошки.

У деяких портретах із зображенням представників шляхти можна бачити намагання наслідувати типові феодально-патриціанського портрета. Таке зближення проявляється в портреті Івана Викоцького не лише в тлумаченні його постаті, а й у зображенні предметів, що мають його характеризувати: це — розкладені на столі книга, гусяче перо, чорнильниця, а також коштовне вбрання, хутряна шапка на підлозі поряд із гуцульською палицею. Про заможність портретованого свідчить виведений частково його будинок. І хоч ніде не видно герба, решта предметів — атрибути, що вказують на знатність, шляхетність і освіченість пана Івана Викоцького.

Як у художній течії, що представляла феодально-патриціанський портрет, так само і в течії, що харак-



Портрет родини священика із с. Мельничного в іконі «Розп'яття». Середина XVII ст.

теризувала утвердження народного портрета, знайшли своє відображення процеси руйнування середньовічних поглядів на людину як істоту, безпорадну перед потойбічними силами. Вони стверджували значущість людської індивідуальності.

Розвиток українського портрета XVI — середини XVII століття характеризувався дією трьох чинників. Перший з них визначався давньоруськими художніми традиціями; другий — традиціями народної творчості, що особливо притаманні народному портретові; третій — впливами західноєвропейського мис-

тецтва, де портрет досяг у XVI—XVII століттях високого рівня довершеності.

Всі ці чинники найчіткіше простежуються у творах цехових майстрів, осередки яких були організовані на зразок західних цехів і підтримували з ними творчі зв'язки.

Взаємодія всіх цих факторів стала підґрунтям розвитку портрета, визначила своєрідність його характеру. Ствердження у творах цього жанру гідності людини та її суспільної вагомості як представника народу сприяла його подальшому прогресові.

КНИЖКОВА МІНІАТЮРА І ГРАФІКА

Високий рівень художньої культури Київської Русі засвідчують як мозаїки та фрески, так і мініатюри «Остромирового Євангелія» (у 1056—1057 рр. виконано го дяконом Григорієм для Новгородського посадника Остромира), «Ізборника Святослава» (1073 р., замовником якого був князь Ізяслав) та інших рукописів.

Під час монголо-татарської навали разом із містами Наддніпрянщини зазнали руйнувань і ті монастирі, де ще донедавна велася копітка робота над рукописами та їх оздобленням орнаментами й мініатюрами. Надовго була підірвана роль Києва як головного центру державного, духовного й культурного життя. Зі зруйнованого Києва митрополіча кафедра переноситься 1300 року (а офіційно в 1354 році) в суздальський Владимир.



У цей період швидко зростає загальноукраїнське значення Галицького князівства. 1303 року утворюється особне митрополіче управління з центром у Галичі. Галичина об'єднується з Волинною в єдине князівство. Зміцнюються контакти із

західними країнами, Балканами, Полоцьком, Псковом, Новгородом.

У розвитку культури, мистецтва та книжкової справи важливу роль і надалі відігравали монастирі.

Високі духовні особи (а також паломники), що періодично їздили до Константинополя, повертаючися додому, зазвичай везли з собою літургійну літературу, особливо Євангелія та Псалтирі. Як вважають деякі фахівці, в Україну ці твори найчастіше надходили з Болгарії в перекладі з грецької на слов'янську (давньоболгарську). Ілюстрації з цих

рукописів, звісно, зазнавали певної інтерпретації. Незважаючи на це, засади цареградської школи були визначальними для художників, а мініатюри в них — найбільш динамічним способом поширення зразків іконопису. На ці зразки орієнтувалися й українські митці.

Для творчості майстрів галицько-волинської школи характерні мініатюри й орнаментальні прикраси таких рукописів, як «Добрилове Євангеліє» 1164 року, «Бесіди Григорія Двоєслова» XIII — початку XIV століття, «Пенедикти Антіоха Мніха» 1307 року, Галицькі Євангелія кінця XIII — початку XIV століття та XV і XVI століть.

Живописне облямування «Добрилового Євангелія», виконане в домонгольський час, іще зберігає прямий зв'язок з мініатюрами Ізборника Святослава, Трирської Псалтирі, Юріївського Євангелія. Митець дотримується стилізованої площинної манери зображення архітектури храму з павичами на його кутах.

Рукопис «Добрилового Євангелія» створювався не для князя та його оточення, а для більш широкого загалу. Фарби яскраві, строкаті, фасад храму, увінчаний банею, зображено спрощено, у вигляді рамки, декорованої примітивним, нашвидько зробленим орнаментом. Разом із тим кожна постать євангеліста об'ємна, пластично переконлива. Обличчя, частково звернене до глядача, сповнене роздумів. Образ євангеліста в цих мініатюрах наслідує іконографічний тип, що склався у візантійському іконописі: зображення євангелістів у нарфіку мозаїки церкви Успіння в Нікеї (1025—

1028 рр.), у чотириєвангелії XII століття (Публічна бібліотека в Санкт-Петербурзі). Водночас у трактуванні образу євангеліста відчувається вплив македонсько-болгарського іконопису, який у цей час посилюється в Київській Русі й проявляється у розписах Кирилівської церкви в Києві.

В рукописі «Бесіди Григорія Двоєслова» майстерно виконана мініатюра із зображенням Христа, Святих Григорія та Євстафія. Кожна постать індивідуалізована. Вирізняються колористика й пластика постатей Святих Григорія і Євстафія та архангелів Михаїла і Гавриїла, зображених у медальйонах. Ці мініатюри позначають новий етап у розвитку мистецтва галицько-волинської школи.

Високі творчі досягнення її митців найбільш повно проявилися в мініатюрах Галицького Євангелія кінця XIII — початку XIV століття. В них поряд із місцевими традиціями відчувається вплив мистецтва палеологівського Відродження, яке наприкінці XIII століття вступало у Візантію у період свого розквіту.

Новий стиль у мистецтві давав змогу, не руйнуючи основні принципи іконописної творчості, наблизити його до реального життя. В. М. Лазарев в «Історії візантійського живопису» зазначає, що перші ознаки цього стилю з'являються на Русі саме в творчості майстрів Галицько-Волинського князівства. Він пише: «Тільки з кінця XIII століття на Русь починають проникати передові столичні впливи, що відображають процес народження палеологівського стилю. Доказом цьому слу-



Євангеліст Іоан. Мініатюра з Галицького Євангелія. XIV ст.

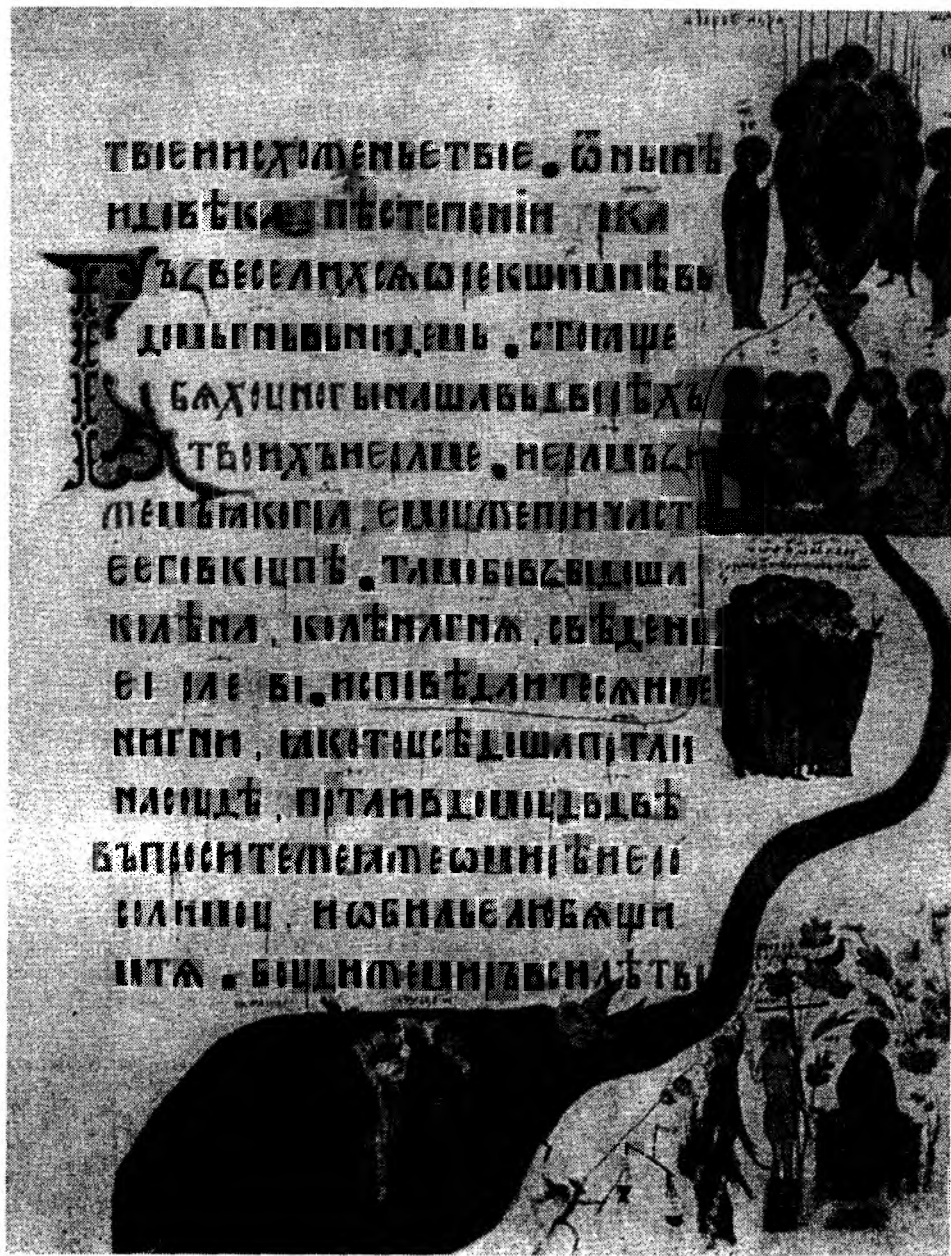
гують зображення євангелістів у Євангелії Третьяковської галереї в Москві, що виникли в межах Галицько-Волинської області». В Росії ці впливи з'являються «широкою хвилею лише в XIV столітті, коли в Москву та Новгород прибуває чимало грецьких майстрів» (Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947. С. 182).

Галичина була географічно ближча до Царєграда, ніж Москва та Новгород, і мала з ним більш тісні контакти, а отже, творчо виявилася підготовленішою до сприйняття таких впливів. Про це свідчить, зокрема, поїздка ігумена галицького мо-

настиря Петра до Константинополя в 1305 році. Князь Юрій Львович (онук Данила Галицького) клопотався про посвячення його в митрополити осібної галицької кафедри. Своєю освіченістю (і, мабуть, видатними здібностями іконописця) ігумен справив велике враження на Вселенського патріарха. Тому Константинополь доручив йому керівництво не галицькою парафією, а митрополією «всія Русі». Цілком ймовірно, що, перебуваючи в своєму монастирі, ігумен Петро не лише писав ікони, але й залишив слід свого пензля в книжковій мініатюрі.

Мініатюри Галицького Євангелія досі вражають новими рисами, спорідненими з тенденціями мистецтва палеологівського Відродження: широтою і свободою живопису, просторовою побудовою композиції завдяки зворотній перспективі, живим рухом постатей, переконливим введенням архітектурних елементів у побудову сюжету, використанням велума. Надзвичайно тонко в мініатюрах розробляється градація зеленкуватих, блакитних, рожевих тонів з уключенням плям кіноварі. Кольорову насиченість мініатюр доповнює синьо-блакитне тло.

В галицьких мініатюрах велика увага приділялась орнаментальній і кольоровій розробці заставок, кінцівок, ініціалів та інших прикрасам. У їх орнаментальній побудові зберігаються традиції Київської Русі й водночас зникають у декорі впливи техніки емалі та фініфті. Поруч із рослинними мотивами вдаються до тератологічних і плетених орнаментів (рукописи «Пенедиктів Антіоха», Луцького Євангелія XIV ст.). Трап-



Страшний суд. Мініатюра з Київської Псалтирі. 1397 р.

ляються зображення звірів, птахів, людей різних професій, але в більш лаконічній формі, ніж у Новгородських рукописах. У побудові декоративних елементів в українських рукописах було чимало спільних рис з болгарськими, сербськими, румуно-молдовськими.

Поряд із розвитком галицько-волинської мистецької школи поступово відроджувалося культурне життя Наддніпрянщини. Основним осередком, де працювали літописці, майстри-книгописці, перші руські художники, була Києво-Печерська лавра. Від часів заснування Троїцької надбрамної церкви князем Миколою Святошею в келіях, що були при ній, працювали не тільки переписувачі книг, а й перекладачі. Ця традиція зберігалася тут й після монгольської навали. В XIII столітті була створена рукописна книга «Патерик Печерський». У XIV столітті Київщина стає частиною Литовської держави, яка з повагою ставилася до православної віри й місцевих традицій. Відновлюється престиж Києво-Печерської лаври. Саме в цей період у Києві було створено Київську Псалтир, ілюстровану мініатюрами, яку відомий фахівець у цій галузі В. Д. Лихачова називає видатним витвором давньоруського мистецтва, котре збудило потяг до численних наслідувань (Лихачова В. Д. Візантія і Русь. М., 1989. С. 319). Грецькі написи над деякими мініатюрами (а їх у рукописі близько 300), значна частина сюжетів, їх маргінальне розташування, характер сюжетів і позбавлених матеріальності тендітних людських постатей дають підставу В. Д. Лихачовій вважати, що київ-

ський художник мав перед очима грецький взірець Константинопольської Псалтирі кінця XI— початку XII століття.

Водночас у дослідників не викликає сумніву, що маргінальний рукопис Псалтирі 1397 року був створений саме у Києві. Про це свідчить наявність у ньому спільних рис із рукописами Київської Русі: характер розташування тексту стовпцями з чітко визначеними полями, написання літер і особливо ініціалів. Для фронтисписа використано, як і в «Ізборнику Святослава», рамку у вигляді храму, увінчаного трьома банями. В обрамленні стін храму мініатюрист зобразив Давида в одязі імператора, що, подібно євангелістові, працює над рукописом — складає псалми. Виникає питання: як у лаврського писця кінця XIV століття міг опинитися цареградський рукопис XII століття? Слід нагадати, що саме у XII столітті (як сказано в «Патерику Печерському») Микола Святоша, перебуваючи в Лаврі, збирав рукописи й не шкодував коштів на їх придбання. Відомо також із цих текстів, що й після монгольської навали тут продовжували зберігатися «книги его многие». Можливо, що на одну з таких книг орієнтувався в своїй роботі київський художник.

Мініатюри на полях розташовані досить вільно, разом з тим прив'язані здебільшого безпосередньо до тексту. Багато композицій, що розповідають про старобіблійні та євангельські події (наприклад сюжети християнських свят, подій із життя Христа тощо). Талановито виконано «Танці перед Саулом». Рух трьох

танцівниць підпорядкований єдиній музичній фразі, витончено й гармонійно зображено коней у батальних сценах. З широтою і яскравою виразністю показано «Страшний суд». Його композицію об'єднує вогняний потік, що починається біля ніг Христа і все ширше розтікається вздовж тексту згори вниз.

Трапляються світські теми, наприклад проголошення нового імператора (трое воїнів підняли його на щит). Є чимало алегоричних сцен. В одній із них постать жінки з простягнутою рукою уособлює джерело, до якого рухається олень; в іншій вітер зображено як постаті людей, що дмухають у труби.

Невимушена форма розташування зображена на полях рукопису, надзвичайно тонкий рисунок майже невагомим фігур із золотими асистами, сповнених живим рухом, багатство найніжніших тонів живопису надають виняткового значення Київській Псалтирі як високохудожньому творові, як вершині розвитку української мініатюри.

Поряд із київською школою мініатюри продовжувала розвиватися галицько-волинська. В зображенні постатей святих у мініатюрах галицько-волинської школи поступово посилюється вплив станкового мистецтва (рукопис «Поученіє Єфрема Сірина», 1492 р.) та настінних розписів (у Хуптинському службнику XV ст.). До XVI століття орнамент був переважно геометрично плетений і звіриний, а тепер частіше набуває рослинного характеру. Збагачені творчими мотивами декоративні елементи можна побачити у



Євангеліст Матфей. Мініатюра з Пересопницького Євангелія. 1556—1564 рр.

багатьох Євангеліях і Псалтирях XVI століття.

Найяскравішою і найвидатнішою пам'яткою галицько-волинської школи є мініатюри Пересопницького Євангелія, що було написано «в дворци монастири Жаславских при церкви святих и живоначальных Троице» в 1556—1564 роках (Волинь). У центрі кожної з чотирьох її великих мініатюр уміщено невелике зображення євангеліста на золотому тлі. Позначене живим почуттям, во-

но виконане в цілому ще в традиціях давньоруського мистецтва. Особливу увагу в цих мініатюрах привертає широке облямування з багатим окантовим орнаментом (розмір рамки 35,6 см на 21 см). Сміливе чергування зелених, червоних, ніжно-бузкових тонів і творчо переосмислені ренесансні декоративні мотиви надають цим бордюрам ошатності й мальовничої декоративності.

До мініатюр Пересопницького Євангелія подібні мініатюри Загоровського Апостола 1554 року, які можна віднести, напевно, до тієї самої школи. В них серед розкішних рослинних завитків, як і в деяких мініатюрах Пересопницького Євангелія, присутні окремі ренесансні постаті.

До 30—40-х років XVI століття належать мініатюри Євангелія, що зберігалося в Києво-Печерській лаврі, виконані в ще суворіших традиціях.

У подальшому своєму розвитку українська мініатюра зазнає дедалі більшого впливу станкового іконопису (Євангеліє 1583 р., Євангеліє 1546 р. із Хищевичів тощо).

Процеси, що відбувалися в українському мистецтві, зближення іконописних сюжетів із реальним життям відбилися в тлумаченні образів євангелістів у Євангелії 1602 року із с. Гримного на Львівщині. Також великий інтерес становлять поліхромні мініатюри «Службника Святительного» 1665 року — «Водосвячення», «Висвячення в диякони» тощо. Особливо характерною є мініатюра «Освячення козацької хоругви». У ній не тільки духовні, а й світські персонажі вбрані в сучасний

одяг й позначені портретними рисами (зокрема полковник у золотистому жупані, червоної киреї, у жовтих сап'янцях і група козаків з довгими вусами й «оселедцями»). Лицеві заставки в цьому рукописі виконано під впливом книжкової гравюри, котра поступово не лише витісняє мініатюру, а й все більше впливає на неї, значною мірою знецінюючи її як специфічний вид мистецтва.

В другій половині XVI століття у зв'язку з активізацією культурного життя й релігійною боротьбою зростає попит на книгу. З'являється численна просвітницька й полемічна література Герасима та Мелетія Смотрицьких, Стефана Зизанія, Христофора Филарета, Івана Вишенського, Памви Беринди та інших. Зростає кількість книжок, перекладених із болгарської, грецької та інших мов на мову давньоукраїнську. Все це готувало ґрунт для появи в Україні своєї друкованої книги й разом із нею — гравюри.

Велику роль у розвитку української гравюри на дереві відіграв російський першодрукар Іван Федоров, який у 1573—1574 роках за підтримки простих людей і нижчого духовенства м. Львова створив першу в Україні друкарню. У виданих ним книжках (1574 р. у Львові «Апостол» і «Руська граматика», у 1580—1581 рр. в Острозі — «Новий Заповіт з Псалтир'ю» та Біблія) широко використовується гравюра на дереві у вигляді мініатюр, декоративних заставок, кінцівок і різних друкарських прикрас. При цьому, маючи великий набір дощок, виконаних іще в Москві, він гравірує нові, залучаючи місцеві художні сили.



Гравер «WS». Євангеліст Лука. Фронтиспіс
«Апостола». Львів. 1574 р.

У гравюрі «Євангеліст Лука» до «Апостола» 1574 року Федоров зберігає облямування, вже використане ним у московському «Апостолі» 1564 року, а образ євангеліста написаний на його доручення у дусі місцевих традицій львівським художником Лавришем Філіпповичем.

За висновком дослідників, Іван Федоров умів сам різати літери, з великою майстерністю гравірував складні заставки декоративно-рослинного характеру. Щодо цього великий інтерес становить печатний знак Івана Федорова, скомпонований з уведенням деталей герба м. Львова.

Діяльність Івана Федорова відіграла велику роль у дальшому розвитку друкарської справи та гравюри в Україні.

У друкарнях Львова, Острога, Києва та інших центрів тривалий час продовжували користуватися гравюрними дошками федорівських видань. Під впливом його діяльності наприкінці XVI — в першій половині XVII століття з'явилося чимало нових досвідчених українських граверів (монограміст Т. П., Ів. Макарій, Георгій, Прокопій, Ілія та інші).

Деякі з них (наприклад Тимофій Петрович (монограміст Т. П.) — гравер Апокаліпсису 1631 р., Леонтій і Афанасій Земки — автори низки гравюр до «Постной триоди» 1627 р.) ще поєднують (як і Федоров) професії друкаря і гравера.

Велике значення для розвитку друкарської справи та гравюри мало заснування при Києво-Печерській лаврі друкарні, яка відіграла важливу роль у піднесенні Києва як центра, що об'єднує своїм впливом усі землі України.

Гравюра цього періоду — складова переважно релігійної книги, але, як і все українське мистецтво, вона була тісно пов'язана і з реальним життям, передаючи місцевий типаж, побутові деталі, історичні події, архітектуру тощо.

Зв'язок соціальних конфліктів з релігійною боротьбою сприяв переплетенню у церковно-видавничій діяльності релігійних і світських мотивів. Так, після перших видань Часослова 1616 року, Анфологіона 1618—1619 років (гравер монограміст Г.), Служебника 1620 року, у яких було вміщено гравюри, вже у



Заставка першої сторінки Острозької Біблії. Острог. 1581 р.

1622 році з'являється світська книжка віршів К. Саковича «Вършь на жалосний погребъ зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного» з гравюрами, присвяченими українському козацтву. На одній із них впевненою рукою передано кінний портрет ватажка запорізьких козаків П. Сагайдачного, який узяв під свій захист Київське братство і відновлення в Україні православної ієрархії. У двох інших гравюрах митець зобразив здобуття козаками турецької фортеці Кафи та емблему запорізького війська — козака з мушкетом на плечі.

В українській гравюрі знаходили своє відображення і глибокі со-

ціальні суперечності, протест трудящих мас проти все тяжчого гноблення посполитого люду польськими та українськими феодалами. Особливо характерним є «Євангеліє Учительне» 1637 року. Так, у гравюрі «Притча про багача і смерть» на тлі трудового процесу — збирання хліба — крупним планом зображено постать польського пана, над яким смерть у вигляді скелета вже занесла свою косу.

Ці тенденції проявляються й у деяких інших гравюрах на дереві «Євангелія Учительного» 1637 року, — «Притчі про виноградаря і невірних слуг», «Притчі про багача і Лазаря» тощо.



Невідомий гравер. Портрет гетьмана Петра Конашевича Сагайдачного. З книги Касіяна Саковича «Вірш на жалосний погреб...» Київ. 1622 р.



Невідомий гравер. Герб Запорізького війська. З книги Касіяна Саковича «Вірш на жалосний погреб...» Київ. 1622 р.



Невідомий гравер. Здобуття Кафи запорожцями. З книги Касіяна Саковича «Вірш на жалосний погреб...» Київ. 1622 р.



Невідомий гравер. Притча про багача і смерть. З «Учительного Євангелія». Київ. 1637 р.



Гравер Ілля. Принесення виноградної лози.
З Біблії. Київ. 1645 р.

Водночас у 30—40-х роках XVII століття надзвичайною майстерністю вирізняється гравюра львівської друкарні М. Славки. Серед робіт, виконаних у ній, найбільш зрілими є гравюри Григорія в Анфологоні 1632 року, в Євангелії 1634 року тощо.

На середину XVII століття в українських виданнях лицева гравюра набуває дедалі більшого значення, щедро ілюструючи тексти. Навіть заставки й початкові літери, нерідко створені за федорівськими зразками або з використанням мотивів українського народного орнаменту, доповнюються тематичними композиціями або окремими постатями.

Особливо успішним був гравер Ілля, який виготовив сотні ксилографій. У результаті його діяльності в Україні 1645 року з'явилася «Лицева Біблія», для якої він нарізав 134 гравюри, використовуючи як зразок Біблію Пискатора. Він також ілюстрував «Печерський патерик»

(1661 р.), робив гравюри для «Цветной триоди» (1631 р.), «Требника» (1646 р.) та інших видань.

У цей час активно заявляє про себе лицева гравюра, особливо панегіричного характеру, пройнята духом академічної вченості, а також гравірований портрет.

З кінця XVII століття українська старовинна гравюра, збагачена технікою гравірування на міді й офорта, вступає в період свого найвищого розквіту.

Український народ, спираючися на традиції художньої культури Київської Русі, протягом XIV — першої половини XVII століття, живучи в тяжких умовах іноземного,



Гравер Ілля. Иконописець Алімпій.
З «Патерика Печерського». Київ 1661 р.

соціального, національного та релігійного гноблення, зберігав самостійність своєї культури, розвиваючи її відповідно до специфіки своїх духовних та естетичних запитів. Цьому сприяла його активна боротьба проти загарбників, що надавала українському мистецтву великої життєвості й оптимістичного звучання. Під впливом ідей народності та національності в ньому де-

далі більшого значення набував образ реальної людини і її реальні інтереси.

Усі ці риси, що характеризували процес становлення українського мистецтва, значною мірою підготували його потужне піднесення після переможного закінчення Визвольної війни 1648—1654 років і утвердження державності.



**УКРАЇНСЬКЕ
МИСТЕЦТВО
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ
XVII—СЕРЕДИНИ
XVIII СТОЛІТТЯ**

Формування стилю українського бароко



У другій половині XVII століття завершується середньовічний етап розвитку українського мистецтва. Відбуваються докорінні зміни в політичному житті України, в її економіці та культурі. Внаслідок національно-визвольної боротьби Лівобережжя і Київ звільняються від польського володарювання.

Жвавішою стає торгівля, інтенсивнішим ремісничо-цехове виробництво. Швидко зростає населення за рахунок переселенців із Правобережжя України, де внутрішні чвари та вторгнення турецьких і татарських загонів створювали нестерпні умови для життя, та з Росії, звідки багато людей тікали, щоб звільнитися від кріпосницької залежності. Збільшується кількість міст, особливо на Слобожанщині.

Виникає мережа церковно-приходських шкіл, відкриваються ліцеї. Києво-Могилянську колегію, засновану православним братством за сприяння запорізького козацтва на чолі з Сагайдачним, було перетворено 1701 року в академію. Вона стає одним із провідних вищих навчальних закладів у Європі. В Київській академії одночасно навчалося більш як 1000 «спудеїв». Викладачами були вихованці колегії, чимало з них завершували свою освіту за кордоном. Варлаам Ясинський здобув диплом доктора філософії та богослов'я в Римській академії, Стефан Яворський вивчав курс філософії та богослов'я в Познанській та Віленській академіях, Феофан Прокопович слухав лекції в Римській католицькій академії Святого Афанасія. Як ректор Києво-Могилянської академії у 1711—1716 роках він пропагував погляди Декарта, Локка, Бекона, розповідав про вчення Коперника та Галілея. Петро I, який прагнув «прорубати вікно в Європу», призначав вихованців і професорів Київської академії на вищі духовні, урядові й освітні посади.

Успішно розвивалися книговидавнича справа й пов'язане з нею граверське мистецтво. Діяли друкарні в Києво-Печерській, Почаївській лаврах, у Чернігові та Львові.

Розширилися творчі зв'язки з Росією. У Східній і Західній Україні працювали майстри з Росії — О. Антропов, Й. Старцев, Д. Аксамитов, І. Мічурін, Й.-Г. Шедель, П. Неелов та інші. Чимало українських митців працювали в Росії: І. Зарудний, Д. Левицький, А. Лосенко, В. Боровиковський та інші.

Характерною рисою нового часу було прагнення осмислити минуле України, щоб краще зрозуміти сучасне. Про це свідчить поява так званих козацьких літописів — «Літописи Самовидця» (остання чверть XVII — початок XVIII ст.), Г. Грабянки (1710 р.), С. Величка (20-ті роки XVIII ст.). Відхід від середньовічного мислення, пробудження національної самосвідомості означили також стильові тенденції в архітектурі та інших видах мистецтва.

Мистецьке життя України, особливо після Переяславської угоди, було тісно пов'язане і в історичному, і в релігійному аспектах із розвитком культури російського народу. Разом із тим Україна відчувала значний вплив західних культур, адже кілька століть основними її землями володіла Польща. Зміна стилів у західному мистецтві — романського, готичного, ренесансного, барокового — знаходила своє відображення в художній культурі України. В другій половині XVII — першій половині XVIII століття в усіх видах художньої творчості спостерігалися нові тенденції, споріднені зі стилем бароко, який мав свої особливості в кожній західній країні. Наприклад, у Голландії він мало нагадував його класичні італійські прояви, в Польщі так само, як і в Німеччині, розвивався зі значними залишками готики. В Україні бароко в більш безпосередній формі проявлялося, головним чином, у західних районах, у Галичині.

В мистецтві Східної України, де влада належала козацькій старшині, склався художній стиль, що дістав назву українського (або козацького) бароко. В композиційно-просторовому вирішенні художнього образу цей стиль істотно відрізнявся від західного бароко. На Сході це мистецтво, не руйнуючи старих традицій, прагнуло симетрії в композиції, гармонії, цілісності. Західне бароко, навпаки, позначене динамічним взаємозв'язком внутрішнього простору в композиції із зовнішнім, асиметричною її структурою. І все ж таки, за всіх цих відмінностей, є підстави розглядати мистецтво Східної України кінця XVII — першої половини XVIII століття як один із різновидів бароко. Адже в цей період в українському мистецтві, як і в західному бароко, розробка художнього образу була спрямована на вираження пафосу, величі, репрезентативності, інколи парадності.

АРХІТЕКТУРА ДЕРЕВ'ЯНИХ І МУРОВАНИХ СПОРУД

Перемога в народно-визвольній війні, звільнення Києва та Лівобережжя з-під влади магнатської Польщі сприяли піднесенню культурного життя на всій території України. Особливо бурхливо пробуджувалися духовне життя і творча діяльність у звільнених районах Східної України.

Високого рівня досягла дерев'яна архітектура, яка своїми неперевершеними здобутками значною мірою зобов'язана творчості народних майстрів. Виявляючи великий будівничий і художній хист, вони зводили з дерева величні замки та палаци, затишні хати, добротні вітряні млини та комори. Ці ж самі майстри прилучалися до спорудження храму — духовного центру, художньої доміантної й окраси міст і селищ.

За всієї розмаїтості форм дерев'яні храми майже на всій тери-



торії України споруджувалися на основі однакових конструктивних принципів. Так само, як і селянські хати, вони будувалися «у зруб». Найбільш поширеними були трикамерні споруди. У Східній Україні з кінця XVII століття чимало будувалося п'ятизрубних храмів, а

інколи семи- і навіть дев'ятизрубних. Серед зрубів основним був центральний, що надавало композиції споруди пірамідальної форми. Кожний храм (крім споруд хатнього типу) увінчувався однією або кількома банями чи наметовими верхами.

У Східній Україні, де утвердилася гетьманська влада, склалися сприятливі умови для увиразнення національного спрямування різних видів мистецтва, зокрема архітектури. Розгорнулося жваве цивільне будівництво в Києві, Чернігові, Глухові, Батурині, Харкові.

Накопичення великих коштів у середовищі збагатілої козацької старшини, в монастирях, що мали свої маєтності, а також допомога гетьманського уряду дали змогу розбудувати старі й створити нові монастирські ансамблі, — такі як Києво-Печерська лавра, Єлецький і Троїцький монастирі в Чернігові, Спаський монастир у Новгороді-Сіверському, Рихловецький, Глухово-Петропавлівський, Крутицько-Батуринський, Густинський монастирі з дзвіницями, трапезними, келіями.

Серед гетьманів найбільший внесок у культове будівництво зробили Іван Самойлович (у спорудження Полтавського Хрестовоздвиженського, Густинського, Мгарського монастирів) та Іван Мазепа, чийм коштом було зведено муровану стіну довкола Лаври з Всіхсвятською церквою на Економічній брамі і з баштами — Івана Кущика, Малярною, Онуфріївською, Часодзвонною, а також Миколаївський собор у Києві, Вознесенський собор у Переяславі та інші культові споруди.

В короткий проміжок часу від правління Івана Самойловича до гетьмана Апостола включно як символи духу національного піднесення піднялися величні муровані й дерев'яні храми, серед яких Успенський у Лютеньках (1688 р.), Спаський в Ізюмі (1648 р.), Покровський у Харкові (1689 р.), Преображенський у Стародубі (1690 р.), Всіхсвятський в Києво-Печерській лаврі (1696—1698 рр.), Вознесенський у Переяславі (1695—1700 рр.), Георгіївський у Видубицькому монастирі в Києві (1696—1701 рр.), Воскресенський у Сумах (1703 р.), Покровський у Пе-



П. Шелудько. Вознесенська церква в Березні (Чернігівська обл.). 1761 р.

реяславі (1704—1709 рр.), Преображенський у Прилуках (1710—1720 рр.), Катерининський у Чернігові (1710 р.), Троїцький у Пакулі (1710 р.), Покровський у Сорочинцях (1732 р.). Ніби змагалися між собою міста й селища у прагненні збудувати храм якнайощатніший і вищий. Церква в Осинівій (Слобожанщина) мала висоту 30 м, Вознесенська в Березні (Чернігівщина) — 38 м, Покровський собор у Харкові — 45 м, Медведівський (Київщина) — 49 м, Троїцький у Новомосковську — 65 м. Ця тенденція мимоволі примушує згадати готичний період в історії Західної Європи, ко-



Покровська церква у Ромнах. 1764 р.

ли міста позначали грандіозністю новозведеного собору ідею самоуправління й свободи. Хоч в Україні панувала інша теологічна концепція, ніж на Заході, та образ храму теж був не лише утіленням богословської ідеї, а й утвердженням національної самосвідомості, відчуття сили народу, що склалися в ході боротьби за незалежність.

На ґрунті такого спрямування духовного життя формувався стиль українського бароко.

Зрубна конструкція з системою «заломів» була підпорядкована в Східній Україні центрично-вертикальній структурі храму, що надавало величі як його зовнішньому, так і внутрішньому образу. Цілісність внутрішнього простору храму досягалася поєднанням бічних камер із центральною аркоподібними (часом фігурними) вирізами в стінах. Інколи майстри, виявляючи надзвичайні технічні здібності, об'єднували весь внутрішній простір храму майже до верхів у єдине неподільне ціле. Такого вирішення інтер'єру було досягнуто майстром Панасом Шелудьком у збудованій ним у с. Березні великій п'ятизрубній церкві Вознесення.

З дивовижною легкістю й конструктивною майстерністю вирішено внутрішній простір у Троїцькій церкві Пакуля. Ледве помітний нахил її стін у бік центральної осі, разом із їх зближенням у верхах унаслідок кількох заломів, створює ефект перспективного скорочення простору по вертикалі. Тому чарунки-бані здаються розташованими значно вище, ніж є насправді. Для українських церков було властивим



Я. Погребняк. Троїцький собор в Ново-Московському (Дніпропетровська обл.). 1773—1781 рр.

залишати верхи в інтер'єрі церкви відкритими.

До видатних дерев'яних церков належав також п'ятиверхий храм у Ромнах. Перенесений до Полтави, він був знищений під час боїв 1941 року. Могутні гранчасті башти разом з їх завершенням — підбанниками, зрізаними над ними сферичними склепіннями та банями — надавали образу храму цілісного динамічного вигляду.

Вищі формотворчі можливості система зрубної побудови храму знайшла в Новомосковському соборі, збудованому Якимом Погребняком у 1773—1779 роках. Задум створення цього собору і його ескіз було схвалено в Запорізькій Січі.



Троїцький собор у Густині. 1672—1676 рр.

Цей дев'ятиверхий, найбільший в Україні храм вирізняється особливою величиною.

Досвід розробки форм зрубних храмів став конструктивно-стильовою основою розвитку будівництва мурованих культових споруд.

Найдовершенішої форми муровані споруди стилю українського бароко досягли в таких п'ятиверхих спорудах, як Троїцький собор Густинського монастиря (1674—1676 рр.), Всіхсвятська надбрамна церква Києво-Печерської лаври, Георгіївська церква Видубицького монастиря в Києві, Катерининська церква в Чернігові.

Їхня висотно-центрична композиція, наслідуючи форму дерев'яних

зрубних храмів, знаменується кристалічною ясністю й чіткістю структури основних обсягів із збагаченням їх декоративною розробкою форм.

У Всіхсвятській церкві монументальне трактування обсягів органічно поєднується з легкою, майже музичною грою декоративних елементів — тонких вишуканих колонок, що обрамлюють прорізи вікон, фронтончиків, карнизів, полицок, ніш. Гранчастість обсягів споруди чітко підкреслена кутовими розкрупованими пілястрами. Бані, тісно згруповані навкруг центральної, що домінує серед них, органічно завершують усю структуру споруди, підсилюючи рух вертикальних ритмів.

До найкращих дев'ятидільних мурованих храмів відносять церкву Покрови у Великих Сорочинцях (1732 р.), збудовану коштом гетьмана Данила Апостола. Стіни храму оздоблено з великою щедрістю декоративними ліпними й урізаними в тиньк орнаментами з використанням мотивів народного малярства та різьблення. Чітко прорисована форма порталів, прорізи вікон обрамлено орнаментами, півколонками й сандриками. Споруду увінчує, поряд із невеличкими бічними банями, могутня за своїми розмірами центральна баня. В церкві привертає увагу багатим декоративним оздобленням і живописом іконостас, також виконаний на замовлення Данила Апостола.

В Східній Україні, крім храмів, що будувалися в традиціях дерев'яного зодчества, споруджувалися також і храми іншого типу. Було, зокрема, зведено кілька мурованих

храмів у традиціях давньоруської архітектури (з більшими або меншими бароковими впливами західного зодчества). Це собор Троїцького монастиря в Чернігові (1679 р.), збудований Адамом Зернікау, собор Мгарського монастиря (1684—1692 рр.), збудований І. Баптистом і М. Томашевським, собори Миколаївський (1694 р.) і Братського монастиря (1690—1698 рр.) в Києві, збудовані Йосипом Старцевим, собор Хрестовоздвиженського монастиря в Полтаві (1689—1709 рр.).

Після закінчення визвольної війни з Польщею, підписання з нею «вічного миру» скрізь на Східній Україні розгорнулася жвава будівнича діяльність. Житлові будинки зводилися переважно з дерева або із сама-

ну. Вони з XVII—XVIII століть до нас не дійшли, але знаємо зі свідчень П. Алеппського, що це були біленькі хати під стріхою. Серед кількох кам'яниць деякі відомі в дуже зміненому після перебудов вигляді (наприклад будинок Б. Хмельницького в Суботіві).

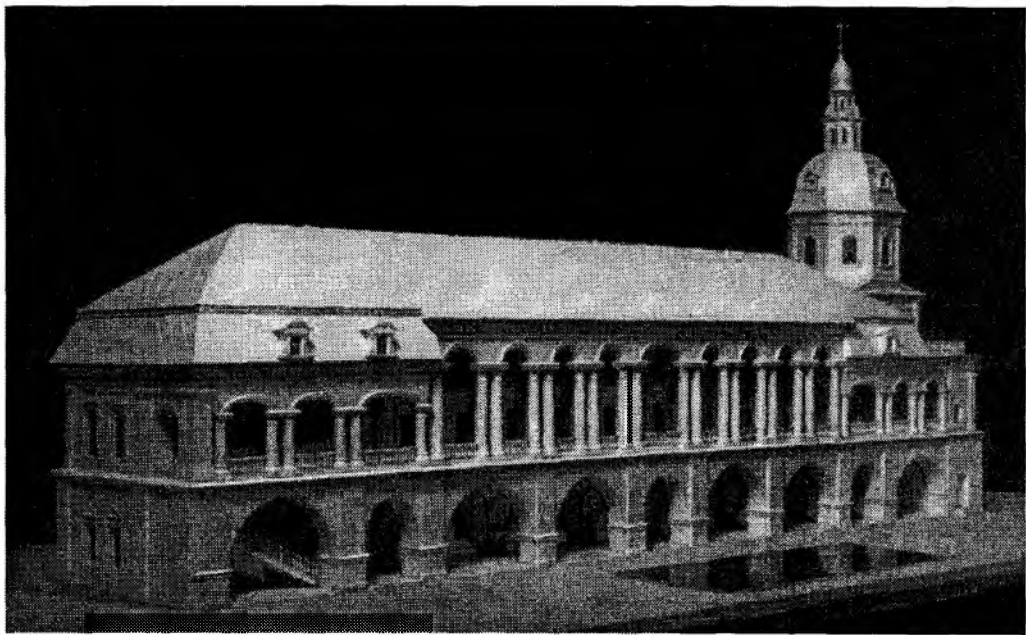
Навіть від забудови гетьманських столиць мало що збереглося. Батурин був дощенту зруйнований після виступу Мазепи проти Петра І. Внаслідок пожеж і руйнувань майже нічого не залишилося від старої забудови Глухова та Чигирина.

Гетьмани (крім Кирила Розумовського) не будували свої хорони на зразок палаців петербурзьких вельмож. Вони в своєму побуті ще були зв'язані традиціями козацького середовища. Їхні будинки, за дослідженнями М. П. Цапенка, відрізняються від сільської хати «на дві половини» тільки своїми розмірами. Кам'яниця в Чернігові такого могутнього гетьмана, як Полуботок, мала два поверхи — лише по кілька кімнат на кожному (як і будинок Артемихи в Києві кінця XVII ст.). Хорони казково багатого генерального судді Кочубея являли собою, за словами М. П. Цапенка, «велику кам'яну хату, що мала кілька кімнат». Одноповерховий будинок родини Лизогубів у Седневі також складався з кількох кімнат.

Найбільш представницький вигляд має кам'яниця Якова Лизогуба в Чернігові. Велика за розмірами, з просторим льохом, вона декорована розкрепованими пілястрами, півколонками, фігурними наличниками і фронтонами. Весь характер споруди інколи схиляє дослідників до думки



Всіхсвятська надбрамна церква в Києво-Печерській лаврі. 1696—1698 рр.



Київська Могілянська академія. 1703—1740 рр. Макет

про те, що вона виконувала функцію полкової канцелярії, а не житла.

Зводилося багато будівель учбового призначення. Серед них такі видатні пам'ятки архітектури, як Київська Могілянська академія, Чернігівський колегіум, Новгород-Сіверська бурса.

Київська академія як одноповерховий корпус з'явилася на початку XVII століття. В 1736—1740 роках було реконструйовано Й. Шеделем другий поверх із церковною баштою на причілку.

Архітектура головного фасаду визначалася двома ярусами відкритих аркад. На першому поверсі вони масивні, з великим кроком, на другому — легкі, на тонких високих спарених колонах.

Розвиток суспільного життя викликав необхідність у спорудженні магістратів, судів, канцелярій.

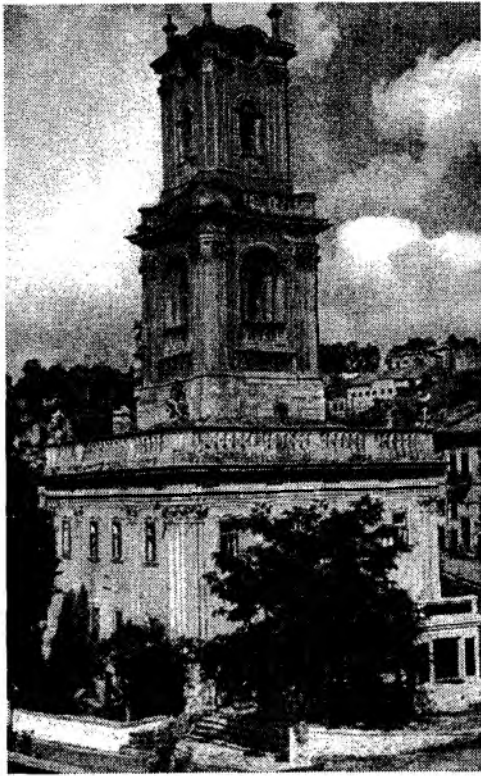
У Києві, де Магдебурзьке право існувало з XV століття, наприкінці XVII — початку XVIII століття замість дерев'яної була зведена нова ратуша з високою баштою з годинником і металевою статуєю архангела Михаїла, в інтер'єрі якої розмістили мідну фігуру богині правосуддя Феміди.

В Козельці 1756 року було поставлено двоповерхову ратушу, ймовірно І. Григоровичем-Барським.

Видатною цивільною будівлею в Західній Україні є ратуша в Бучачі, збудована 1751 року архітектором Б. Меретиним. Над двоповерховою основою споруди з парапетом і але-

горичними статуями височить струнка башта. Контрастне співвідношення горизонтальних і вертикальних ритмів підпорядковано образному вирішенню ратуші в дусі західної барокової архітектури. Про високу майстерність архітектора свідчить також тонка розробка деталей.

В період, що розглядається, було збудовано чимало значних пам'яток цивільної архітектури, пов'язаних своїми функціями з церковним життям. Це митрополичі будинки на подвір'ї Софійського собору, в



Б. Меретин. Ратуша в Бучачі. Середина XVIII ст.



Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. Західний фасад

Києво-Печерській лаврі, трапезна Видубицького монастиря в Києві, Троїцького монастиря в Чернігові, Михайлівського собору в Києві та в інших монастирях.

У формуванні стилю українського бароко важлива роль належить розвитку архітектури, образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва в Києво-Печерській лаврі як духовному й культурному центрі України, що відігравав важливу ідеологічну роль на всіх етапах визвольної боротьби й підтримував тісні зв'язки з козацьким середовищем. Вже до великої пожежі 1718 року, під час якої вигоріла вся центральна частина подвір'я Лаври, в її художньому житті відчувалися значні



Успенський собор Києво-Печерської лаври

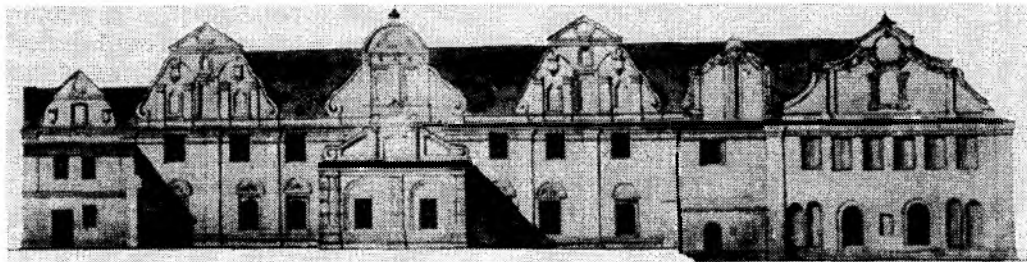
зміни, а залишки аскетизму відходили в минуле. Про це свідчить поява в ансамблі лаврського монастиря таких споруд, як церква Всіх Святих на Економічній брамі, церква-башта Онуфрія, Воздвиженська церква на Ближніх печерах (1700 р.), церква Різдва Богородиці на Далеких печерах (1696 р.).

Набуває більш світських рис живопис. У Лаврі вже працювали гравери, що здобули освіту на Заході, широко було розгорнуте книгодрукування.

З відбудовою центральної частини Лаври змінювався весь її загальний вигляд. Тепер вона постала одягненою в оздоблене кольоровими прикрасами білокам'яне вбрання, виблискуючи сяйвом золотoverхих церков і дзвіниць.

Першою спорудою, за якою відкривається для прочан лаврське подвір'я, є головна брама, увінчана ще з часів Київської Русі надбрамною Троїцькою церквою. Зовні вкрита барвистим живописом і де-

АРХІТЕКТУРА ДЕРЕВ'ЯНИХ І МУРОВАНИХ СПОРУД



Ковнірівський корпус у Києво-Печерській лаврі. 1721—1773 рр. Майстер С. Ковнір

коративним ліпленням у XVIII столітті, вона досі зберігає майже той самий вигляд, який їй було надано зодчими. Храм і тепер вражає глядача своєю життєрадісністю і святковістю. Блакить його фасаду спів-

звучна безмарному небу, а золото великого купола та мереживних звисів даху — сліпучому сонцю. Декоративно-кольорові вирішення храму ще нагадують про естетичні смаки козацької давнини. Фасад його



Михайлівський собор Золотоверхого монастиря



*Дзвіниця Софійського собору в Києві.
1701 р., з добудовами 1744—1748 та 1852 рр.*

було оздоблено в 1742—1744 роках видатним лаврським маляром Алімпієм Галиком.

За головною брамою відкривався вид на великий собор Лаври — Успенську церкву.

Ще до пожежі 1718 року, в той самий час, коли на Економічній брамі зводилася Всіхсвятська церква, Успенський собор був значно реконструйований. Каплиці біля західної його стіни об'єднано у форму двох парпетів. Це надало структурі храму більшої компактності. Водночас виразнено бароковий характер Успенської церкви (у відповідності з її розташуванням на одній лінії з Всіхсвятською церквою). Успенську церкву як соборну увінчано сімома грушеподібними позолоченими банями. Після пожежі, згідно з одним

із проектів, головний фасад собору мав набути майже світського вигляду, на кшталт італійського палаццо. У реконструйованій споруді в загальній структурі фасаду певні риси згаданого проекту і елементи ордерної архітектури збереглися. Разом з тим, рішенням карнизів, пілястрів, форм вікон фасаду в цілому її наближено до традиційного типу споруди. Вгорі стіни й бані було оздоблено (як і в інших київських спорудах) фризом із майолікових розеток. Пізніше, 1767 року, над фасадом (так само, як і над спорудами ковнірівського корпусу) було розташовано фігурні фронтони.

Подібні фронтони з орнаментами, а інколи з живописними вставками, як в Успенській церкві, стали прикрашати чимало споруд, викона-

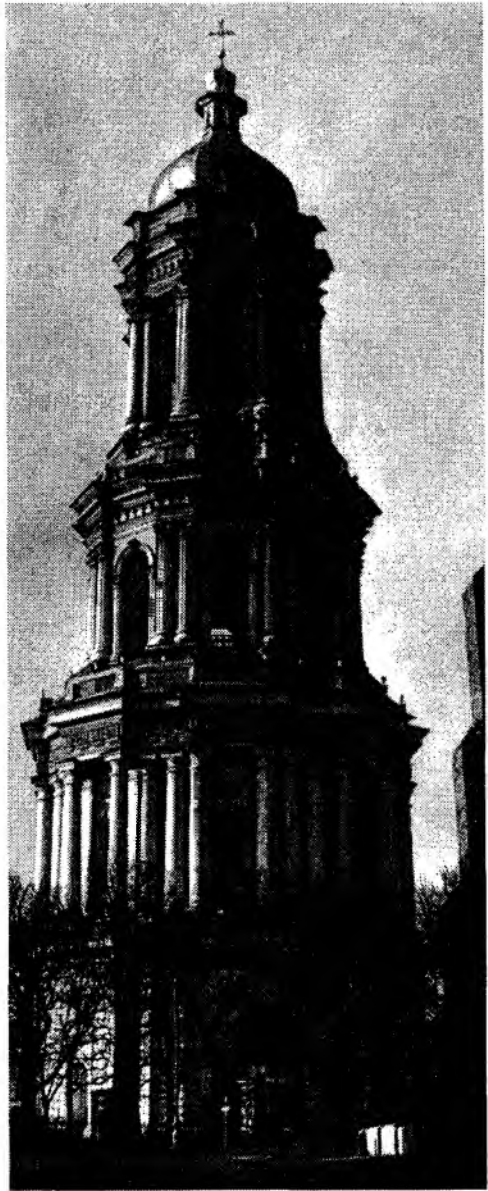


Брама Заборовського в Києві. 1746 р.

них у стилі українського бароко. Це особливо стосується Михайлівського Золотоверхого собору, архітектура якого, як і струнка дзвіниця, набули у XVIII столітті класичної форми цього стилю. Ліпним орнаментом було прикрашено обрамлення вікон, порталів і особливо щедро — стіни східного фасаду (майстер ліпних орнаментів — Йосип Білінський). До найкращих зразків відносять ліпний декор на стінах Мгарського монастиря, Сорочинської церкви, лаврських споруд у Києві. Ліпний кольоровий декор мов килим прикрашає стіни дзвіниці Київського Софійського собору (другий і третій його поверхи були надбудовані у 1744—1748 рр.). Зі справжньою віртуозністю орнаментовано фігурний фронтон з волютами брами Заборовського (1746 р.). Обрамлена спареними колонами і перспективно розташованими арками, вона відкривала шлях до подвір'я Софійського монастиря. Центральну частину фронтона прикрашає герб митрополита Заборовського.

В оздобленні стін культових і цивільних споруд використовувалися творчо розроблені декоративні мотиви, властиві народним видам мистецтва — кераміці, різьбленню, гптуванню. Це надавало архітектурі певного національного забарвлення.

В середині XVIII століття завершується багатовіковий період розвитку мистецтва стародавньої України й починається новий його етап. Про це свідчила поява на теренах України споруд нового типу, що втілювали досягнення західної і петербурзької ордерної, переважно барокової архітектури. Саме тоді за-



Й. Шедель. Головна дзвіниця Києво-Печерської лаври. 1731—1745 рр.



В. Растреллі. Андріївська церква в Києві. 1747—1753 рр.

вершується зведення в Києво-Печерській лаврі стометрової чотирирусної дзвіниці за проектом Й. Шеделя (1731—1745 рр.), споруджуються Андріївська церква в Києві (1747—1753 рр., архітектор Растреллі), собор Різдва Богородиці в Козельці (1752—1764 рр., архітектор А. Квасов, завершено будівництво І. Григоровичем-Барським), Царський палац (1754—1758 рр., головний архітектор І. Ф. Мічурін) і Кловський палац у Києві (1754—1758 рр., архітектор П. Неєлов, будівничий майстер С. Ковнір), Гостинний ряд на Подолі в Києві (1778 р., архітектор І. Григорович-Барський), палац

гетьмана Розумовського в Батурині (1799—1803 рр., архітектор Ч. Камерон).

Нові тенденції відчувалися в розвитку архітектури також і в Західній Україні. Серед багатьох костелів і кляшторів, що тут зводилися, найвищі здобутки барокової архітектури втілені в споруді Домініканського костелу у Львові (1749 р., архітектори М. Урбанік, Ян де Вітт). У плані він має форму латинського хреста. Споруду увінчує велетенська баня. Центральний фасад з могутніми здвоєними колонами прикрашають, як і інтер'єр, позолочені скульптури. З надзвичайною пишнотою оздобле-



М. Урбанік, Ян де Вітт. Домініканський собор у Львові. 1749 р.

но величний підкупольний простір і великий олтар.

Не менш визначною спорудою є ансамбль собору Святого Юра у Львові (1744—1770 рр., архітектор Бернард Меретин). Зведений на місці, де раніше була церква типу візантійської базилики, він утілює як західні барокові форми, так і українські православні традиції. В плані наближається до форми рівнокінечного грецького хреста. Його баня з високим підбанником спирається на могутні підпружні арки. Динамічно виступає центральний фасад, який збагачено фланківними статуями святих і кінною статуєю Юрія Зміборця, що увінчує його (скульптор Пинзель).

До видатних пам'яток пізнього бароко належить також собор Почаївської лаври архітекторів Г. Гофмана, Петра і Матвія Палейовських і Ф. Кульчицького (1771—1794 рр.).

У XVII — XVIII століттях чимало було зведено синагог, що наслідували структуру побудованих раніше. Основне приміщення являло собою велику залу з високою стелею, часом із залами, з відокремленою частиною для жінок (інколи це були хори). В декоративному різьбленні огорож, галерей, так само, як у застосуванні зрубного типу конструкцій, відчутний вплив українських майстрів (синагоги у Львові, Жовкві, Підгайцях, Сокалі, Бродях, Гусятині, Шаргороді, Яблуневі на Гуцульщині, у Гвіздці поблизу Чернівців, у Дунаївцях та інші).

У Західній Україні, де основна територія залишалася під владою Польщі, домінуючим типом церков-



*Б. Меретин. Собор Святого Юра у Львові.
1744—1770 рр.*

ної споруди був дерев'яний три- або п'ятизрубний храм.

Зрубними були також і сільські хати. На Поліссі (в північних районах Чернігівщини, Київщини, Волині), а також у Гуцульщині за умов злиденного існування селян і ремісників зберігався у XIX столітті тип «курної хати».

В кряях, які страждали від уторгнення турецьких і татарських військ, доводилося періодично поновлювати храми чи ставити нові. Був тут досить поширений хатний тип церкви: олтар, центральне приміщення й притвор (бабинець) об'єднувалися під одним дахом (церква Успіння XVII ст. в Чорткові на Поділлі, Троїцька церква 1774 р. в Клокучці, поблизу Чернівців), — і тризрубний тип церкви з одним верхом (у Рогатині Івано-Франківської області, Камені-Каширському на Волині, в



Церква Вознесіння у Чорткові. XVIII ст.

Корвасарах поблизу Кам'янця-Подільського) або з трьома верхами. Будувалися також і п'ятизрубні храми, хрещаті, з одним, трьома або п'ятьма верхами (п'ятиверхі церкви в Межирічі на Волині, в Яришеві на Поділлі). Спільне для них — панівне положення центрального верха, що надає композиції пірамідальної форми. Разом із тим усі храми відрізняються один від одного своїми силуетами, образним вирішенням. Це досягається зіставленням відмінних за своєю формою, обсягом і розміром центрального та бічних зрубів, різних за характером заломів і верхів (шатрів, бань, підбанників). Стіни церков (за винятком тих, що розташовані в зоні Карпат і прилеглих до

них районів) теж із певною своєрідністю вирішень оббивалися дошками (шелюгою).

У передгірних районах Галичини проявляється безпосередній вплив архітектури Карпат, добре пристосованої до природних умов, позначених великою кількістю опадів. Церкви в цих місцевостях використовують — як захисне вбрання — гонтове покриття. Цій меті слугують також високі завершення (а в житлових і господарчих спорудах — укріплені гонтом високі дахи). Гонтове покриття церкви від самого верху й майже до самого низу надає формі споруди більшої пластичної узагальненості, монументальності.

Церква завжди відігравала в містах і селах роль не лише релігійного, а й важливого світського центру громадського життя. Тому в її структурі замкненість поєднується з прагненням зберегти зв'язок із зовнішнім середовищем. Цю замкненість порушують піддашся з виносом покриття, що підтримується кронштейнами чи арками, а інколи аркадами, розміщеними інколи на другому ярусі. Привабливого окреслення храмові надають пластично вирішені заломі завершень башт із шатровими верхами або цибулеподібними банями.

Серед високохудожніх витворів дерев'яної архітектури, таких як церкви Святого Духа в Дрогобичі (XVII ст.), в с. Крехові (1724 р.), в с. Ісаї (1663 р.), у Вигнанці — передмісті Чорткова (1738 р.), найкращі художні та конструктивні досягнення галицьких споруд уособлює храм Святого Юра в Дрогобичі (XVII ст.). За всієї індивідуальної



Церква Святого Юра в Дрогобичі. XVII ст.

своєрідності вирішення кожного з трьох основних обсягів — домінуючого центрального і двох бічних, вона позначається цільністю пластичного вирішення з різних точок огляду. До того ж кожна така точка збагачує глядача новими враженнями. Цьому сприяють і маленькі, увінчані мініатюрними баньками, бічні крилоси, які підкреслюють також і масштабність основних обсягів споруди, що завершується присадкуватими цибульчастими банями. Внизу споруду оперізує опасання з широким виносом гонтової покрівлі. На відміну від храмів Східної України

всі три зруби виростають зі спільної основи. Це полегшувало цілісне вирішення внутрішнього простору. Як і в низці інших храмів, над приміщенням бабинця розташовані хори (емпора), де розміщувалися під час служби співаки або найповажніші парафіяни. Інтер'єр дрогобицьких храмів Святого Юра і Святого Духа, як і багато інших галицьких церков, прикрашають розписи.

І в Східній, і в Західній Україні дзвіниці будувалися переважно окремо від церкви. В дрогобицьких церковних ансамблях вони ще зберігають форму оборонної вежі.



*Церква в Тухольці (Львівська обл.).
XVIII ст.*

Історичне минуле й природні умови життя етнічних груп українського населення в зоні Карпат — гуцулів, бойків, лемків, буковинців — позначили й розвиток їхньої архітектури.

До типових гуцульських храмів належать церква Богородиці в с. Ворохті Івано-Франківської області (XVIII ст.). Це хрещатий у плані п'ятизрубний храм. Його центральний зруб завершується високим наметом на підбаннику. В цілому ж структура храму має присадкувату форму. На відміну від інших гуцульських храмів його присадкуватість малопомітна завдяки високому мурованому фундаментові. Разом із тим структура таких церков

компактна й гармонійна (храми в Коломиї, в Ясені).

Для архітектури бойків властива історично викристалізована форма храму з багатовіщчастими верхами (в Кривках, Маткові, Росохочі). Розташовані серед гірських хребтів або навіть на перевалах (наприклад чудова церква в Тухольці) серед смерекових лісів, такі споруди сприймаються як органічна частина мальовничої природи Карпат (церква в Яворові, XVIII ст.). Чим ближчий гірський хребет, тим вище підносяться їхні багатоярусні верхи. Є. Грабар із повним правом називав бойківські церкви «храмами-казками» (церкви в Яворові, Сколі, Вижні, Тухольці). Гнучка конструкція з системою заломів давала змогу нарощувати башти споруд усе вище й вище. На думку П. Г. Юрченка, деякі церкви набули високих верхів унаслідок реконструкції у XVIII столітті. Інколи у бойків одна з башт (як у церкві с. Кривки) виконує функцію дзвіниці.

У Закарпатті, в місцевостях, де жили лемки, склався тип церкви з



Церква в Яворові. XVIII ст.



Церква Святого Миколи в Кривках. 1763 р.

домінуючим верхом західного зрубу, увінчаного високою баштою. Він правив за дзвіницю. Такі трикамерні церкви з горизонтально-динамічною структурою формувалися під впливом архітектури сусідніх країн — Молдови, Словаччини, Угорщини (церкви в Мукачевому, Канорі, Крайникові, в с. Данилові).

Закарпаття, починаючи з XII століття, а Буковина — з XV століття, були відірвані від основних земель України, втім зберігали з ними національні, культурні та релігійні зв'язки. Архітектура Буковини завжди мала багато спільного з культовим будівництвом у сусідніх регіонах — Карпатському, Волинському, Подільському. Цьому, можливо,



Покровська церква в Канорі. 1792 р.

сприяло те, що вона входила до складу православного Молдовського князівства. Як і в Молдові, тут теж трапляються трикамерні церкви хатнього типу. Найкращим зразком такої церкви є Троїцький храм в Чернівцях (на Клокучці) з високим гонтовим дахом (1774 р.). Поширеним був також тип трикамерної церкви з однією банею: Миколаївська церква в Берегометі (1786 р.), Успенська церква в Дубовицях (XVIII ст.).

Таким чином, архітектура регіонів України, розвиваючись за різних природних і суспільних умов, зберігала спільні традиції й базові ознаки за розмаїтості структурних і художніх форм.

СКУЛЬПТУРА

Великого значення надавалося розвитку скульптури в землях Західної України, які залишалися під владою Польщі. За католицькою традицією статуарні форми пластики широко використовувалися в експозиції як інтер'єру, так і екстер'єру костелів. Скульптурні твори призначалися для греко-католицьких церков, а також прикрашали цивільні споруди.

Менш розвинутою була статуарна скульптура в Східній Україні. Негативне ставлення до неї православної церкви посилювалося після указу Петра I 1722 року, за яким скульптурні тво-



ри належало вилучати з храмів і знищувати. Тому вони дійшли до нас як поодинокі зразки.

Про місцеві традиції в українській скульптурі особливо переконливо свідчить її нерозривний зв'язок із таким видом національного народного мистецтва, як декоративне різьблення по дереву. Тут українські різьбярі досягли справжньої майстерності. Під їхньою вправною рукою деревина перетворювалася на ажурне листя, важкі грона вино-

граду, пишні соняшники та гірлянди чудових квітів. При цьому майстри не обмежувалися самим лише деко-

ром. Нерідко в «царських вратах» іконостасів, безпосередньо серед гілок і квітів або в окремих рельєфних клеймах вони зображували постаті царів і святих (композиції типу «Древа Єсеового», «Благовіщення» та ін.). Так були виконані «царські врата» Катерининської церкви й металеві «царські врата» Борисоглібського собору в Чернігові (XVIII ст.).

Багатими традиціями художнього різьблення уславилися Галичина, Прикарпаття та Закарпаття. Найбільш поширеним було різьбярське творіння «Древа Єсеового» з посталями біблійних царів, євангелістів, мотивами виноградної лози із соковитими гронами, троянд та інших квітів («царські врата» іконостасів Жовкви, Бучача, Скваряви Нової, Крехова, Сокаля).

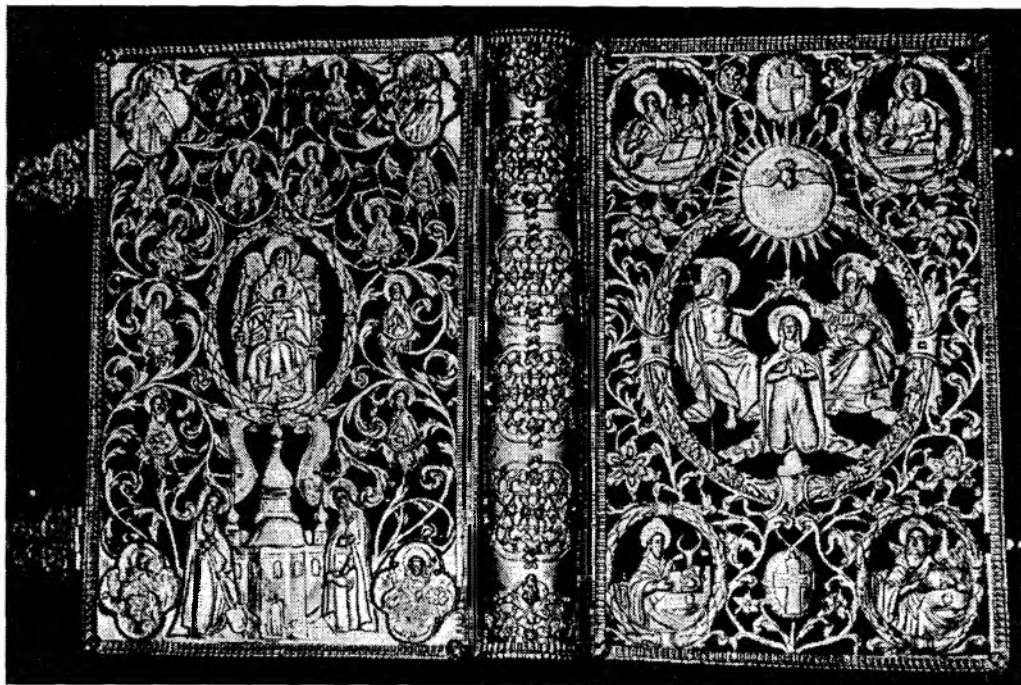
В Києво-Печерській лаврі сюжетними композиціями й орнаментом оздоблювали оклади ікон і книг, застосовуючи при цьому бронзу або срібло. На окладі другої половини XVII століття й окладі 1701 року майстри Лаври викарбували фасади лаврських храмів і родове дерево з посталями Антонія і Феодосія та інших лаврських святих. Майстерно зроблено церковний посуд і оклади з рельєфними зображеннями із застосуванням дорогоцінних металів і фініфті (золотий потир 1688 р. з фініфтяними та рельєфними зображеннями — подарунок гетьмана Самойловича Києво-Печерській лаврі, срібна оправа Євангелія кінця XVII ст. полковника Д. Апостола.) До найвищих досягнень золотарства часів розквіту мистецтва українського бароко належать срібні «царські



*Деталь «царських врат» церкви в Сокалі.
Кінець XVII ст.*

врата» Києво-Печерської лаври, карбовані 1748 року М. Юревичем. Вони вражають буйними розводами окантового листя, соковитими пуп'янками квітів, пластичними посталями янголів (збереглися фото-відбитки).

Великий попит на оправи книг та ікон, а також на церковний посуд, оздоблений рельєфними зображеннями та фініфтю, численні замовлення на виготовлення «царських врат» сприяли вихованню в XVII—XVIII століттях чудових майстрів-золотарів у Києві (Діодор, Іван Равич, Єремія Білецький, Ясинський), у Ромнах (Антін Іванович, Андрій Песляковський), у Ніжині та



Майстер Києво-Печерської лаври. Срібна оправа Євангелія. 1701 р.

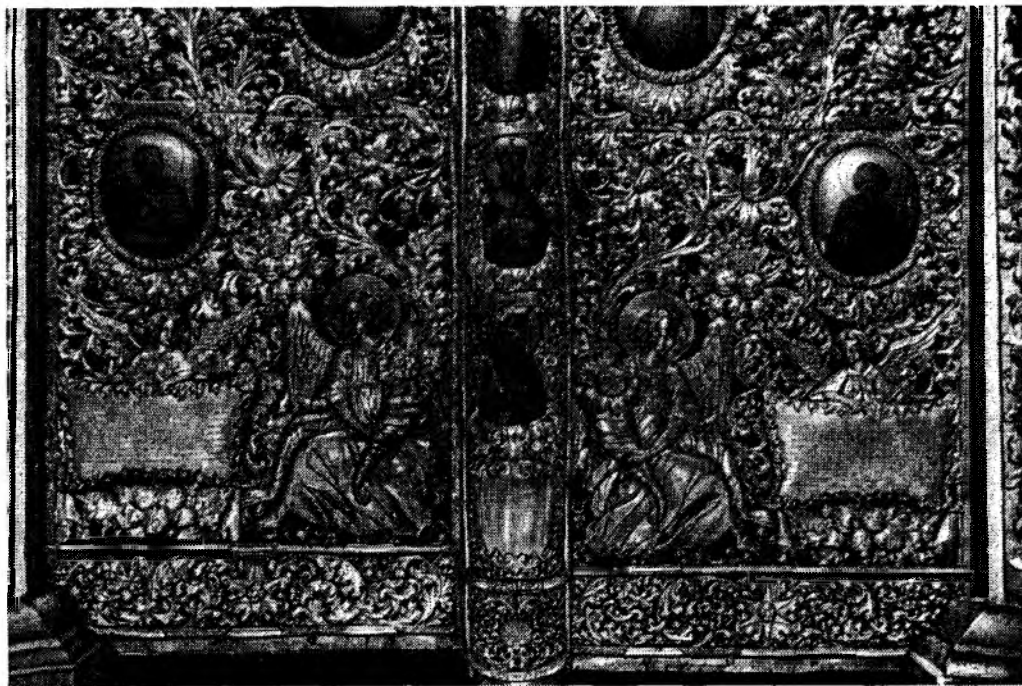
інших містах. Високою майстерністю славилися золотарі, що жили в Києві на Подолі (Семен Таран, Петро Волох та Іван Завадовський), які зробили «сріблопозлащені» «царські врата» для Київського Софійського собору (1747 р.).

У своїх творах майстри-золотарі багато уваги приділяли декоративній основі. Якщо в одних оправах рослинний орнамент, набуваючи об'ємності, вирішувався як окремий мотив, то в інших, особливо пізніших, він часто перетворювався на густе мереживо з гілок, квітів і листя, куди було «вплетено» й постаті людей та сюжетні медальйони (наприклад оправа Великого Євангелія 1706 р. з

ініціалами гетьмана І. Скоропадського). Навіть коли в композиції все ще переважала сюжетна основа, рельєфні фігури, оповиті виноградною лозою, часто вільно розміщувалися на площині, декоруючи її (постаті апостолів в оправі до «Апостола» 1722 р.).

У другій половині XVIII століття в декоративно-рельєфному вирішенні оправ (характерному для творчості українських майстрів) сповнений життя рослинний орнамент поступово витісняється декором у стилі рококо у вигляді картушів і волют.

Традиційний принцип декоративно-рельєфного оздоблення оправ та інших творів ужиткового мис-



Майстер М. Юревич. Фрагмент срібних «царських врат» Успенського собору Києво-Печерської лаври. 1748 р.

тецтва втілено і в українській архітектурі. Про це, зокрема, свідчить декоративне оздоблення стін Мгарського монастиря та дзвіниці Софійського собору в Києві (XVIII ст.), а також дзвіниці Дальніх печер Києво-Печерської лаври (1754—1761 рр., майстер С. Ковнір). Їхні фасади прикрашають рельєфні постаті янголів як пластична складова орнаментального декору.

Така сама пластична рельєфно-площинна манера означає й скульптурні зображення самостійного сюжетно-образного змісту. Чудовим зразком таких творів є скульптурний рельєф висотою в 2,5 м архангела

Михайла (його вважають «покровителем» Києва), що прикрашав вежу Київської ратуші. Виконаний із листової міді, він був обрізаний по контуру постаті архангела й тулуба змія. Завдяки чітко окресленому силуетові скульптурне зображення виразно вимальовувалося на тлі стіни й добре сприймалося навіть з великої відстані. Пластична форма була підкреслена карбованим орнаментом і мала поліхромне забарвлення: обличчя архангела — тілесного кольору, одяг та німб — золотий і срібний, тулуб змія — темно-вишневий.

Техніка металопластики дала змогу якнайкраще відтворити архан-



Архангел Михаїл. Мідний рельєф з Київської ратуші. 1697 р.

гела Михаїла в динамічному русі зі щитом і піднятим мечем у статуї, встановленій на фасаді Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Про широке застосування в скульптурній творчості техніки металопластики свідчить робота одного з провідних майстрів Івана Рави-

ча (1677—1762 рр.) над серією овальних металевих щитів із зображенням діячів того часу для головної зали Київської ратуші (зберігся лише рельєф із зображенням Петра I на коні).

Поряд із рельєфною пластикою на Лівобережжі існувала й кругла скульптура. Так, у гравюрі Л. Тарсевича «Хресний хід у Києво-Печерській лаврі» («Києво-Печерський патерик», 1702 р.) бачимо три статуї, що фіксують кути маленького фронтона над дверима Успенського собору.

До зразків круглої скульптури належали дерев'яні статуї Аарона, Захарія, Іоана Хрестителя та Іоана Богослова в іконостасі церкви, збудованої гетьманом Калнишевським у Ромнах (1764 р.). Їх створив Сисой Шалматов, який починав свою роботу сницаря в Курську, а потім багато років працював в Україні. Статуї мали натуральний розмір і, за традицією, були розписані: волосся — чорного кольору, обличчя та руки — тілесного, одяг — золотистого. Художник прагнув підкреслити своєрідність характеру кожного персонажа. Майстерно опрацювали різьбярні складки одягу, виявляючи форми тіла; при декоративному вирішенні скульптур вони врахували стиль іконостаса, оздобленого розкішними картушами, витими колонами тощо. Однак в цілому форми тіла, рух постатей, жести тут надто узагальнені, важкуваті. Шалматов зробив також дерев'яні статуї для церкви в Чоповичах (на Київщині) та для ряду інших уніатських храмів.

Нові тенденції в характері різьблення яскраво помітні в постатях



*С. Шалматов. Статуя Євангеліста
з церкви в Чоповичах. 1744 р.*

янголів скульптора Діда у церкві м. Ічні. Витончені, легкі за формою, вони увиразнені малюнком. Дід належав до нового типу скульпторів, які надавали великого значення вивченню натури.

В останній чверті XVIII століття посилюється вплив класицизму. Класичну скульптуру обирає українська знать для своїх палаців, вона прикрашає парки, міста.

В творчості українських митців традиції минулого часто співіснують з новими, класичними. Свідчення цьому — пластика металевої статуї Феміди, встановленої в Київській ратуші 1777 року. Фігуру сформовано з двох мідних листів, спаяних по вертикалі.

Своєрідним явищем для архітектурного середовища Києва стала скульптурна група «Самсон, що роздирає пашу лева» (1808 р.). Вона замінила собою фонтанну статую янгола на Контрактовій площі. Цю вирізану з дерева й пофарбовану скульптурну групу було встановлено до сторіччя Полтавської битви. Хоч хронологічно твір належить до періоду розквіту класицизму, проте ця добре скомпонована група тяжіє до традицій народного мистецтва, близька до її іконописних прототипів.

Скульптор іще не зосереджує свою увагу на виявленні драматизму боротьби. Разом з тим твір зворушує життєвою безпосередністю: Самсона зображено як просту людину, схожу на київського ремісника-кожум'яку.

Традиції українського народного різьблення активно розроблялися в Галицько-Волинських та Буковинських землях. Проте тут на круглу



Статуя святої з костелу в Бучачі. XVIII в.

скульптуру дуже впливала пластика західного, зокрема польського, мистецтва. В католицьких костелах, які споруджувалися на західноукраїнських землях, скульптура була традиційним видом релігійного мистецтва й часто відігравала головну роль у монументально-декоративному оздобленні храмів. Статуї святих траплялись і в уніатських церквах.

Отже, найбільше скульптури було зосереджено в західних областях України. Коло авторів, особливо творів із дерева, складали майстри Львова, Жовкви, Станіслава, Бучача, Яворова та інших місць, де різьб-

лення по дереву вважалося традиційним заняттям у поколіннях.

Для керівництва великими комплексами робіт і виконання окремих важливих творів залучалися відомі місцеві та іноземні скульптори, які часто були й архітекторами. Це — Фесеінгери (працювали в Галичині протягом усього XVIII століття), Пинзель (50—70-ті роки XVIII ст.), П. Полейовський, Й. Оброцький (друга половина XVIII ст.).

Серед майстрів-іноземців заслуговує на увагу творчість Пинзеля. Працюючи у Львові, Бучачі та інших містах, він залишив помітний слід у мистецтві Західної України. Його твори характеризуються експресивним трактуванням образів і пластичною виразністю форми. Яскравим доказом цього є скульптури майстра, що збереглися до нашого часу. Надзвичайною гостротою фізичних і душевних страждань позначене скульптурне зображення розп'ятого Христа (костел у Ходовичах). Пинзель посилює гостроту моменту майже натуралістичним трактуванням виснаженого тіла Христа й вираженням його непритомного стану. В зображенні святих у статуях костелу Святого Мартина у Львові, костелу в Бучачі, Монастирищах (Львівська обл.) Пинзель, широко будуючи пластичну форму, разом із тим виявляє в сильних рухах і у виразі обличчя індивідуальні особливості кожного. У величній кінній статуї, яка увінчує фасад церкви Святого Юра у Львові, скульптор удається до значного монументального узагальнення форми. Цей твір вражає своєю динамікою і героїчним пафосом.



Пинзель. Статуя Святого Юра на фасаді собору Святого Юра у Львові. Модель. Дерево. 1759—1761 рр.

Бароковому стилю Пинзель віддає данину в скульптурному оздобленні будинку ратуші в Бучачі. Се-

ред розмішених на парапеті поста-тей Самсона, Давида, Нептуна, Геркулеса та інших, що мали алегорич-

но втілювати силу й доблесть шляхетського роду Потоцького, котрий придушив гайдамацький рух, надзвичайно цікава одна зі статуй невільників. Це напівоголена постать козака з чубом і довгими вусами — типового представника гайдамаків. Скульптор, вдумливо вивчаючи навколишнє життя, показав цю людину не приниженою і знесленою, а сповненою великої фізичної й душевної сили.

До визначних майстрів другої половини XVIII століття належать й Михайло Філевич та Семен Стажевський — автори ряду скульптур у Львівській церкві Святого Юра, Матвій Полейовський та Іван Оброцький. В 60—70-х роках XVIII століття під час перебудови Латинського собору у Львові вони зробили найважливіші для його інтер'єру статуї, зокрема скульптури великого олтаря.

Знані майстри працювали в Кам'янці-Подільському. Їхньому різцю належать монументальні статуї святих у кафедральному соборі, позначені монументальним трактуванням, широким узагальненням характеристики кожного образу.

Серед творів інших майстрів відзначимо дерев'яні позолочені скульптури Адама та Єви в костелі бернардинців (Львів), у декоративному оформленні якого брали участь українські різьбярі. Оголені тіла, вико-

нані з великою майстерністю, прославляють земну красу людини.

Костельна скульптура XVIII століття в Україні, як і в Польщі та Німеччині, в цілому позначена рисами пізнього бароко. Святих часто зображували наче в якомусь екстазі, їхні пози — найрізноманітніші, іноді навіть ексцентричні. Відповідно до різних рухів одяг прорізають глибокі складки, утворюючи гострі заломки (скульптура костелів Львова, Ходовичів, Монастирищ, Перемишля, Луцька та інших міст). Такий характер мають, зокрема, статуї представників лицарських орденів, установлені під склепінням костелу домініканців у Львові (скульптор Себастьян Фессінгер). Вони зображені так, що тим, хто дивиться знизу, здається, ніби постаті рухаються уздовж стін. Техніка виконання цих дерев'яних статуй (вирішення їхніх форм перетином великих площин) розрахована на сприйняття скульптур із великої відстані без утрати уявлення про характер образу кожної з них. Підхід до скульптурної композиції, до того ж у синтезі з архітектурою, свідчить про значний досвід роботи майстрів у галузі монументального мистецтва.

Наприкінці XVIII — на початку XIX століття в західних районах України, так само як і в східних, дедалі міцніші позиції завойовує класицистична скульптура.

НАСТІННИЙ РОЗПИС

Наприкінці XVII — в першій половині XVIII століття український монументальний живопис переживав період високого піднесення. В цей час суспільне життя України продовжувало розвиватися під знаком ідей національно-визвольної боротьби. Вона зміцнювала віру в можливість визволення всіх українських земель з-під влади іноземних загарбників. Такі ідеї вимагали для свого втілення в мистецтві відповідних художніх засобів. Одним із наймогутніших серед них був монументальний живопис, що давав змогу майстрам досягати широких ідейно-художніх узагальнень.

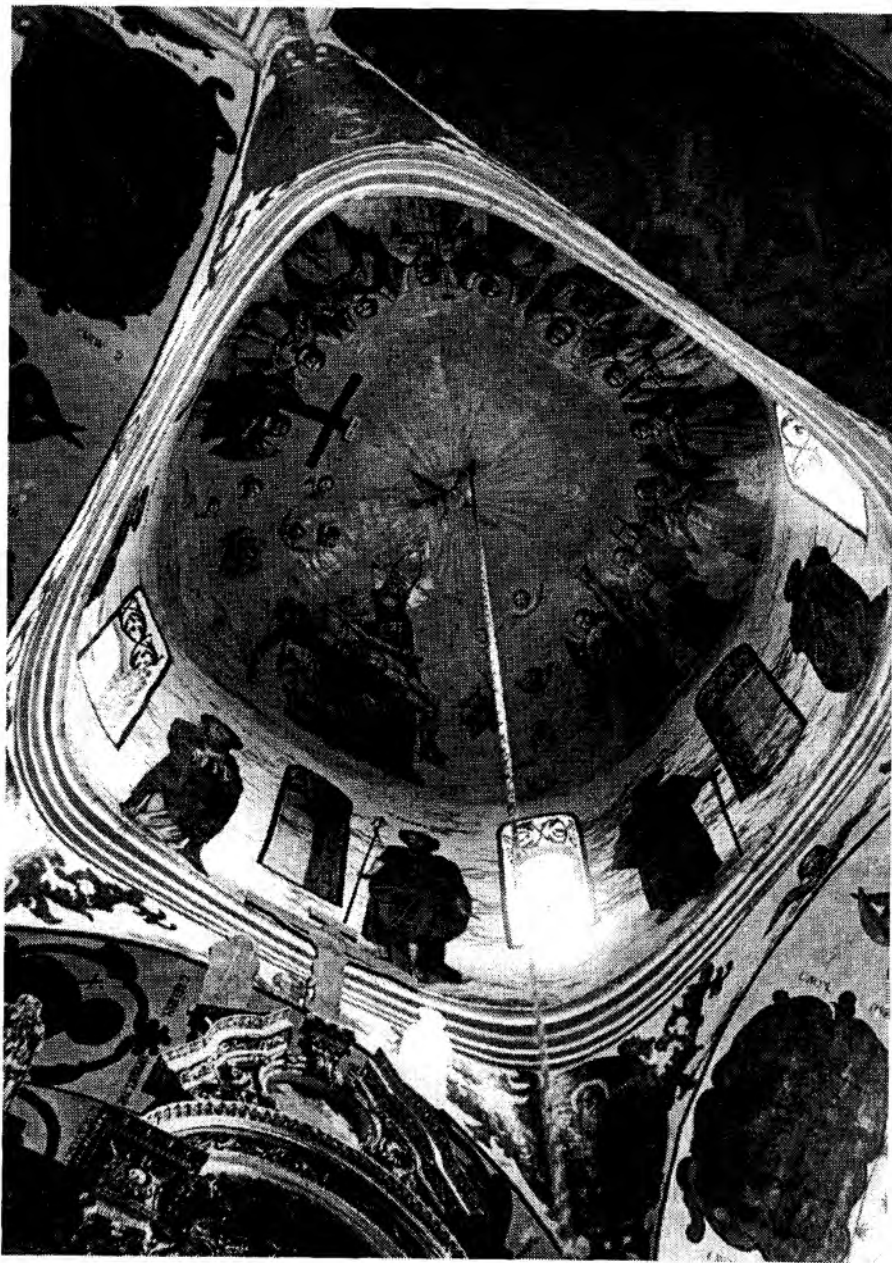
Серед настінних розписів України цього періоду можна територіально виокремити дві групи пам'яток: східну (Київ і Лівобережна Україна) й західну (Правобережжя).



Вже в середині XVII століття розписи прикрашали чимало храмів. Павло Алепський, перебуваючи 1654 року в Києві, писав, що бачив настінні розписи в Києво-Печерській лаврі (на внутрішніх і зовнішніх стінах Успенського собору, в Троїцькій надбрамній церкві,

на брамі подвір'я Більницького монастиря, в келіях ченців), у Трисвятительській церкві, у Софійському соборі (зображення церкви, яку обстрілюють перси та франки). Відомо, що в цей час велися розписи церкви Спаса на Берестові. Були розписи і в церквах за межами Києва.

В 70-х роках XVII століття завершено розписи в новозбудованій Троїцькій церкві Густинського монастиря. Про характер розпису свідчать фрагменти, які збереглися, фотографії та деякі документальні відомості.



Фрагменти розпису купола Троїцького собору Густинського монастиря. 70-ті роки XVII ст.

Загальна композиційна структура розпису Густинського монастиря відповідала традиціям, які склалися в розписах стародавніх храмів. У куполі, як символі неба, було зображено новозаповітну Трійцю, під ним на парусах — чотирьох євангелістів. На підпружних арках, що підтримували купол, як і в Київській Софії, було зображено 40 мучеників. На інших стовпах та арках живопис теж складався не із сюжетних циклів, як у храмах Наддніпрянщини, а переважно з окремих фігур та сцен. Давнім традиціям відповідає також сине тло.

Ці тенденції, властиві монументальному мистецтву, можна пояснити також впливом розписів храмів, у яких живописці в XVII столітті намагалися дотримуватися давніх традицій. За такої тенденції в трактуванні образів, у характеристиці сюжетно-тематичних композицій можна бачити чимало особливостей, притаманних саме монументальному живопису українських храмів. У Густинському храмі, як і в деяких інших церквах, на почесному місці було розміщено композицію першого Вселенського собору.

Характерною рисою живописного оздоблення ряду українських храмів було також портретне зображення ктитора. Таким був у Густинському соборі портрет гетьмана Самойловича, виконаний разом з усім розписом 1674 року. В цьому творі знайшла своє класичне втілення форма репрезентативного портрета, що відповідала світоглядів козацької генеральної старшини: гетьмана зображено на весь зріст на тлі важких декоративних драпірувань.



Настінний портрет гетьмана Івана Самойловича. Густинський монастир. 70-ті роки XVII ст.

Він стоїть біля столу, на якому лежить булава — знак державної влади. На ньому урочисте святкове вбрання — червона кирея, підбита дорогим хутром, і білий жупан, прикрашений барвистим орнаментом. У всій його постаті, в повороті голови, в кожному русі відчувається владна сила й почуття гідності.

Про належність розпису українським майстрам свідчить і своєрідне іконографічне тлумачення релігійних композицій. До них можна віднести храмовий образ «Трійці» в головному куполі собору. Цю композицію

складають Бог-Отець, зображений у високій тіарі, з тілом померлого Христа на руках, а також архангели, розміщені по периметру барабана. В центрі цього замкненого кола — голуб як символ Святого Духа.

Подібні композиції з символічним трактуванням сюжету траплялися в Україні у XVII столітті. Вони створені головним чином під впливом західної гравюри.

Живописці надають зображенню значної ілюзорності, «відриваючи» постаті від поверхні стіни й цим залучаючи їх у внутрішній простір барабана.

Властивий живопису Густинського монастиря потяг до об'ємності та просторовості став характерний для українського мистецтва в цілому.

Нова форма взаємозв'язку архітектури й живопису змусила інакше, ніж у минулому, підійти до питань синтезу. Живопис тепер виступав у синтезі з архітектурою майже на рівних правах.

Старі традиції, які переважали в художній свідомості, проявлялись, як і раніше, в побоюванні відкритого, необмеженого простору. У зв'язку з цим ми не бачимо в українському (навіть плафонному) живописі прикладів прямого прориву простору.

В тих випадках, коли іконописець прагнув показати «небесні сили» в храмі (як, наприклад, у розписі купола Троїцької церкви Густинського монастиря), він зображував їх так, щоб здавалося, нібито вони існують лише в межах архітектурного середовища.

Разом із тим побудова постатей не розпластаними на площині стіни

в певному, хоч і обмеженому, просторі дала змогу художникові надати позам і жестам більшої природності й різноманітності, тобто досягти більшої життєвості образу.

Ці самі тенденції були притаманні розписам Полтавського Хрестовоздвиженського монастиря, від яких залишилися окремі фрагменти. Розпис було вирішено за тим самим принципом відокремленого зображення постатей святих, що й монументальний живопис Густинського монастиря.

Проте невелика кількість фрагментів живопису й обмеженість документальних даних про нього не дають можливості уявити композиційну побудову всього розпису.

Значні монументальні живописні роботи виконувалися в містах і монастирях північно-східної України, де у XVIII столітті розташовувались центри гетьманської влади (Глухів, Батурин). Через цей регіон здійснювались основні контакти України з Росією. Тому вплив російського мистецтва, як у станкових, так і в монументальних творах, тут теж відчутний.

Про це свідчать розписи Гамаліївського монастиря, фундаторами якого були гетьман Іван Скоропадський та його дружина. Вони постійно підтримували тісні зв'язки з Києво-Печерською лаврою й не раз запрошували її живописців. Разом із тим розпис теплої церкви Гамаліївського монастиря (усипальниці Скоропадських), який майже цілком зберігся, великою мірою нагадує декоративне убранство палацових теремів московського Кремля. Цей розпис у вигляді густого, пере-

важно рослинного, орнаменту вкриває стіни і склепіння церкви.

Наприкінці XVII — на початку XVIII століття завершується формування Київської (лаврської) школи монументального й монументально-декоративного живопису, складається стиль українського бароко.

У традиціях цієї школи було розписано у XVIII столітті Успенський собор і Троїцьку надбрамну церкву в Києво-Печерській лаврі, Софійський собор й деякі інші храми у Києві та поза ним.

Головним центром київської школи були малярні Києво-Печерської лаври. Лавра в той час, володіючи численними містами, селами, величезними земельними масивами, відігравала важливу ідеологічну роль у боротьбі українського народу за звільнення Правобережної та Західної України з-під влади католицької Польщі.

Одним із дієвих засобів пропаганди як релігійних, так і національно-громадських ідей був живопис — «відкрита» книга навіть для неписьменного населення. Тому в Лаврі надзвичайно важливого значення надавали не тільки друкуванню та розповсюдженню літератури, зокрема полемічної, а й роботі малярень. Розвиток живопису стимулювався також змаганнями з католицькою церквою, що широко використовувала в костелах досягнення західних художників.

Активно борючися за зміцнення свого впливу на українське населення, Лавра не відкидала традицій народної творчості та здобутків західного мистецтва для своїх майстрів.

Знайомство з образотворчим мистецтвом Західної Європи відбувало-

ся переважно двома шляхами. Перший — це відвідування українцями центрів Західної Європи й оволодіння досягненнями її мистецтва, особливо в галузі гравєрства (Олександр і Лаврентій Тарасевичі, Оверкій Козачинський, Григорій Левицький та інші).

Інший шлях — графічні твори, що завозилися в Україну. Найчастіше це були «лицеві» книги зі Священної історії. Великий вплив справила, наприклад, у середині XVII століття Біблія Пискатора, ілюстрована творами багатьох видатних майстрів Фландрії, Голландії, Франції та Німеччини.

Чимала збірка закордонних книг із гравюрами зберігалася в Києво-Печерській лаврі. Ними широко користувалися, як свідчать написи на книжках, лаврські живописці та гравєри.

Наприкінці XVII століття багато книг привіз до Лаври із-за кордону видатний гравєр Олександр Тарасевич (який потім був намісником у Лаврі й носив ім'я Антонія Тарасевича). Він навчався й працював в Аугсбурзі (Німеччина) у славнозвісних братів Кіліанів. Після його смерті 1718 року збірку було передано до лаврської бібліотеки. Вона складалася з цілого ряду «кунштових» книг — посібників для оволодіння рисунком, двох видань про італійську та французьку архітектуру, книг із зображеннями рослин, тварин, з відомостями про різні частини світу, а також релігійного змісту.

Подібні раритети мали й окремі провідні лаврські живописці. Зокрема, начальники малярні: у Феоктис-

та була книга рисунків для вправ, у Алімпія книга для початкового викладання малювання (крім того, «Місяцеслов» із зображенням святих).

Лаврські майстри у своїй педагогічній роботі активно використовували західну методичну літературу для навчання малярству та граверству, видану переважно в XVII столітті у Франції, Англії, Голландії, Німеччині та Венеції. Збереглися такі книги і зошити з вправами — так звані «кужбушки». Навчання провадилось за певною методикою: спершу учні практикувались у зображенні найпростіших геометричних фігур, далі поступово переходили до рисування за зразками різних частин тіла — рук, ніг, очей, потім — постаті людини в різних поворотах і на самкінець — до зображення обличчя і сцен. Вправи в «кужбушках» виконувалися чорним та кольоровим олівцями, пером чи аквареллю, штрихом чи розтушовкою.

На той час у Лаврі в процесі навчання до рисунків з натури ще не вдавалися: навіть оголене тіло, яке досить часто бачимо у вправах, писалося зі зразків. Крім західних зразків, учні користувалися також «лицевими» оригіналами, «єрмініями» греко-східної іконографії, «святцями». Учні копіювали досвідчених українських майстрів. У цих рисунках трапляється, крім релігійних образів, багато портретних зображень (наприклад, копії з живописного портрета Богдана Хмельницького, зробленого з гравюри Гондіуса, з портрета Петра I). Нерідко робили копії з творів українських граверів, особливо Олександра Тарасевича

(портрети «кн. Голіцин», «Стольник Георгій Земля» тощо), з народних картин (козаки-бандуристи).

Спочатку учні допомагали майстрові. Перші два роки вони, головним чином, розтирали фарби, прилучалися до підготовки стін для розпису й були на інших підсобних роботах. Потім працювали разом із майстром, здебільшого над зображеннями другорядного значення. Тоді їх називали «молодиками». Навчання, за угодою, тривало від п'яти до дев'яти років. Крім різних вправ, учні брали безпосередню участь у творчій роботі майстра. Якщо до цього додати, що майстер їх утримував і виховував, часто живучи з ними в одній келії. Важливу роль у художньому вихованні учнів та становленні творчої індивідуальності живописця лаврських малярень відігравали традиції багатьох поколінь місцевих майстрів.

Ці традиції беруть свій початок ще зі стародавньої Русі, коли вперше були розписані храми Києво-Печерського монастиря й утворилася в ньому перша руська творча школа на чолі з іконописцем Алімпієм. І хоч Києво-Печерський монастир у результаті татарських навал неодноразово зазнав руйнувань, а Успенський собор Лаври було зруйновано 1240 року і вдруге — після його відбудови — 1482 року, все ж є підстави вважати, що давньоруські розписи монастиря не були тоді повністю знищені й про їхній характер знали майстри, які розписували лаврські храми в XVII й на початку XVIII століття. Інакше кажучи, можна стверджувати, що зв'язок Лаври з її ста-

родавніми живописними традиціями ніколи не уривався.

Одне з ранніх повідомлень про живопис лаврських храмів знаходимо у Павла Алеппського. Описуючи інтер'єр Успенського собору, він зазначає: «Святий олтар дуже високий і підноситься у простір. Од верху напівкруглої його арки до половини її зображені: Богородиця, стоячи благославляє, з хустиною на поясі, а нижче від неї Господь, оточений архіереями — мозаїкою із золотом, як у Святій Софії та у церкві Віфлеєма».

Павло Алеппський засвідчує також наявність розпису й перед дверима північного олтаря: «На стіні всього цього місця, починаючи од верху, зображено Успіння Богородиці». Під ним «апостоли, що зібралися біля мармурового гробу Святої Діви, саван розкрито, й вони, зачудовані, піднімають руки до неба, говорячи: “Вона вознеслася”». Навпроти цієї композиції містилося ще одне зображення апостолів із хітоном Богоматері.

Згадуване Павлом Алеппським мозаїчне зображення «Євхаристії», подібне до того, яке було у Святій Софії, схиляє до думки, що в Успенській церкві в цей час іще частково залишався стародавній живопис. Характерно, що мозаїки, описувані Алеппським, містилися саме на тих стінах, де, за дослідженням Лошкарьова, ще в XIX столітті зберігалася давня кладка. Про розписи на інших стінах собору, які, за Лошкарьовим, не зберегли стародавньої кладки, Алеппський нічого не говорить.

Можна припустити також, що давньоруські розписи зберігались у XVII столітті також і в іншій лаврській споруді — Троїцькій надбрамній церкві Больницького монастиря. У Алеппського ми знаходимо лише згадку про наявність у ній живопису. Він пише, що церква зветься Троїцькою, «бо всередині її є зображення трапези янголів й Авраама».

Більш певні відомості про те, що в Троїцькій надбрамній церкві були саме настінні розписи й, до того ж, виконані в далекому минулому, є в листі ігумена лаврського Больницького монастиря Селівестра до царя Олексія Михайловича від 1660 року. Перелічуючи різні церковні потреби «на лікарняну будівлю і в церкву кам'яну Троїці живоначалні, що над святими воротами», ігумен тут же зазначає, що «і стінне письмо злиняло», а «фарби купити нічим», а тому звертається до царя з проханням, аби він «дав настінного письма фарб».

Зауваження про те, що «настінне письмо злиняло», є підтвердженням того, що воно давнє. Від давньоруського періоду до XVII століття не було в Наддніпрянщині умов для розписів у невеликій церкві. Тому, можна вважати, що цей розпис, найімовірніше, припадає на час побудови самої церкви (початок XII ст.), коли досить часто розписувалися навіть малі споруди.

Новий етап у розвитку монументального живопису в Лаврі починається з XVII століття.

Приділяючи велику увагу розписові храмів, Петро Могила використовував працю місцевих живописців і запрошував також майстрів з Афо-

на й Москви. В той час іконописців Афонської гори вважали охоронцями норм і принципів стародавнього «священного письма». Насправді ж мистецтво Афона того періоду було позначене рисами занепаду. Про це свідчать розписи, виконані афонськими майстрами в церкві Спаса на Берестові, поблизу Лаври. Хоч постаті святих та архангелів сповнені динаміки, втім написані вони у сухій графічній манері, пройняті духом аскетизму й позбавлені життєвості. Можливо, деякі розписи були виконані афонськими майстрами й в Успенському соборі Лаври.

Разом з тим у XVII столітті в Лаврі розцвітає творчість місцевих майстрів. Ними, певно, були розписані ворота Больницького монастиря з боку головного шляху — від Троїцької надбрамної церкви до Успенського собору. На одній їх частині був зображений Александрійський патріарх Іоан Милостивий серед жебраків та хворих, на другій — багатій і бідний Лазар. Остання композиція явно запозичена з гравюру Біблії Пискатора, яка з середини XVII століття була добре відома лаврським малярам і граверам. Місцевими майстрами були розписані келії монахів, а також зовнішні стіни Успенського собору.

Живописні композиції на зовнішніх стінах трапляються ще за часів давньої Русі. Переважно це були храмові зображення над головним порталом (як на фасадах Софійських соборів у Києві та Новгороді). В XVII столітті увага до живописного прикрашання зовнішніх стін посилюється. Це пояснюється тим, що відповідному розвитку

місцевих смаків сприяли й традиційні зв'язки з балканськими країнами, особливо з Молдовою, вихідцем із якої був Петро Могила.

В Молдові в той час зовнішній розпис досить часто вкривав стіни храмів від верху до низу (наприклад, у храмах Воронця, Сучави, Молдавиці).

У середині XVII століття вся західна стіна Успенського собору лаври теж була прикрашена живописом. Над головним входом, за традицією, розміщувалося храмове зображення «Успіння Богоматері» з фланківними постатями двох царів, котрі збудували церкву. Від цього зображення підіймалося «дерево», на гілках якого були розміщені фігури святих. Вище «дерева», між трьома вікнами, — постаті апостолів Петра і Павла. Увінчували композицію Антоній та Феодосій, яких Павло Алеппський називає «славою землі козаків». Таким чином, уся центральна частина західного фасаду від низу до верху була об'єднана величезною живописною композицією, що мала підкреслювати історичну значущість Лаври та її собору.

Над бічними дверима центрального фасаду й над дверима північного та південного фасадів теж були зображені святі, яким присвячувалися приділи, куди ці двері вели.

В другій половині XVII — на початку XVIII століття тривали роботи над живописним убранством Успенського собору. Так, у соборі ще до пожежі 1718 року була створена живописна галерея історичних діячів. Про неї згадує мандрівник Іван Лук'янов, що був у Лаврі в 1701 ро-

ці: «... а в церкви стенное писание: все князья русские написаны».

Про появу в Успенському соборі багатьох інших зображень ще до його розпису в 20-х роках XVIII століття дає підставу стверджувати рукопис № 204 з лаврського архіву. Його було складено для виконання вищезгаданого розпису (як це доводить М. П. Істомін) на ґрунті більш ранніх описів настінних зображень Успенського собору, починаючи з XV століття. Крім того, цей рукопис дає підставу вважати, що й сама система композиційної побудови розпису виникла не зразу, а формувалася поступово, протягом століть. У 20-х роках XVIII століття вона лише досягає повного свого розвитку і стає характерною для розписів, котрі можна віднести до київської школи монументального живопису.

Після великої пожежі 1718 року, коли загинули не тільки розписи XVII, а й залишки мозаїки та фрески XI століття, було витрачено більше десяти років на відновлення Успенського собору та інших споруд Лаври. Для цього Петро I виділив спеціальні кошти, за його наказом проведено збір грошей із козацької старшини.

До живописних робіт в Успенському соборі залучалися не лише живописці головної лаврської малярні, але й із різних місць України. Безпосередньо керували настінними розписами начальники головної малярні Іван та Феоктист. Видатними майстрами в той час стають Алімпій Галик, Пахомій та інші.

Для композиційної побудови розпису собору характерне традиційне осмислення храму як бого-

словського образу світобудови. Куполові надавалося символічного значення неба, як пристановища сил, що правлять світом. Тому на скуфії головного купола було зображено новозавітну Трійцю в оточенні сонмів янголів. Між вікнами барабана — 12 апостолів. Нижче, на парусах — четверо євангелістів. Богословська концепція світобудови знаходила своє відображення в розписі чотирьох підпружних арок і стовпів, які символізували собою чотири стовпи християнської віри, на яких були зображені переважно біблійні царі та святителі.

Ідею духовної ієрархії втілено і в розписі стін центрального нефа. Якщо куполи і підпружні арки присвячувалися біблійно-євангельській історії, то на стінах нефа розгорталася церковна історія, зокрема історія Києво-Печерської лаври як головного релігійного центру в Україні.

Історія Вселенської церкви була представлена зображеннями семи Вселенських соборів у верхній частині стін. З різними періодами історії Києво-Печерської лаври пов'язані постаті лаврських преподобних, архимандритів і ктиторів — князів, а також окремих царів і гетьманів. Вони виведені уздовж нижньої частини стін.

Ця портретна галерея починалася від західних дверей і закінчувалася за іконостасом. Праворуч від дверей розміщувалися постаті духовних осіб, ліворуч — ктиторів, ряд яких замикали царі Олексій Михайлович та Петро I. З українських гетьманів до галереї увійшли Богдан Хмельницький та Іван Скоропадський.



*Богдан Хмельницький. Фрагмент розпису
Успенського собору Києво-Печерської лаври.
Початок XVIII ст.*

Олтарні зображення, що колись панували над усім простором церкви, тепер, відділені від нього іконостасом, стали дрібнішими і втратили монументальність. В апсиді, вище євхаристії, було зображено Розп'яття з «предстоящими» — Богоматір'ю та Іоаном Богословом.

Жертовник та дияконник були розписані відповідно до їхнього традиційного значення (у жертовнику — сцени зі «страстей» Старого Завіту: «убієніє Авеля Каїном», «принесення в жертву Ісаака Авраамом» тощо — та страсті Нового Завіту).

Крім великих узагальнених зображень, на стінах, стовпах та арках Успенського собору вміщено безліч малих композицій, що, подібно до клейм житійної ікони, оточували велику центральну композицію або об'єднувалися в окремі сюжетні цикли, ілюструючи біблійні та євангельські тексти, вчення «отців Церкви» та молитви (як от «Притча про блудного сина», «Отче наш» тощо).

Навіть за посилення в розписі інтересу до сюжетно-оповідних мотивів він зберігає монументальний характер. За структурою розпис було побудовано на системі вузлових, узагальнювальних за своїм змістом композицій, що виділялися серед інших також чільним місцем їх розташування та розміром.

Монументальний характер мав також і розпис центрального фасаду Успенського собору, виконаний за традиційною композицією лаврськими майстрами. За допомогою архітектурного й живописного взаємозв'язку вузлових композицій і сюжетних циклів він давав розгорнутий виклад цілої системи бого-

словського світорозуміння, яскраво відобразив рівень філософської думки, характерний для представників ученості з Київської академії та Лаври. В цих розписах відбилася також характерне для них прагнення до переосмислення історії минулого, намагання пов'язати вселенську історію з вітчизняною, представленню в розписі духовними й світськими діячами російського та українського народу, і таким чином надати пафосові вітчизняного минулого загальнолюдського значення.

Розписи, що виконувалися в цей час у Лаврі, були позначені рисами яскравої життєвості й відчутними впливами народної творчості. Це пояснюється тим, що лаврські живописці та запрошені майстри тоді ще зберігали безпосередній зв'язок із широкими верствами населення. Нерідко цілком відверто вони виявляли свої соціальні симпатії через такі євангельські сюжети, як притча про багатія та бідного Лазаря або притча про блудного сина, а релігійним образам надавали народного тлумачення. Розписи Успенського собору в 1772—1779 роках були поновлені начальником лаврського училища Голубовським та його вихованцями. Частково вони були переписані також 1844 року. Виконані під значним впливом українського народного мистецтва, ці розписи неодноразово викликали невдоволення офіційних кіл і тому, врешті-решт, на початку 80-х років XIX століття були знищені й замінені живописом псевдовізантійського характеру.

Монументальні розписи Успенського собору, їхні композиційні й

стильові ознаки у XVIII столітті стали взірцем для живописного убранства багатьох інших храмів, у тому числі й Київського Софійського собору.

В XVII столітті в Софійському соборі значних робіт не провадилося. Під час перебудовування собору в 1596—1633 роках у руках уніатів він не мав необхідного господарського догляду, і тому його західна стіна, дахи, галереї залишалися зруйнованими, стародавні розписи покрилися шаром бруду, псувалися і втрачали свою виразність. Через це після відновлення собору Петром Могилою їх довелося вкрити побілкою, аби надати приміщенню «благолепного» вигляду. Лише мозаїка в апсиді та консі залишалася відкритою. Її описує в 1725 році архієпископ Варлаам. Ті ж місця в головному олтарі, де мозаїка вважалася втраченою, були дописані, як він гадає, ще за Петра Могили, причому «зело неискусным мастерством». Цей висновок не стосується, мабуть, усього живопису, виконаного в апсиді й олтарі, бо фрагмент із зображенням голови ієрарха (що був відкритий під час реставраційних робіт на північному стовпі віми), навпаки, вражає майстерністю м'якого, але виразного ліплення енергійного обличчя, обрамленого сивою бородою, та переданням живого погляду.

В період від 1657 до 1685 року в зв'язку з війнами з Польщею київські митрополити жили в Москві й тому Софії не приділяли в цей час належної уваги.

Вже від кінця XVII століття розгортаються в ній значні будівельні роботи, а з початку XVIII століття



Перший Вселенський собор. Фрагмент розпису Софії Київської. 1708 р.

систематично ведеться розпис її стін. Про існування фресок під шаром побілки не знали, а тому нові зображення наносилися без урахування стародавніх композицій.

Протягом майже всього XVIII століття, аж до 70-х років, працею кількох поколінь українських майстрів стіни і склепіння Софійського собору були вкриті барвистим українським національним живописом. До 30-х років XVIII століття паралельно з розписом Успенського собору лаври проводилися великі живописні роботи і в Софії, в її центральному нефі та бокових приділах. На останній етап розпису (70-ті роки XVIII ст.) припадає виконання апокаліптичних сюжетів на хорах. Розписи здійснювали майстри, «молодики» та учні малярні Софії (в середині XVIII ст. вона налічувала до 30 осіб). Для керівництва цією маляр-

нею запрошувалися найкращі українські майстри. Так, у 40-х роках нею керував видатний лаврський живописець, що був іще в чині диякона, Алімпій. У 60-х роках на посаду начальника малярні було призначено надзвичайно талановитого живописця Полтавського Хрестовоздвиженського монастиря ієромонаха Самуїла, пензлеві якого належить відомий портрет князя Д. Долгорукова.

У розписі центрального нефа Софії, як і Успенського собору Лаври, головну увагу приділено зображенню Вселенських соборів. Великою мірою це пояснювалося тим, що релігійна боротьба проти католицизму, як вияв національно-визвольного руху, особливої гостроти набрала щодо питання про законного спадкоємця та продовжувача традицій ортодоксальної християнської

церкви. Тому, поруч із олтарними та купольними зображеннями, за давньоруською традицією, важливе місце в архітектурному просторі було відведене композиціям Вселенських соборів.

За часів митрополита Іосафа Краковського в 1708 році було написано п'ять перших Вселенських соборів. Перший Вселенський собор як найважливіша подія був розміщений безпосередньо проти олтарної стіни. Його зображення збереглося до нашого часу. Решта соборів розмішувалися по два на південному та північному боках нефа, на місцях, де потім було віднайдено стародавню композицію сім'ї Ярослава. Шостий і сьомий Вселенські собори написані в 1722—1730-х роках на південній і північній сторонах головного трансепта, біля іконостаса. Центрично побудовані, подібні до першого Вселенського собору, вони також характеризувалися надзвичайним багатством декоративно-кольорового вирішення. Оксамитово-синє, багряно-червоне, яскраво-голубе та золоте вбрання ієрархів із парчі й атласу, прикрашене дорогоцінними каменями, зливалось на стінах собору в широкий яскраво-барвистий пас, що охоплював із трьох боків його центральний простір і створював разом із мозаїкою олтаря та іконостасом атмосферу святковості й урочистої піднесеності.

Крім великих композицій, у центральному просторі храму було виконано також багато невеличких зображень, об'єднаних у сюжетні цикли. Розписи на підпружних арках мали на меті лише поновлення композицій, що вже існували на цих

місцях. Це було зазначено в доповіді синоду: «Да еще вне алтаря на столбах, где иконостас стоит на фрамугах по обеим сторонам мисиею изстири выписаны сушь иконы сорок святых, которые в руках держат чetyрехконечные кресты, чего для посветлом воскресении сего 725 году по приговору всей братии нашей софийской, списавши те ... красками писанные иконы для нашивки на бумагу, новые на тех местах написаны изряднейшим писанием живописным».

Назагал же рішення композицій було підпорядковане новим вимогам стилю й системи побудови розпису з посиленням жанрово-розповідальних тенденцій. Про характер таких зображень дають змогу судити дві композиції, що дійшли до нас: «Плач над гробом Господнім» — на пілястрі південної сторони віми та «Повернення блудного сина» — на протилежній пілястрі віми. На двох пілястрах, з'єднаних аркою, було розміщено ряд композицій, об'єднаних сюжетним циклом. Фрагменти живопису таких циклів можна бачити й на деяких інших пілястрах собору, на арках віконних прорізів (хори). Як в Успенському соборі або Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, так і тут такі цикли зображень, прив'язані до певних архітектурних конструкцій, мали надавати їм символічно-сислового значення.

Для Софійського собору, як і для лаврських церков, було властивим уведення в розпис XVIII століття портретних образів. У Миколаївському приділі виконано цілу галерею



Лот з дочками. Фрагмент розпису Софії Київської. 60-ті роки XVIII ст.

історичних образів місцевих діячів (розпис не зберігся).

Для згаданих храмів характерне також доволі часте використання одних і тих самих композицій. Наочною є і спільність стилістичного тлумачення у композиційній побудові творів «Чудо архангела Михайла», «Повернення блудного сина» та «Плач над гробом Господнім». Крім місцевих традицій, тут виявляється також вплив західноєвропейського барокового мистецтва.

Місцеві традиції виражені в розписі конхи північного бокового олтаря зі сценою «Зшестя Христа в пекло». Тут живописець змальовує Єву як українську селянку, сповнену скорботних почуттів, іншим персонажам також надає конкретних життєвих характеристик. Важливу роль у розкритті теми, досягненні емоційної повноти відіграє кольорова побудова композиції на співвідношенні інтенсивних локальних плям, зокрема зіставлення яскраво-червоного й темно-брунатного.

В цей час майстри поступово схиляються до тонального вирішення живопису. Проте стара традиційна манера локальної побудови живопису теж продовжувала жити. Вона є безпосередньою складовою південно-західної частини хорів (сцени з «Апокаліпсиса»), і це при тому, що твір був виконаний досить пізно — в 70-ті роки XVIII століття.

До розпису собору, що тривав багато десятиліть, залучалися майстри різних творчих уподобань. Тому не дивно, що розписи окремих частин собору несуть на собі слід різних творчих індивідуальностей. Так, якщо в розписі південно-

західної частини хорів ще відчуваються живі прояви народних традицій, то майже в той самий час у їх північно-західній частині композицію «Ветхий деньми з славослав'ящими царями» (з «Видіння Іоана Богослова») виконував художник, вихований на нових художніх віяннях, модних у елизаветинсько-катерининські часи.

Особливо виринаються із загального стилю живопису твори, що були виконані на склепінні віми, від яких zostалися тільки фрагменти, а саме: голова Богоматері з «Різдва Христового» та голова Іосифа з композиції «Поклоніння волхвів». Ці зображення явно належать пензлеві західного майстра. Ним міг бути італійський художник Фредеріче, який покинув Бердичівський кармелітський кляштор наприкінці 50-х років XVIII століття і в 60-х роках працював у Лаврі, зокрема над розписом архимандритських покоїв, та в церквах поза Лаврою. Художники, що працювали в католицьких кляшторах та костелах, мали великий досвід ілюзорного розпису. Тому можливо, що саме його було залучено до виконання розпису на склепінні віми.

Розписи XVIII століття прикрашали Софійський собор до середини XIX століття. В 1843 році, під час ознайомлення художника-реставратора Ф. Г. Солнцева із собором, було випадково виявлено, що «під білою клейовою фарбою і частиною штукатурки, якими в кілька шарів покриті стіни й куполи всередині церкви, є давні фрески... Окрім того, виявляється, що й відому мозаїку Софійського собору в багатьох міс-

цях замальовано олійною фарбою або закладено пофарбованими дерев'яними дошками».

Після цього, починаючи з 1843 і до 1853 року, у Софії було знищено основну частину розписів XVIII століття без їх фіксації. Композиції 4-го, 5-го, 6-го та 7-го Вселенських соборів за досить довільними копіями були перенесені на склепіння західної галереї собору (нартекс).

Загибель розписів у Софійському соборі (від них залишилися тільки окремі фрагменти) ще й у XIX столітті та цілковите знищення їх в Успенському соборі Лаври, збіднює наші уявлення й відомості про принципи та особливості київської школи монументального живопису.

У зв'язку з цим особливого значення набуває вивчення настінного живопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, що майже уповні дійшов до нас. Він датований 20-ми роками — початком 30-х років XVIII століття, коли саме розписувався Успенський собор Лаври й велись основні роботи в Софійському соборі. Це дає можливість мати цілісне враження про характер і систему монументального живопису, притаманну майстрам київської школи періоду її розквіту.

Троїцький храм стояв над головною брамою Лаври, й тому її керівництво завжди дбало про зовнішній вигляд цієї церкви, чого не можна сказати про її внутрішнє убранство. Ним опікувалися тільки старці Больницького монастиря. Вхід до Троїцької церкви був з боку монастирського подвір'я, і протягом століть вона належала його клірові. Больницький монастир, що володів

Броварами, низкою сіл та різними промислами, мав кошти, аби відновити церкву після пожежі 1718 року й прикрасити її інтер'єр живописом. До того ж він мав свою малярню й досвідчених живописців, які під кінець життя часом переходили сюди з інших монастирів. Імена деяких живописців — ієромонахів Іоана, Ігнатія, ієродияккона Питирима Шауми та їхніх учнів (наприклад Стефана Андрієва) — нам відомі з архівних документів переважно середини XVIII століття.

Щоправда, безпосередні виконавці розпису інтер'єру Троїцької надбрамної церкви залишаються невідомими, але немає сумніву, що ними були живописці саме Больницького монастиря. Прийоми живописців Троїцької церкви мають багато спільних рис із творчими принципами виконавців розпису Успенського собору Лаври та Софійського собору в Києві. В Троїцькій церкві, як і в названих соборах, поряд із розробкою нової системи розпису, все ще зберігаються традиційні схеми. Це виразно виявляється у розгортанні композиції «Світобудови». Згідно з нею, в куполі Троїцької церкви зображено «Новозавітну Трійцю» в барабані святих, на парусах — євангелістів. На підпружних арках, що тримають барабан із куполом і символізують собою опори богословського неба, вміщено розписи біблійної (східна арка) та євангельської (західна арка) тематики. Тут живопис традиційно синтезований з архітектурою, завдяки чому кожному елементові надано певної символічно-сислової конкретизації.



*Розпис інтер'єру Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.
20-ті — початок 30-х років XVIII ст.*

Проте в основних розписах Троїцької церкви живописці відійшли від цієї форми синтезу й тим самим дістали можливість виявити більше ініціативи й самостійності в розробці й утіленні нових ідейно-художніх рішень, співзвучних новому часові. В нових формах синтезу зв'язок живопису з архітектурою набрав більш узагальненого характеру. Головну роль у ньому відіграє не окремо взята конструкція, а просторовий комплекс.

В основі структурної побудови внутрішнього простору Троїцької надбрамної церкви лежить рівнобічний хрест, вписаний у квадрат. Східне відгалуження цього просторового хреста закінчується апсидою. Таке осмислення архітектурного простору чотиристовпних храмів було в стародавній Русі традиційним. Про це свідчать чотиристовпні псковські храми та розписи, які в них збереглися — Спасо-Преображенський собор Мирозького монастиря (1156 р.) та собор Різдва Богородиці Святогорського монастиря (1310—1313 рр.).

У Троїцькій надбрамній церкві, на відміну від названих псковських храмів, лише східні кути (дияконник і жертвник) виділені в окремі приміщення. В основних частинах храму розпис будується за окремими просторовими комплексами. Це — центральний неф (вісь схід—захід) і трансепт (вісь південь — північ), які, перегинаючись, утворюють рівнобічний просторовий хрест і чотири запалі кути між ними.

В трансепті та центральному нефі втілюється основний задум розписів, богословським аспектом яко-

го є висвітлення основних етапів виникнення й розвитку християнства.

Композиції, розміщені в трансепті, присвячені євангельському етапові християнської історії. Її виклад у розписі починається на південній стіні, знаходить своє сюжетне продовження на склепінні й завершується на протилежній стіні. На південній стіні початком сюжетного циклу є композиція «Ілля на потоці Хороафове», тобто зображення біблійного пророка Іллі, котрий, за євангельською легендою, передбачав появу Христа. Ця тема продовжується в «Хрещенні Ісуса Іоаном Предтечею» і в композиції «Христос повчає апостолів» (Христос тут виступає вже як учитель). Наступна композиція — апофеоз усього циклу — розміщена в куполі. Тут Христос уже виступає як небожитель у складі «Святої Трійці». В північній частині склепіння трансепта й на його північній стіні послідовно розташовані ще кілька композицій цього циклу: «Зішестя Святого Духа на Богоматір і апостолів» (тобто одержання учнями Христа «божественних» повноважень), «Явлення Христа апостолам» і, врешті-решт, остання композиція трансепта (нижня частина північної стіни) — «Апостол Філіпп хрестить ефіюпа» (тут настанова Христа показана в дії).

Тему доповнюють також зображення на відповідних гранях стовпів та іконах іконостасу, що примикає до трансепта із заходу, а також двох циклів клеймів «Сім святих таїнств» і «Сім дарів Святого Духа», розташованих на двох арках, що з'єднують

НАСТІННИЙ РОЗПИС



*Перший Вселенський собор. Фрагмент сцени «завушіння» Миколою Мирликійським
протопопа Арія. Розпис Троїцької надбрамної церкви. 20-ті — початок 30-х років XVIII ст.*

стовпи, які обмежують трансепт із заходу.

Зображеннями трансепта сюжетна канва не вичерпується. Богословський виклад історії християнства продовжується в розписах центрального нефа. В них змальовані події, що характеризують наступний етап релігійної історії — виникнення й утвердження християнської церкви.

В східній частині центрального нефа (в апсиді), в сцені літургії введено Іоана Златоуста і дві фланківні постаті поряд — Георгія Богослова та Василя Великого. Усіх трьох діячів богослови вважали батьками церкви, її святителями.

Цій композиції на протилежній стіні нефа відповідає велике панно з зображенням першого Вселенського (Нікейського) собору, на якому християнські церкви було об'єднано у вселенську організацію й оголошено рішучу боротьбу відступникам від її догматів. У композиції, крім синкліту ієрархів на чолі з візантійським царем Костянтином, на першому плані ортодокси християнської церкви — Микола Мирлікійський та Афанасій Великий, які дають відсіч «еретикові» в тлумаченні концепції триєдиного божества (Арій заперечував єдиносуцність Христа і Бога).

Ця композиція вважалася найважливішою в загальній концепції розпису. Розміщена в чільному місці — навпроти «царських врат» й іконостаса, завершуючи сюжетну канву стінопису, вона виражала його головну ідею — утвердження православ'я. Ця ідея зберігала у XVIII столітті гостру актуальність, бо Польща все ще мала необмежену

владу над територією України від Дніпра й до її західних кордонів.

Як конкретизація цієї ідеї на мистецькому рівні, до композиції Нікейського собору введено дві групи — представників українського та російського народів. Група на дальньому плані, ліворуч — це українська генеральна старшина на чолі з гетьманом Іваном Скоропадським, а група праворуч складається з представників російського уряду на чолі з президентом Малоросійської колегії Степаном Вельяміновим.

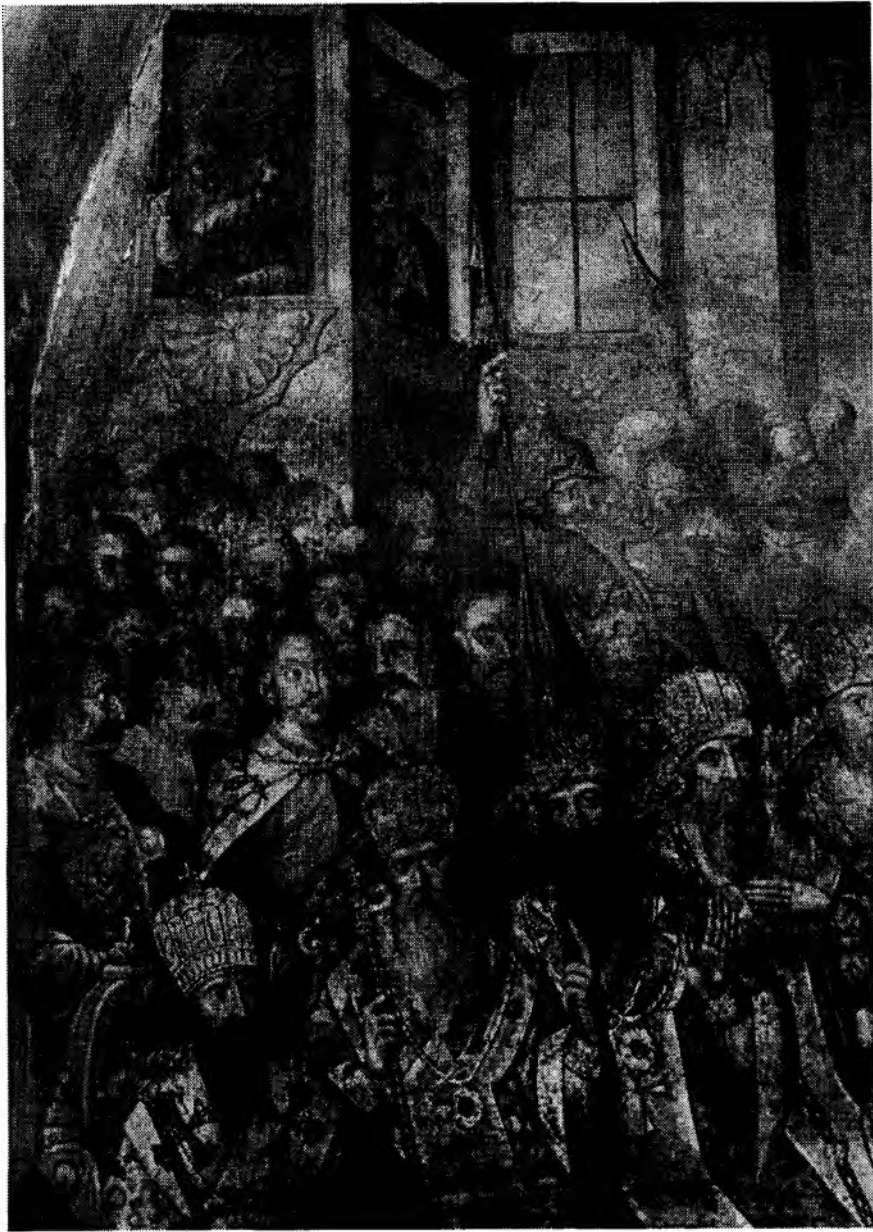
У дусі політичних подій того часу характерно, що С. Вельямінов зображений з І. Скоропадським як рівний з рівним, і, мабуть, не випадково Скоропадського показано без булави — традиційного символу гетьманської влади.

Фокусування цих двох груп у композиції Вселенського собору 325 року було даниною характерній для XVII — початку XVIII століття тенденції пафосного наголошення сили спілки українського і російського народів.

Вплив реального життя на розпис Троїцької церкви проявився не лише в утіленні в ньому конкретних суспільно важливих ідей свого часу, а й також у світському народному світогляді, що пронизує всі образи розпису життєствердним оптимістичним духом.

Ці тенденції живуть і в розписі притвору, незважаючи на те, що він присвячений темі «Апокаліпсиса».

Оскільки богослови називали храм «святою обителлю», притвор Троїцької церкви живописці осмислювали як шлях праведників до Божої оселі, під захист Господа. З ог-



Перший Вселенський собор. Генеральна старшина на чолі з гетьманом Іваном Скоропадським. Фрагмент розпису Троїцької надбрамної церкви. 20-ті роки — початок 30-х років XVIII ст.



*Першосвященники на чолі з Іоаном
Предтечею. Фрагмент розпису притвору
Троїцької надбрамної церкви.
20-ті — початок 30-х років XVIII ст.*

ляду на це його розпис присвячено темі «Хода праведників до раю». Зображуючи на стінах «Дівичів», «Святителів», «Мучеників», «Пророків» та інших праведників, які групами немовби йдуть уздовж склепіння (над ними — янголи з сурмами в леті), живописці не лише скріпляють розпис однією сюжетною дією, а й охоплюють однією композицією весь внутрішній простір притвору. Отже, віруючі, йдучи притвором до церкви, теж повинні були відчувати себе учасниками процесії праведників.

Відчиняючи двері з притвору в церкву, бачиш прямо перед собою

на протилежній південній стіні, над зображенням Іоана Богослова на острові Патмосі, образ Бога Вседержителя («Ветхого деньми») на троні, з книгою «Буття», в оточенні коронованих старців, що славлять його. «Небесний судія» — кінцева мета ходи праведників, зображених у притворі. Цей образ завершує сюжетну канву розпису притвору.

Від дверей церкви до зображення Бога Вседержителя на західних гранях центральних стовпів розміщено цикл композицій, що ілюструють «Отче наш». Ці композиції теж мають відношення до процесії віруючих і покликані нагадати про молитву, з якою звертаються до Бога.

Українські іконописці, які звикли спиратись у своїй творчості на реальні приклади, шукали аналогію образам Божих угодників в особі козацької верхівки та вищого духовництва, що мали найвищі почесті церкви.

І справді, в образах святих мучеників і мучениць, святителів, першосвящеників у розписі притвору виведені могутні постаті духовних і світських можновладців. Вони такі ж кремезні, сповнені власної гідності й сили, як і на багатьох парсунних портретах, так само пишаються своїми дорогими шатами. Безпосередність «перелицювання» святих характерна для пензля українського майстра того часу.

Замість образів страсотерпців у композиції притвору бачимо гладкі округлі обличчя, міцні постаті, спокійні та самовпевнені, у багато

*Превелебні праотці. Фрагмент розпису
притвору Троїцької надбрамної церкви.
20-ті — початок 30-х років XVIII ст.*





*Святі Царі на чолі з Давидом. Фрагмент розпису притвору Троїцької надбрамної церкви.
20-ті — початок 30-х років XVIII ст.*



*Богоматір зі Святими Дівами. Фрагмент розпису притвору Троїцької надбрамної церкви.
20-ті — початок 30-х років XVIII ст.*

орнаментованому вбранні з парчі, оксамиту.

Біблійний цар Давид, який, за канонічними традиціями, очолює групу царів, вбраний як російський самодержець. Троє інших царів, що зображені поряд із ним на першому плані, характером загальної композиції та низкою виразних деталей дають підстави вбачати в них образи

трьох давньоруських князів — Володимира, Бориса і Гліба. (Аналогічно трактовані образи в іконі кінця XVII ст. із с. Ратного на Волині.)

В іншій композиції — «Богоматір зі Святими Дівами» — зображені великомучениці, котрі, зрікаючися земних благ, віддавали своє життя заради вічного блаженства в загробному царстві.



*Богоматір зі Святими Дівами.
Фрагмент розпису притвору Троїцької
надбрамної церкви. 20-ті — початок
30-х років XVIII ст.*

Весь вигляд Богоматері (урочиста хода, вбрання, корона на голові) наводить на думку про образ саме російської цариці, найімовірніше Катерини I, яку після смерті іконописці могли зобразити як царицю небесну. Святі Діви, що разом із Богоматір'ю першими мають вступити до раю, теж нагадують почит імператриці. Тут усе пройнято світською невимушеністю. Впадають в очі витончені, майже грайливі рухи Дів, їхнє модне вишукане вбрання з дорогоцінними прикрасами та святкове пожвавлення, що панує серед них.

У цьому розписі впливи української дійсності позначилися

буквально на всьому — від ідейно-художнього задуму і до трактування багатьох образів. Він був створений пензлем майстрів, що зберігали безпосередні зв'язки з життям і донесли до нас багато портретних образів сучасників. (У композиціях «Нікейський собор», «Літургійна сцена» та інших.)

Стоячи на власному ґрунті, українське монументально-декоративне мистецтво виробило свою систему розпису і свій стиль.

Основні принципи художнього стилю монументального живопису Троїцької надбрамної церкви проявлялися саме в системі її розпису, який вирішувався окремими просторовими комплексами. Це — трансепт, центральний неф і кутові частини приміщення (запали частини просторового хреста). Кожний такий просторовий комплекс був тематично і декоративно-композиційно цілісним.

Живописна цілісність трансепта, присвяченого євангельському етапові, й центрального нефа, який відтворює церковний етап християнської історії, підкреслюється зіставленням аналогічних за декоративно-композиційним вирішенням панно, розмічених на протилежних стінах.

Цілісне тематично-живописне вирішення мали також і кутові частини приміщення. Розпис жертвенника (південно-східний кут) і дяконника (північно-східний кут) присвячені традиційній для них тематиці — спокуті страждання (переважно в першому) і культовим сценам (у другому). Розпис північно-західного кута, де розташовані вхідні двері, виконано на тему «Вигнання



*Христос перед Пилатом. Фрагмент розпису жертовника Троїцької надбрамної церкви.
20-ті — початок 30-х років XVIII ст.*

торгівців із храму». Фігури вигнанців і постать Христа, який їх проганяє, композиційно вирішено так, щоб їхні динамічні рухи спрямовувались у бік реального отвору дверей.

Розпис південно-західного кута складався із зображення Бога Вседержителя з книгою «Буття» — у верхній частині і зображення Іоана Богослова на острові Патмосі, де він описав свої апокаліптичні видіння, — у нижній.

Цим розписом, що виконано вже в просторі церкви, завершувалася сюжетна канва живопису притвору.

З XIII-го і до початку XVIII століття відбулися значні зміни у живописі: він набув відчутно просторового характеру. Просторовий розпис в інтер'єрі Троїцької церкви складається з двох типів композицій. До першого відносять композиції, що були вирішені подібно до станкової картини без її ілюзорного зв'язку з внутрішнім простором (наприклад, композиції трансепта «Ісус повчає апостолів», «Хрещення ефіопа» тощо). Тому за всієї своєї просторовості й участі в організації архітектурного простору ці композиції не належать до живопису, який прийнято називати ілюзорно-просторовим. До другого типу композицій відносять «Літургійну сцену» в апсиді та «Нікейський собор» на протилежній стіні. Ці композиції вирішені так, щоб їхній внутрішній простір виступав як частина реального простору церкви. Домагаючися певного ефекту, майстри будують ці композиції на основі розрахунку точок сходження перспективних ліній. Проте за всієї ілюзорності виконан-

ня зображень, особливо в центральній апсиді, що ніби розширює реальний архітектурний простір, він усе ж не «прориває» стіну, як це буває в барокових розписах, бо його глибина обмежена в композиції архітектурною декорацією, постатями людей.

Ближча до барокового вирішення простору композиція «Свята Трійця» в консі, де дія відбувається на хмарах і є прагненням ілюзорно передати рух янголів, що літають зі «знаряддями страстей Господніх». Хмари надають непевності межам простору. Слід зазначити, що такий прийом застосовується в аналогічних вирішеннях навіть у типових українських іконах, наприклад у «Покрові» Переяславській, у зображенні під храмовим склепінням Богоматері та інших небожителів, котрі ніби стоять на хмарах.

Лаврські майстри використовували прийоми бароко відповідно до художніх тенденцій.

У зв'язку з цим живопис передолтарної частини церкви та олтаря, незважаючи на наявність там композицій, запозичених із західного мистецтва, та панування об'ємного, а в деяких місцях — навіть ілюзорного вирішення, в загальній своїй побудові відповідає принципам і стилістичним тенденціям українського мистецтва XVIII століття. На протигагу настановам західного бароко, побудова розпису в приміщенні церкви розрахована так, аби зберегти єдність внутрішнього простору й характер його архітектурної структури. Хоч у деяких традиційних місцях художники засобами живопису створюють ілюзію розширення

внутрішнього простору, однак вони не намагаються змінювати його структуру в цілому; живопис зберігає стосовно архітектури підлегле становище, а ілюзорність ніде не переходить в ілюзіонізм, бо художник не силкується ввести нею в оману глядача. Про це свідчить розміщення написів з іменами зображених просто на живописі (як в апсиді). Рух у композиціях переважно врівноважений. Живопис стін не протистоїть тут розписові плафона (як «небо»—«землі»), а виступає в безпосередньому композиційному зв'язку. І хоч у вищих точках склепіння можна теж бачити зображення неба, втім не стільки ілюзорного, скільки символічного.

У цей час живописці Лаври, так само як і російські майстри, часто використовують західноєвропейську гравюру. Особливо поширеною була в середині XVII століття Біблія Піскатора. Гравюри з неї (Мартина де Фосо, Блюмерта, Ван-Дейка, Рубенса) та інших закордонних видань слугували живописцям композиційною основою для деяких зображень Троїцької церкви. Разом із тим ці композиції завжди підлягали переробці відповідно до світовідчуття українських митців. Так, гравюра з рисунка Мартина Гемскерка «Хрещення євнуха» в Біблії Піскатора належить до числа творів, виконаних якнайближче до оригіналу. Проте рухи апостола Філіппа та ефіопа тут спокійніші, а їхні постаті — монументальні. Ще глибше творче переосмислення можна бачити при порівнянні західної гравюри «Милосердний самаритянин» з ескізом

лаврського майстра та виконанням сюжету в розписі.

В основних композиціях розпису досить стійко зберігається парсунне вирішення образів, особливо тих, яким художник вважав за необхідне надати репрезентативного характеру. В них, як і в українських парсунних портретах, спостерігаються два типи змалювання постаті. В одному переважає обсяговість, в іншому — площинність. Пропорції також зближують великі репрезентативні постаті розпису Троїцької церкви з українським парсунним портретом.

Важливу роль у розписі відіграє живописне його вирішення. Розподілення кольорових мас у композиції, визначення їхньої інтенсивності в різних місцях ретельно продумане, — щоб досягти враження поступового наростання емоційного звучання фарб у напрямку руху процесії.

В порівнянні з приглушеним темним колоритом групи «Преподобних отців» (торцева стіна біля входу в притвор), що ніби оточена сутінками ночі, група «Дівичів» з її рожево-білими та світло-золотавими й бірюзовими тонами здається втіленням ранкової зорі. Своєю чергою подальші зображення — «Мучеників», «Царів» — ніби вже осяяні гарячим промінням південного сонця і виблискують соковитими червоними, синіми, золотими барвами.

Чергуванням кольорових плям лаврські майстри надають композиції певної рівноваги. В «Нікейському соборі» світло-сріблястим тоном художник різко виокремлює постаті найбільш значних учасників диспуту — Афанасія Великого та

Миколи Мирликійського. В центральних верхніх композиціях трансепта на південній і північній стінах кольором виділено постать Христа. Особливо ефектно виконано на північній стіні його голубий гематій із золотою прорисовкою складок, під якими видно червоний хітон. У композиції «Хрещення ефіюпа» акцентується постать Філіппа в червоному гематії та в синюватому хітоні. Парсунно-репрезентативному вирішенню постатей відповідає локальний живопис, що переважає в основній частині притвору й центральних композиціях західної стіни та центральної апсиди церкви.

Технологія розпису була добре розроблена.

Після того, як поверхня вапняного, добре витриманого тинку тонко зашпакльована й підготовлена до розпису, живописці, найчастіше вуглем, робили рисунок майбутньої композиції, використовуючи при цьому заздалегідь розроблені ескізи, де не лише був визначений характер композицій в цілому й кожної постаті зокрема, а й зазначалось, якою фарбою треба передати ту чи іншу частину драпірування або якогось предмета. Такі ескізні рисунки з назвами фарб можна бачити в лаврських «кожбушках». Цій «розкольоровці» відповідав набір горщиків із фарбами, які готувалися наперед. Фарбою з кожного горщика художники покривали певну площину постаті чи іншого зображення (стиль розпису не вимагав від майстрів користуватися палітрою, на якій потрібно було змішувати фарби). Після цього починалася робота над моделюванням форми. Тіні познача-

ли фарбою ідентичного тону, але теплішого, більш насиченого. Полински нерідко окреслювали дзвінками тонами, навіть золотом та сріблом.

Багато уваги приділяється орнаментові одягу, для якого теж застосовували фарби, травлене й листове золото. Орнамент одягу багатьох крупномасштабних постатей наносили за допомогою трафарету, часто в кілька тонів. Його рисунок не завжди пасував формі постаті. Проте, якщо врахувати слабку модельованість постатей, їх парсунне тлумачення, то деяка невідповідність орнаменту формі не впадає у вічі. Техніка виконання давала змогу досягти надзвичайного декоративного ефекту у використанні кожної фарби, її кольорового звучання на повну силу. Тому виконаний у такий спосіб розпис притвору, своєю свіжістю та яскравістю фарб нагадуючи барвистість степових квіток, сприймається як єдина симфонія то ніжно-ліричних, то урочисто-епічних мотивів.

Кольорова специфіка розпису церкви визначається не тільки локальним живописом. У ряді місць розтяжка тону межує з його тональним вирішенням.

Залежно від трактування образу міняється й характер живописного вирішення композиції: якщо в монументально трактованих статичних постатях першої частини притвору колір накладено великими площинами, то ближче до входу в церкву, де постаті передано в жвавішому русі, ритм кольорових плям стає прискореним і дрібнішим.

Прагнення досягти більш матеріального зображення предметів і

знайти в композиціях жанрового характеру гармонійніші співвідношення тонів стимулювало живописців до заміни традиційної темперної техніки новішою — олійною. Ця тенденція увиразнюється у XVII столітті. В українському станковому живописі, в іконах та портреті починає досить часто застосовуватися мішана техніка — підмальовок виконується темперою, поверх якої твір прописується олією. Розпис Троїцької церкви виконано олійною технікою з доданням, можливо, воску та скипидару. Ці домішки не лише сприяють кращому збереженню живопису, але й надають його поверхні приємного матового вигляду замість блиску. В різних місцях розпису, в залежності від зображення, художники змінюють спосіб накладання фарб: використовують рідку фарбу, чи то — густу, надаючи письму пастозного характеру.

Лаврські майстри славилися прогресивним наставленням до вдосконалення техніки живопису і творчого методу, розробки нових, більш реалістичних способів вирішення образу. Аналіз стилістичних особливостей розпису Троїцької надбрамної церкви свідчить і про те, що вони не відкинули національних традицій українського мистецтва, які особливо виразні у головних композиціях, котрі визначають загальну характеристику розпису. Властиві цим композиціям монументально-репрезентативне трактування образу, локальний живопис, декоративний пафос, замкнене вирішення простору, як і ряд інших рис, дають підставу бачити схожість живопису Троїцької церкви зі стилем, що па-

нував тоді в усьому українському мистецтві й дістав назву «українського бароко».

У той же час у розписі Троїцької церкви спостерігаються риси, що виходять за межі цього стилю й позначають начатки переходу до нового мистецтва: від умовної — до жанрово реалістичної розробки сюжету, від статичної характеристики образу — до більш глибокого, багатогранного розкриття внутрішнього змісту, від локального — до тонального живопису, від обмеженого простору — до об'ємно ілюзорного його вирішення.

Троїцька надбрамна церква була прикрашена живописом також і ззовні. Про розпис зовнішніх стін церкви, брами, на якій вона стоїть, та «оградних» стін біля неї збереглися архівні документи, що дають можливість установити час виконання цих робіт і навіть імена деяких майстрів. У листі начальника Больницького старця Мойсея від 5 квітня 1742 року зазначається, що «брама Троїцька ззовні монастиря і зсередини оздоблення не має...» Прикрашання брами та зовнішніх стін церкви справді здійснювалося в 1742—1744 роках у зв'язку з підготовкою до приїзду в Київ цариці Єлизавети. Згідно з ордером архімандрита, виданим начальникові Троїцько-Больницького монастиря Мойсеєві Якубовичу, оздоблення «малюванієм» і «всяким украшенієм» мало бути виконане під його керівництвом «за советом отца намесника Кодрата і всього священного учрежденного собора».

До виконання розпису був залучений київський житель — маляр

Іван Кодельський та начальник голвної малярні Алімпій Галик, про що свідчать його запис на полях «Місяцеслова» та лист, у якому він пише: «...означеного 1744 года во время делания иллюмінацій и за Троецкою брамою монаштырскою роботи, обвалившись двоекратно, рештованье мене нижайшего весьма прибило». Алімпій Галик тривалий час був провідним живописцем Києво-Печерської лаври. Народився на початку XVIII століття в селянській сім'ї в с. Піщана Переяславського повіту. Помер 1763 року. З часу відновлення розписів Успенського собору після пожежі 1718 року вдосконалював свою майстерність у головній малярні Лаври. Як талановитий живописець у монашестві отримав ім'я Алімпій (в пам'ять давньоруського художника Аліппія). В 1744—1755 роках був у чині ієродиякона, а потім ієромонаха. Обіймав посаду начальника голвної малярні. Похований біля Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Найбільш пишно було прикрашено західний парадний бік церкви та брами. Центр декорації — «Печерська Богоматір з Антонієм і Феодосієм». Як на східному, так і на західному фасадах серед великої кількості постатей — біблійних, євангельських і святих — чільні місця відведені й постатям давньоруських діячів — Володимира, Ольги, Бориса, Гліба, Михайла Чернігівського та його боярина Федора, Олександра Невського та інших. Щоб вразити російську царицю, лаврські живописці зобразили на «оградних» стінках перед брамою

численний гурт печерських угодників, що нібито вийшли із Лаври її зустрічати.

Основна побудова композиції розпису, незважаючи на багаторазові оновлення, залишалася без змін. В оновлювальних роботах були зайняті іконописці Даниїл, Ігнат, Микола, а також Антон Клевшинський та Григорій Кравашевський — у 1772—1776 роках, а потім частково такі роботи велися і в 1810 році.

У наступні часи майже весь живопис двічі виконувався наново з відновленням за рисунками попередньої композиції та іконографії. Ця робота була розпочата 1828 року кийвським дворянином Іваном Ороб'євським і продовжена ним з участю Олександра Сухова в 1832 році. Вдруге така необхідність була викликана реставрацією 1881—1883 років, коли зі стін зняли штукатурку аж до кладки.

Більш ґрунтовних змін зазнав цей розпис у 1900—1901 роках. Одноразово з живописом Успенського собору він, на пропозицію церковних кіл, був замінений на новий, без принципової зміни його композиційної структури. Групою живописців керував В. Д. Сонін (за участі І. С. Іжакевича).

Живопис Троїцької надбрамної церкви відображав загальний розвиток монументального мистецтва Наддніпрянщини в першій половині XVIII століття. Живопис інтер'єру цієї церкви дає можливість розширити наші уявлення про настінні розписи того часу в інших спорудах, які дійшли до нас у вигляді окремих фрагментів або зовсім не збереглися.

Вивчення матеріалів, що стосуються розпису храмів Києва та інших міст, із якими він мав творчі зв'язки, дає підстави виокремити чималу групу пам'ятників, позначених рисами однієї й тієї ж школи монументально-декоративного мистецтва, центром якої був Київ, а головним осередком — майстерні Києво-Печерської лаври.

Про значення живопису лаврських церков як зразка для розпису храмів свідчить, наприклад, зобов'язання Ф. Ф. Камінського, складене 4 липня 1739 року про розпис Борисоглібської церкви в Києві на Подолі (тоді Різдва-Предтеченська). Федір Камінський наголошує, що в розписі Борисоглібської церкви «так повинно быть слово в слово, як в Печерському монастирі в Трійці Святий». Це не означає, що йшлося про копіювання. Спільними були загальні принципи побудови розпису й частина композицій.

Цей розпис був розташований на південній і північній стінах інтер'єру церкви. Бабинець із композицією Страшного суду розписано раніше, 1737 року, Васиєм Романовичем. Найбільш значні композиції об'єднані і змістом, і побудовою й певним чином пов'язані з внутрішнім простором: «Христос, який навчає саддукеїв і фарисеїв» — навпроти «Вигнання торгівців із храму»; «Покрова пресвятої Богоматері».

Деякі композиції, що в Троїцькій церкві містилися в притворі, тут розташовані в самій церкві (наприклад «Богоматір з ликом дівиці» та «Іоан Предтеча, що веде саддукеїв та фарисеїв»), але теж — біля дверей. У

церкві ж було зображено постаті Адама і Єви.

Тут, як і в Троїцькій надбрамній, на пілястрах розмішувалися окремі живописні клейма. В зобов'язанні вказано, що на них було зображено «десять блаженств» і «две штуки евангельские и между штуками кружалисто перегородки золотом».

Місця, що, на думку авторів розпису, мали другорядне значення, заповнювалися, як і в Троїцькій церкві, пейзажами.

Закінчуючи своє зобов'язання, Ф. Ф. Камінський знову підтверджує, що буде дотримуватися розпису Троїцької церкви. «І повинен я малювати фарбами добрими, венецкими, — пише він, — и венцы золотия у Хреста и святых, где надлежит, дабы подобна была сия работа во всем як в Печерском монастыре в Троице святой... и за тую работу взять мне грошей рублей семьдесят, олей ведер двадцать, горелки простой ведер три...» й таке інше.

Цей розпис, виконаний у XVIII столітті, не зберігся в Борисоглібській церкві, однак поза сумнівом, належав до тої самої школи монументального живопису, що й розпис Троїцької надбрамної. Є підстави віднести до київської школи настінний живопис багатьох інших храмів Києва — собору Михайлівського монастиря, церкви Миколи Набережного, трапезної Видубицького монастиря. У трапезній вражає композиція на склепінні з зображенням із «Апокаліпсису»: Бог Вседержитель («Ветхий деньми») в оточенні коронованих старців. Композицію фланкують чотири євангелісти. Їхні чорезні постаті з

довгими вусами ближчі до заповідного середовища, ніж до образу святих.

Сфера впливів київської школи виходила далеко за межі міста. Вони позначалися на характері живопису Благовіщенського собору м. Ніжина. Це ілюструють фрагменти розпису початку XVIII століття й розташоване навпроти олтаря зображення Вселенського собору. До київської школи належали і розписи Михайлівської церкви Переяслава-Хмельницького (збереглися невеликі фрагменти жанрових сцен) та монастиря «Білого Спаса» (Межигір'я), позначені тонким виразним рисунком і емоційно виконаними сценами Страстей Господніх з проявами значних західних впливів. Пізніше принципи київської школи позначилися і на живописі Троїцько-Іллінського собору в Чернігові.

Києво-Печерська лавра мала багато підлеглих монастирів й володіла окремими церквами не тільки в Україні, а й за її межами — під Пінськом, Брянськом та в інших містах, де теж працювали лаврські майстри, виконуючи живописні роботи під наглядом і контролем Лаври. Вплив лаврської школи можна бачити за межами Наддніпрянщини — в Західній Україні й на Балканах.

У другій половині XVIII століття в українському монументально-декоративному живописі відбуваються важливі зміни. Розвиток феодално-кріпосницьких відносин і чимдалі жорсткіше підпорядкування церковного життя державі створювали умови, за яких настінний розпис віддалявся від місцевих національних традицій. У середині XVIII століття

вони ще помітні в розписі плафона Андріївської церкви в Києві, який, вірогідно, був виконаний з участю Григорія Левицького, що працював тут разом із Олексієм Антроповим. Серед імен місцевих виконавців робіт в Андріївській церкві згадується також Григорій Стеценко, котрий згодом уславився як живописець великого іконостаса Козелецького собору. Місцеві традиції продовжували жити в розписах Іллінської церкви в Києві, Троїцько-Іллінського собору в Чернігові, в пізній частині розпису (початок XIX ст.) Благовіщенського собору в Ніжині.

Світський розпис теж повертається обличчям до західного мистецтва: живопис Настоятельських покоїв Києво-Печерської лаври (виконаний в 60-х роках XVIII ст. В. Федеріччі), розпис Переяславського колегіуму, дому К. Розумовського (Покорщина), Кременчуцького палацу (В. Боровиковський), де мала зупинятися Катерина II. На зміну бароко прийшов стиль класицизму. Він особливо сильно проступає в численних розписах палаців українських і російських вельмож кінця XVIII — початку XIX століття, які своїми службовими та економічними інтересами були тісно пов'язані з Москвою й Петербургом.

У Західній Україні розвиток настінного живопису знайшов свій вияв у двох групах пам'яток. До першої належать розписи в кам'яних спорудах — переважно костелах, кляшторах, палацах польських панів. Другу групу складають розписи в дерев'яних храмах, які побудовані й розписані народними майстрами.



Архангел Уріїл. Фрагмент розпису купола Андріївської церкви у Києві. 50-ті роки XVIII ст.

Розписи в кам'яних спорудах створювалися переважно на кошті й у відповідності зі смаком панівної верхівки, в дусі західноєвропейського бароко та рококо. (Виняток становлять, зокрема, культові настінні зображення кінця XVII століття в кам'яниці старости львівського православно-го братства Красовського, на вулиці Бляхарській.)

Стиль бароко, що поширився в XVII—XVIII століттях у західноєвропейському мистецтві, панував і в розписах багатьох палаців, костелів, а інколи й уніатських храмів. Він уможлилював надзвичайно сильні ілюзіоністичні ефекти. Скромне приміщення, обмежене нічим не прикрашеними стінами, під пензлем живописців перетворювалося на розкішну залу з фантастичною архітектурою. Розпис стін створював ілюзію чудових краєвидів, а склепіння перетворювалося на безодню неба, з якого вихором вривалися в приміщення цілі сонми янголів. Художники об'ємним тлумаченням постатей і поєднанням реального та ілюзорного простору надавали сценам релігійного чуда враження реальної дії.

Значним поштовхом до розвитку монументального ілюзіоністського живопису, як на території України, так і в Польщі, було створення надзвичайно ефектних розписів у королівських палацах Жовкви (Нестерів) та Віланова (поблизу Варшави). Спочатку їх робив француз Клод Калло, якого (з 1687 року) перевершив своєю віртуозністю виходець із України Юрій Симонович Симигіновський (відомі роки творчості — 1667—1690). Художню освіту

він здобув у одному з найбільших центрів барокового живопису того часу — Римській академії Святого Луки.

Початком нового етапу розвитку барокового монументального живопису в Україні було здійснення розпису костелу Бернардинів у Львові в 1738—1740 роках місцевими майстрами Мазуркевичем, Бортницьким та їхнім помічником Волинським.

Як і в більшості подібних розписів, центром уваги тут стає плафон, що протиставляється стінам як «небо» — «землі». Майстри ілюзорно розширювали по вертикалі внутрішній простір центрального нефа, засобами живопису «надбудовуючи» над карнизом реального інтер'єру новий ярус, що ніби завершується коробовим склепінням. Простір цього ілюзорного склепіння, нічим іншим, крім двох фланкових портиків, не обмежений з боку торцевої частини нефа, відкриває вид на долину зі сценою чуда Святого Йогана. Ілюзорний простір під склепінням заповнено численними постатями небожителів. Передані в складних різноманітних ракурсах, вони ніби являються з темряви потойбічного світу в реальний простір храму. Розрахунки, на основі яких побудована перспектива в плафоні та зорові кути сходження, свідчать про великий досвід виконавців розписів.

У цих роботах брав участь тоді ще учень Станіслав Строїнський (1729—1802 рр.), який походив із дрібного львівського міщанства, з часом став видатним майстром, що протягом тривалого часу фактично очолював львівську школу ілюзіоністичного барокового живопису. Він

розписував костели Марії Сніжної у Львові (1750—1751 рр.), Бернардинів у Кристополі (1756—1758 рр.), Клариськ і Святого Мартина у Львові (початок 60-х років XVIII ст.), Домініканців у Тернополі (1760 р. та 1779 р.), Кафедральний у Львові (1770—1775 рр.), парафіяльний у Гусакові (1777 р.), парафіяльний у Лопатині (1782 р.). Його помічниками й послідовниками були Йозеф Язвинський, Томас Гартнер, Йозеф Хвойницький.

Захоплення ілюзіоністичним живописом сягає свого апогею в другій половині XVIII століття в розписі Домініканського костелу в Тернополі й особливо — у творчості віденського майстра Йозефа Прагтля в костелах у Берестечку, Кам'янці-Подільському, Браїлові (Вінниччина).

Ілюзіоністичний живопис знаходив своє місце як у греко-католицьких (уніатських) мурованих храмах Крехівського монастиря та в Ужгороді, так і в православній церкві с. Горича (поблизу Чернівців) та у Вірменському соборі в Станіславі.

Завдяки засобам живопису художники надали приміщенню костелу в Підгірцях, гладкі стіни якого зовсім позбавлені прикрас, надзвичайної ілюзорної декоративності. Розділяючи інтер'єр на кілька ярусів, живопис ілюзорно прикрашає його багатопрофільними мармуровими фільонками з гірляндами квітів, скульптурними бюстами в нішах та ілюзорним зображенням кількох янголів, що на великій висоті ніби на мить присіли на виступ наличника чи карниза, щоби за мить знову знятися і відлетіти. Внутрішню по-

верхню купола вирішено теж живописом у вигляді кесонів, де зображені кошики з плодами або скульптурні голівки. Виконавцями цих розписів могли бути Шимон Чехович, Ян Баан, Франциск Шмиглевич, які працювали в палаці у Підгірцях.

У стилі західного бароко та рококо польські магнати розписували також і свої численні палаци, пишно оздоблювали парадні та інтимні кімнати. Польський художник Шимон Чехович написав для замку в Підгірцях у 60-х роках XVIII століття більш як 100 картин. Особливо майстерним був розпис початку XVIII століття на стелі ричарської зали. Складаючися з ряду відокремлених панно, він, відповідно до загального рішення зали, був присвячений батальній тематиці, ушлявлюючи життя власника цього маєтку Станіслава Конецпольського.

Деякі розписи (як у палаці містечка Загорів) відображали сцени з життя польської шляхти.

З надзвичайною вишуканістю був оздоблений замок-палац Радзивіллів у м. Олика (Волинь). Крім декоративного живопису, його зали прикрашали мозаїчні композиції на алегоричні теми.

Наприкінці XVIII століття інтерес до ілюзіоністичного живопису згасає. В одних творах посилюються реалістичні тенденції в зображенні природи (розпис Піхойнацьким бічних нефів Домініканського костелу в Тернополі), в інших — впливи класицизму.

Характерною для розписів магнатських палаців була тема мисливства як одного з видів панських роз-

ваг. Саме такий стінопис прикрашав бальну залу в замку Яна Собеського в Олеськах. Покриваючи центральну стіну зали дрібними зображеннями постатей і дерев, він нагадував розпис колтрин (шпалер), які виготовляли у цехових майстернях. Стінопис включав також майже панорамне зображення порослої деревами та кущами місцевості, з фігурами кінних і піших мисливців, що переслідують звіра. Такий пейзаж був типовим твором цехового майстра. За статутом, вступаючи до львівського цеху 80-х років XVII століття, він повинен був уміти зобразити «лови різного звіра з сітками, хортами, заставами із засідками — то на лева, ведмедя, вовка, вепра, зайця і т. д. кінно і піхотою».

Пам'ятки Галичини, Закарпаття, Буковини свідчать про те, що в багатьох районах Західної України в XVII — XVIII століттях іще стійко зберігалися народні традиції прикрашання дерев'яних культових споруд настінним живописом.

Такі традиції, мабуть, побутували і в інших регіонах України. Павло Алеппський у своїх спогадах середини XVII століття згадує про дерев'яну церкву з розписами в Умані. Проте в той час у багатьох храмах основна увага приділялася створенню ошатного іконостаса. Оскільки його робили щоразу вищим і ширшим, він розділив внутрішній простір храму на дві частини. Внаслідок цього традиційна схема його розпису була зруйнована, як і порушено органічну єдність тематичного живопису й архітектури. Виникла необхідність шукати нові підходи.

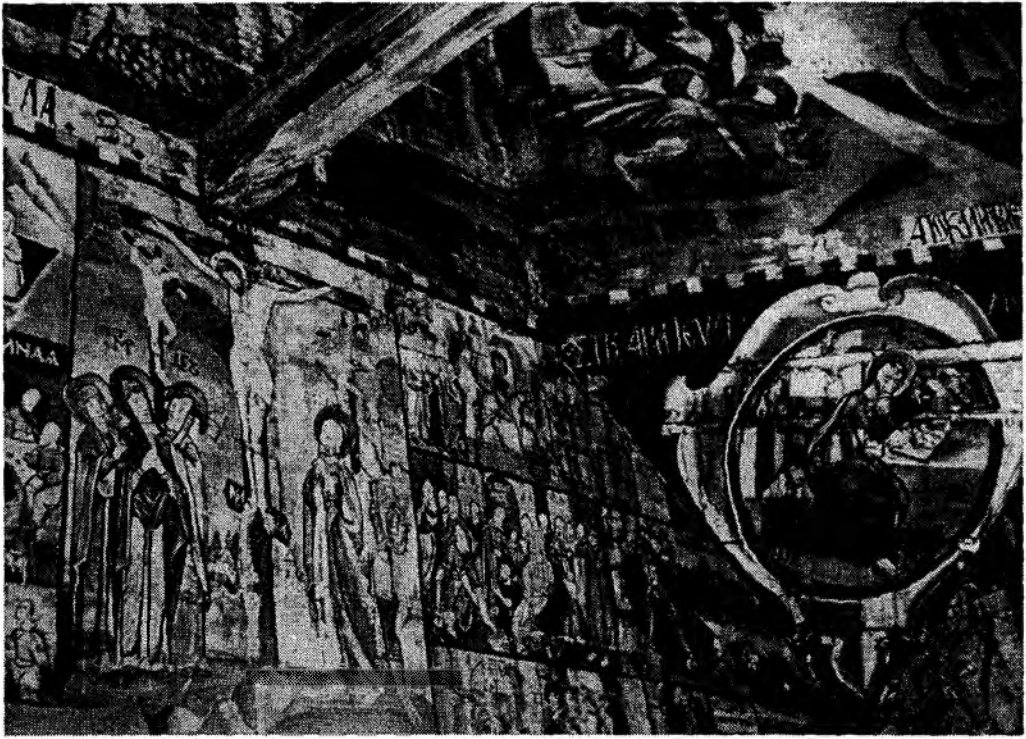
До числа найкращих розписів, сповнених творчих пошуків і насичених духовним змістом (шляхом інтерпретацій численних сюжетів і образів Старого й Нового Завіту), відносять настінний живопис дрогибицьких храмів Святого Юра і Воздвиження Чесного Хреста.

Розписували церкву Святого Юра у кілька етапів, починаючи із середини XVII століття (коли 1666 р. був створений іконостас) і до 1711—1714 років.

Розпис центральної бані за традицією символізує небо. В zenіті — Розп'яття з двома «предстоящими». Навколо нього — серафими й херувими. Коло неба означене хором янголів, хмарами й зірками. На парусах, як завжди, зображено чотирьох євангелістів. Вузловими точками композиції розпису православного храму мали бути також конха й апсида. Однак художники залишили їх без зображень, бо іконостасна стінка закривала це місце.

В розписі стін нефа (центрального приміщення) використано принцип побудови іконостаса й житійної стіни. Цикли зображень на тему тортур апостолів виконані як додаткові яруси над іконостасом. У розписах північної стіни послуговувалися структурою житійної ікони. Центральне панно на цій стіні — «Розп'яття» — оточене клеймами з акафістом Христу. На південній стіні образ Христа оточено клеймами з акафістом Богоматері. Тут же, над бічною аркою, поруч з іконостасом, розміщено велике зображення Страшного суду.

Привертає увагу тематика розпису з надсильним як для православ-



Фрагмент розпису інтер'єру церкви Святого Юра в Дрогобичі. Друга половина XVII ст.

ного храму мотивом «Спокутувального страждання». Це наводить на думку про вплив готичних традицій, що проникали через костельний живопис та уніатські церкви.

Проте сам характер трактування образу (без готичної драматичної загостреності страждань) і звучання локально вирішеного живопису, побудованого на поєднанні червоних різної інтенсивності, вохристо-жовтих, білих, синіх тонів, переконує в тому, що живопис церкви належить пензлеві українських майстрів, вірних національним традиціям. Про це також свідчать сюжети біблійних

та євангельських циклів (розпис притвору), що набувають місцевого тлумачення, а також звернення майстрів до стилізованого народного орнаменту. Розпис притвору (бабинця) охоплює всі стіни до лінії вхідних дверей. У верхівці бані — зображення Богоматері в оточенні серафимів. Нижче — події земного життя Богоматері й Христа.

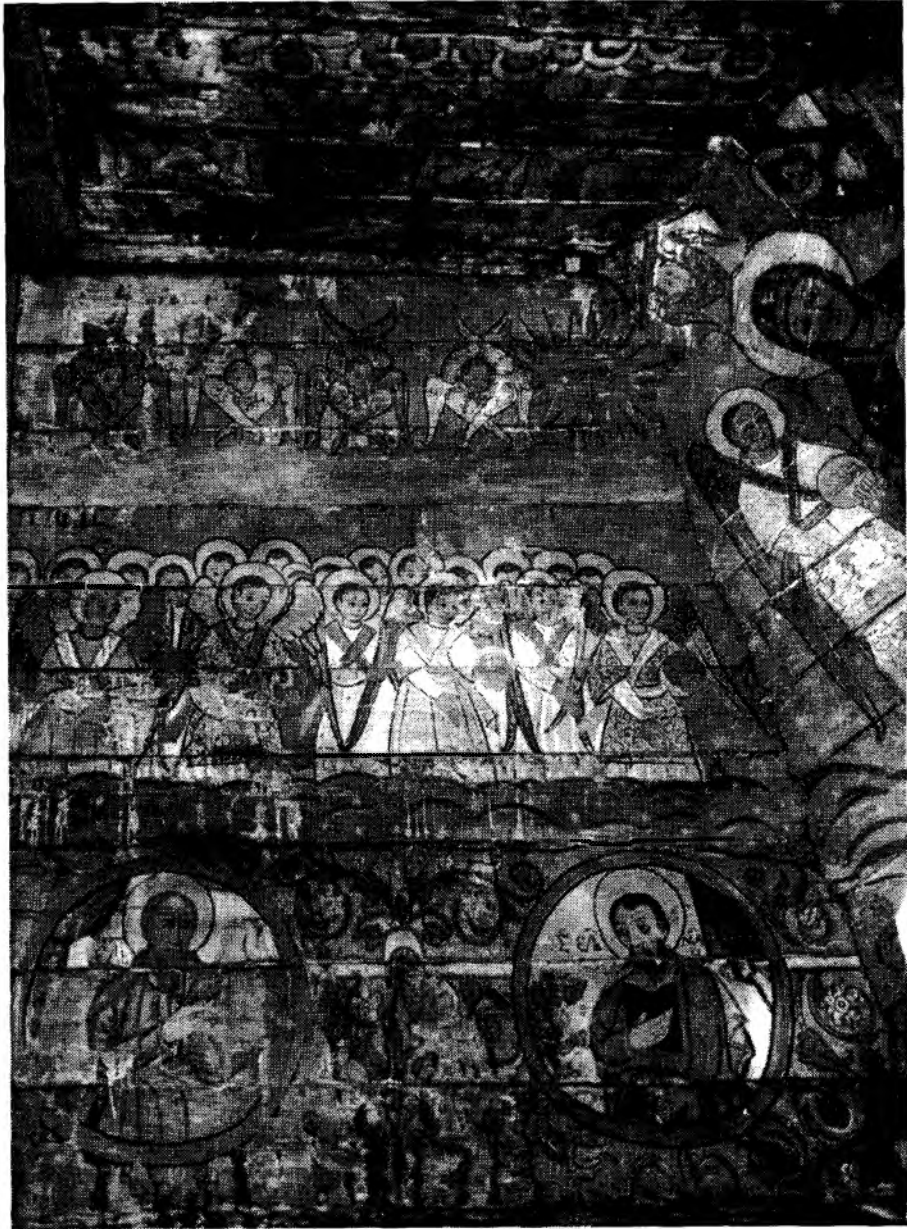
В бабинці зберігся напис про те, що «сей храм змалювався за битності волею отця Стефана Кобрини і за пресвітера храму Костянтина Дучака». Вотивні портрети цих добродіїв та членів їхніх сімей зображе-



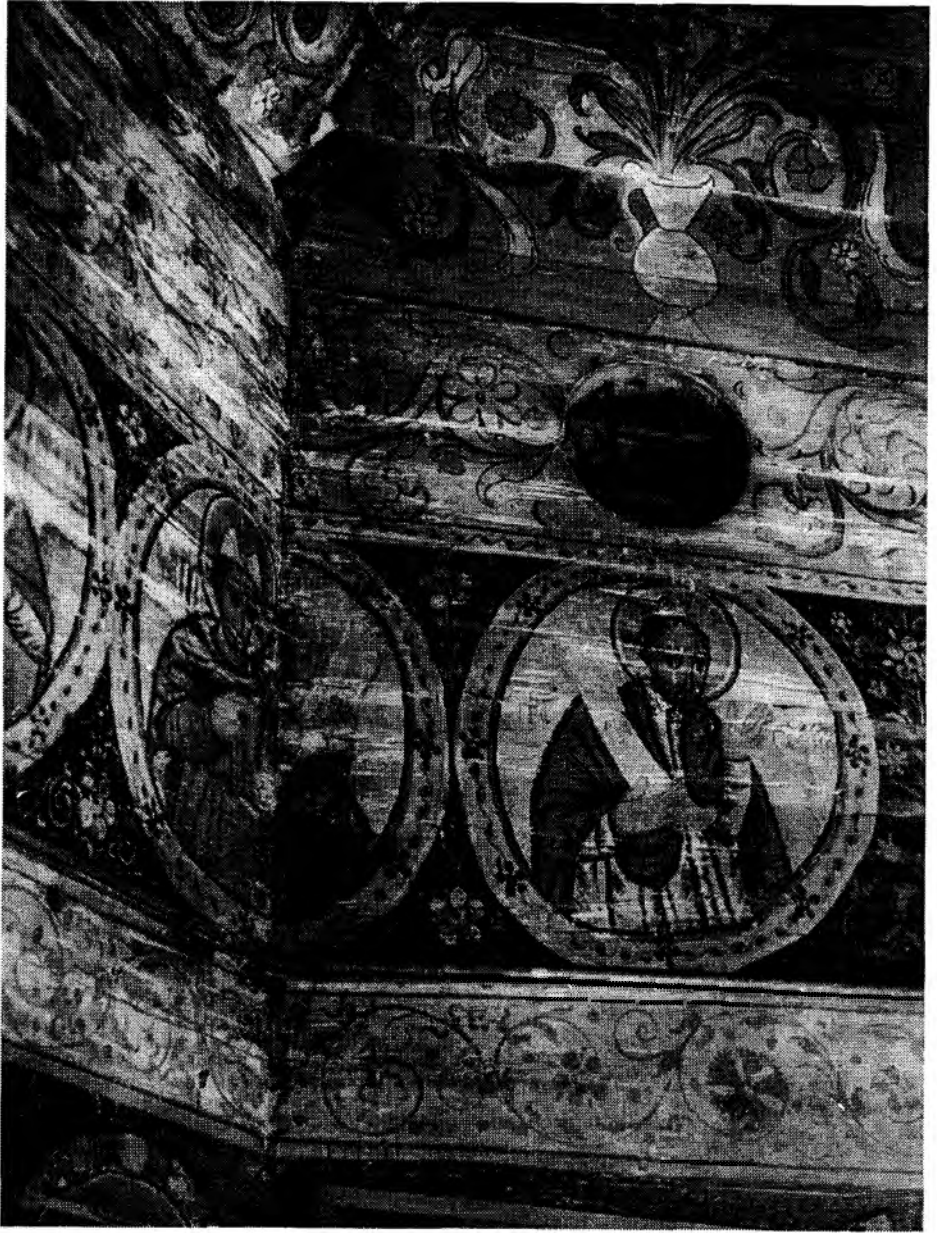
*Хор серафимів. Фрагмент розпису купола церкви Святого Юра в Дрогобичі.
Друга половина XVII ст.*



*Хор серафимів. Фрагмент розпису купола церкви Святого Юра в Дрогобичі.
Друга половина XVII ст.*



Фрагмент розпису церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Середина — друга половина XVII ст.



Фрагмент розпису церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Середина — друга половина XVII ст.

но на двох протилежних стінках бабинця.

З особливою безпосередністю риси національного народного мистецтва втілилися в живописі церкви Воздвиження Чесного Хреста (друга половина XVII ст.). Розпис було зроблено, напевно, іконописцями тієї ж дрогобицької школи. Зберігся живопис притвору та олтаря, причому розпис останнього належить пензлеві найдосвідченіших майстрів. У нижній частині апсиди, змальовуючи апостолів у дійсному Чині й пророків — у наступному ярусі, вони дотримуються переважно старої традиції. Христос зображений на троні в дійсному Чині (з Марією, Іоаном Предтечею та апостолами). Живопис вирізняється графічно чіткою площинною манерою.

При цьому впевнена рука майстра зовсім інакше подає образ Богоматері з немовлям Емануїлом на лоні («Знамення») в консі. Цю композицію прочани бачать над іконостасом. Об'ємність, матеріальність форми особливо відчутна поряд із пласкими постатями двох архангелів, що фланкують зображення Богоматері. Зближуючи релігійний образ із життям, іконописець наділяє Святу Марію рисами простої української жінки-селянки.

Національне тлумачення типу доповнюється й соковитим декоративним живописом, що прикрашає цю частину олтарної стіни подібно до українського килима з характерним для нього орнаментом зі стилізованих газонів різноманітних квітів.

Таке переплетення, а часом навіть і злиття світського, народного у

мистецтві з іконописними, релігійними традиціями було характерним для творчості багатьох українських художників.

На парусах зліва й праворуч замість євангелістів зображено вазони з букетами білих, синіх, червоних квітів. У нефі нижня частина заповнена орнаментальними мотивами з гронами винограду. Над іконостасом — композиції зі Страстями Христа й апостолів. Тут пейзажі схожі на краєвиди Карпат.

У бабинці, над смугою орнаментального розпису, — сцени з життя Богородиці. На двох парусах — євангелісти Лука і Марк. На стіні, що відділяє бабинець від центрального нефа, — Христос із червоними крилами, в блакитному плащі, на тлі пейзажу зі смереками та узгір'ями. Зображення розміщені в живописно виконаних нішах із колонками на зразок іконостасних.

Витримані у традиціях, які склалися ще за часів Київської Русі, розписи храмів Святого Юра й Воздвиження, разом із тим є яскравим утіленням творчості талановитих народних майстрів нового часу.

Про жвавий розвиток традицій у XVII—XVIII століттях у Західній Україні, збагачення архітектури дерев'яних церков настінним живописом свідчать чимало пам'яток, які цілком або фрагментарно збереглися до нашого часу. Це — розписи Троїцького храму в Сихові поблизу Львова, Успенського в Новоселиці, Миколаївського в Колодному (Закарпаття), Миколаївського в Березометі (Буковина) та в інших церквах.

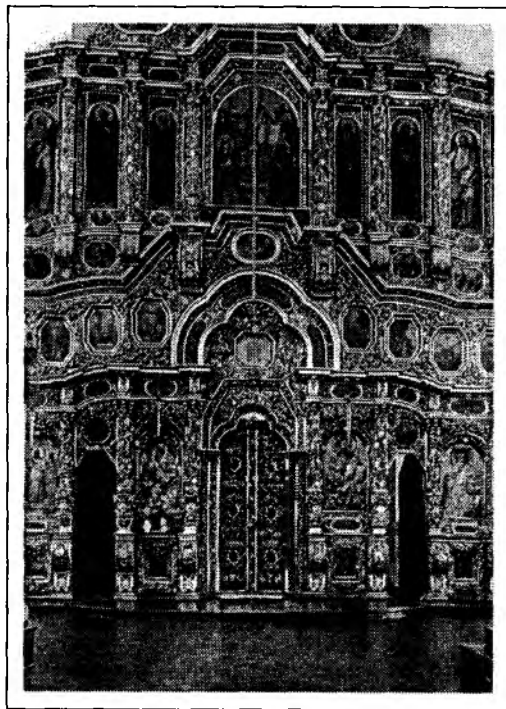
РОЗВИТОК ІКОНОСТАСА. СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС

Остання чверть XVII—перша половина XVIII століття були періодом бурхливого розвитку не тільки архітектури та образотворчого мистецтва, а й такого різновиду монументально-декоративної творчості, як іконостас.

Застосування в іконостасі й удосконалення засобів синтезу архітектури, живопису й декоративно-скульптурного мистецтва допомагало митцям зробити його втіленням найвищих досягнень національної культури.

Щоб краще зрозуміти богословські ідеї, які, разом із суспільними чинниками, були рушійними силами розвитку іконостаса, зробимо невеличкий екскурс в його історію.

Первісна ідея формування іконостаса зародилась у Візантії в другій



половині IX століття, коли виникла нова іконографічна схема розпису храму (вважається, що вперше вона була втілена в мозаїках храму Неа Василя I, 867—886 рр.). Головними вузлами розпису стали: в куполі — півпостать Христа в оточенні архангелів, зображеного як суворий Пантократор — ви-

щий суддя та всемогутній володар світу; в апсиді — постать Богоматері — Оранти, вона звертається до Вседержителя як заступниця за долю гріховного людства.

Така схема розпису набула чіткої класичної форми в Київському храмі Святої Софії (1037 р.). Концепція молитовного звернення до Христа, але вже не самої лише Богоматері, а й Іоана Предтечі, знайшла своє втілення також у напівпостатях

мозаїки, розташовані над триумфальною аркою.

Ікона з такою трифігурною композицією, що у Візантії називалась «Деїсусом» («Молінням»), стала основою формування іконостаса. Місцем її розташування була передолтарна «преграда» (грецькою — «темплон», на Русі вона називалася «тяблом»).

Іконостас існував на Русі вже в часи Аліппія. Йому, як про це свідчить «Киево-Печерський патерик», було замовлено п'ять великих ікон Деїсуса (це, мабуть, ікони Христа, Богоматері, Предтечі й архангелів Михаїла та Гавриїла) й дві намісні ікони (Христа і Богоматері).

Вже у Візантії, а згодом і в Україні, Деїсус доповнювався на передолтарній «преграді» рядом із дванадцятьма «празникових» ікон. Кожну з них клали в день відповідного свята на аналой для поклоніння. Іконостас довго називали Деїсусом.

На Балканах у православних храмах передолтарну «преграду» теж замінював іконостас, втім тут він не набув такого розвитку, як в Україні.

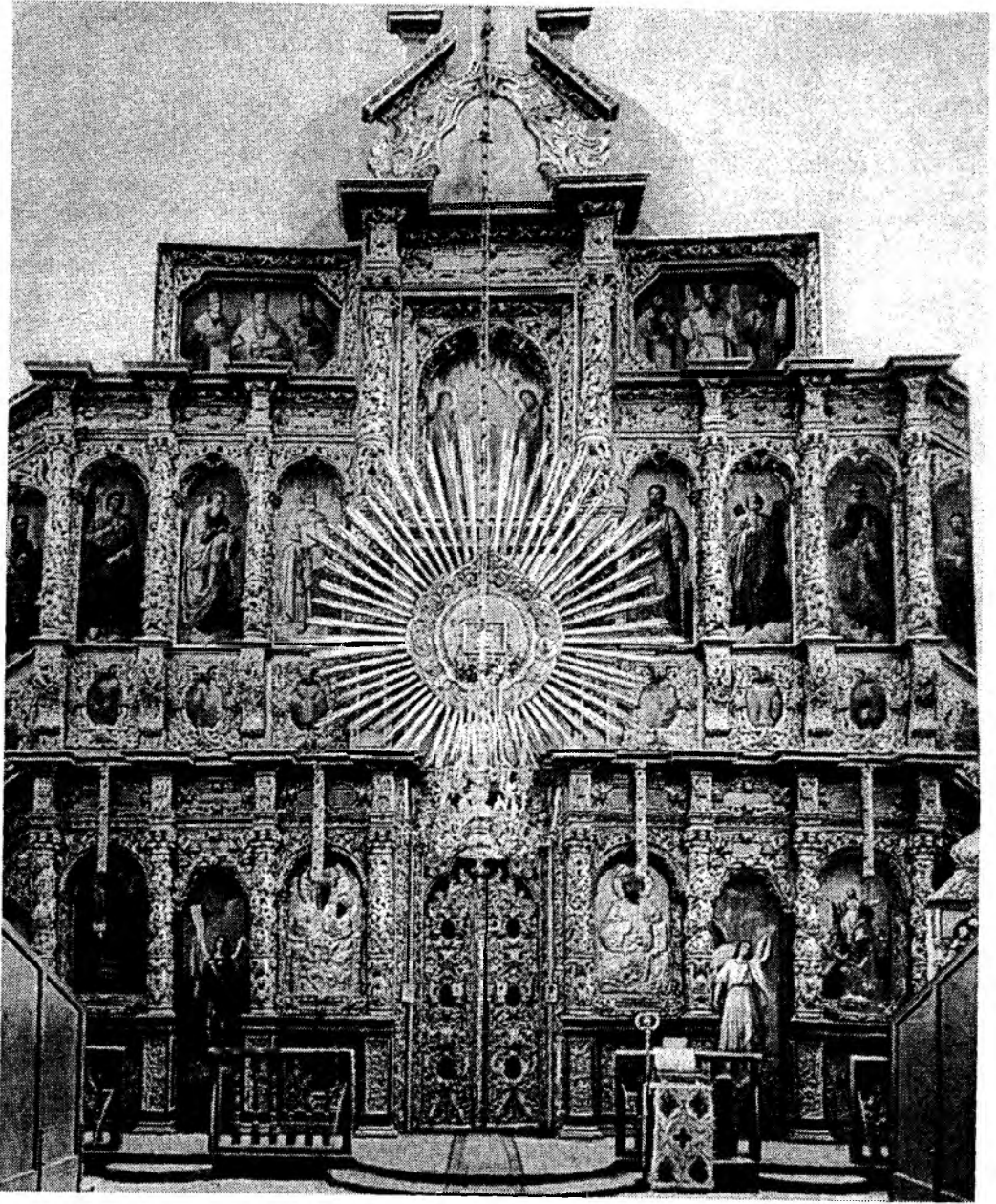
Ікони, що збереглися зі стародавніх часів (головним чином у Галичині), були здебільшого пов'язані зі структурою іконостаса й характеризують певні етапи його розвитку. Іконостас став невід'ємною частиною інтер'єру кожної православної церкви.

Паралельно з формуванням іконостаса в Україні йшло його становлення і в Росії. Перший відомий там іконостас був створений 1405 року для Благовіщенського собору в Москві Феофаном Греком, Андрієм Рубльовим і Прохором із Городця.

З часів Аліппія зберігається традиція розробки іконостаса і його розміщення в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Яким був іконостас собору до навали Менглі-Гірея 1482 року, невідомо. Збереглися дані про лаврський іконостас початку XVI століття, створений на замовлення Костянтина Острозького для соборної церкви. Зовнішній вигляд іконостаса був відтворений, на прохання московського патріарха Никона, на мідній дошці, копія якої опублікована Н. Петровим в «Альбомі пам'яток...»

Це п'ятиярусний іконостас із строго горизонтальним розташуванням ікон. Він не позбавлений аскетичних рис (щоправда, «царські врата» мають ажурне різьблення). Разом із тим його структура вже стабільно вирішена. Над цокольним ярусом стояв намісний. До нього входять (крім ікон Богоматері й Христа, зображення архангелів Гавриїла та Михаїла на дияконських дверях) храмова ікона Успіння й зображення засновників лаври — Антонія і Феодосія. Наступний ярус складається з дванадцятьма «празникових» ікон з образом Нерукотворного Спаса в центрі. Над ним виділяється висотою своїх ікон деїсусний Чин з дванадцятьма апостолами. Ще вище розташований ярус із зображенням дванадцяти пророків зі згортками в руках. У центрі ряду — Богоматір — «Знамення». Весь іконостас увінчує барельєфне зображення «Розп'яття» з «предстоящими». Цей іконостас має симетричну горизонтально-вертикальну структуру.

Про поступове формування іконостаса в Україні свідчать ікони



Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові. 1670 р.

деісусного Чину XV—XVI століть, що збереглися в збірці Львівського музею українського мистецтва, а про досягнення ним класичної форми — іконостаси Успенської (майстри Ф. Сенькович і М. Петрахович, 1638 р.) і П'ятницької (1644 р.) церков у Львові.

Серед видатних творів Галичини — Святодухівський іконостас у Рогатині (1650 р.), іконостас Миколаївської церкви в Бережанах (кінець XVII ст.) та інші.

До визначних пам'яток Наддніпрянщини середини XVII століття відносять іконостас Густинського монастиря (не зберігся), що вразив мандрівника Павла Алеппського своєю красою і величию.

Ортогональну побудову ще зберігав іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові (1670 р.). На відміну від лаврського іконостаса (XVI ст.) в ньому вже відчутне прагнення надати розміщенню ікон певної різноманітності, а їх обрамлення вже насичене об'ємним різьбленням.

З кінця XVII століття іконостаси стають яскравими зразками стилю українського бароко. Посилюється прагнення надати храмам та іконостасам якомога більшої величі, емоційної та духовної виразності. Створюються семиярусні іконостаси — у Миколаївському соборі в Києві (1696 р.), у Георгіївському соборі Видубицького монастиря (1696—1701 рр.). З появою в них ярусу біблійних царів, пророків завершується розвиток іконостаса як узагальненого виразника в конкретних образах концепції християнського світорозуміння, в якому

поєдналися вчення Нового і Старого Завітів.

Принципових змін зазнає ритмічна побудова іконостасів. З метою посилення емоційності широко застосовуються золото, позолота, різьблення, на зміну темперному живописові приходять олійний, приводиться в рух сама конструктивна форма іконостаса. У згаданому іконостасі Миколаївського собору ці зміни виявилися в посиленні вертикальних ритмів, особливо за рахунок розміру ікон, що фіксують центральну вісь. Вони приводять у рух всю горизонтальну структуру стіни.

Серед подібних творів початку XVIII століття, що збереглися, нові тенденції знайшли свій вияв у п'ятиярусному іконостасі церкви с. Бездрик (поблизу м. Суми). Тут намісний ряд зберігає статичний характер як основа конструкції стіни. В розташованому над «празниковими» іконами апостольському ряді велика деісусна ікона надає центральній конструкції іконостаса трапецієподібного вигляду, спрямовуючи зір угору. Новими рисами позначено й живописне виконання твору. Привабливості йому надає мажорний колорит поєднання світло-зелених, білих, червоних, синіх тонів. Іконостас прикрашений ажурним позолоченим різьбленням.

Під час пожежі 1718 року старий іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври згорів. Щоб створити новий, «раб Божий Іоанн Скоропадський, гетьман» зобов'язався в 1719 році «іконостас снецарскою і малярскою роботою зо всем як належит коштом своим виставити». А також «на поминование зверх того

укладу, теперя за живота свого его вельможность в помощи на реставрацию тоей же святой церкви нужную тысячу рублей до Киево-Печерської офірует...» Після смерті гетьмана у 1721 році справу спорудження іконостаса довела до завершення його дружина Анастасія Марківна.

До створення іконостаса вони залучили чернігівського сницаря Григорія, який робив іконостас у Михайлівському (Золотоверхому) монастирі, а для розмалювання та позолочення — отця Стефана з церкви Миколи Набережного, її правителя, і Якіма Глинського. За договором виконавці одержують «10 тисяч злотих і зверх того 6 яловиць, 30 баранів, борошна житнього, гречаного, горілки, меду» тощо.

Над іконостасом працювали від 1720 до 1729 року (стільки ж часу було витрачено на відбудову і розпис соборної церкви). Робота почалася з підготовки й затвердження духовним собором рисунка іконостаса. Далі Іван Скоропадський шукає липові дерева відповідної якості, які знаходять у монастирських пущах біля с. Бобович Стародубського полку. Кожен із майстрів — сницар, золотар, маляр — мав кількох молодиків (помічників). Майстер Григорій утілив у лаврському іконостасі свій попередній досвід роботи над іконостасом собору Золотоверхого монастиря в 1718 році.

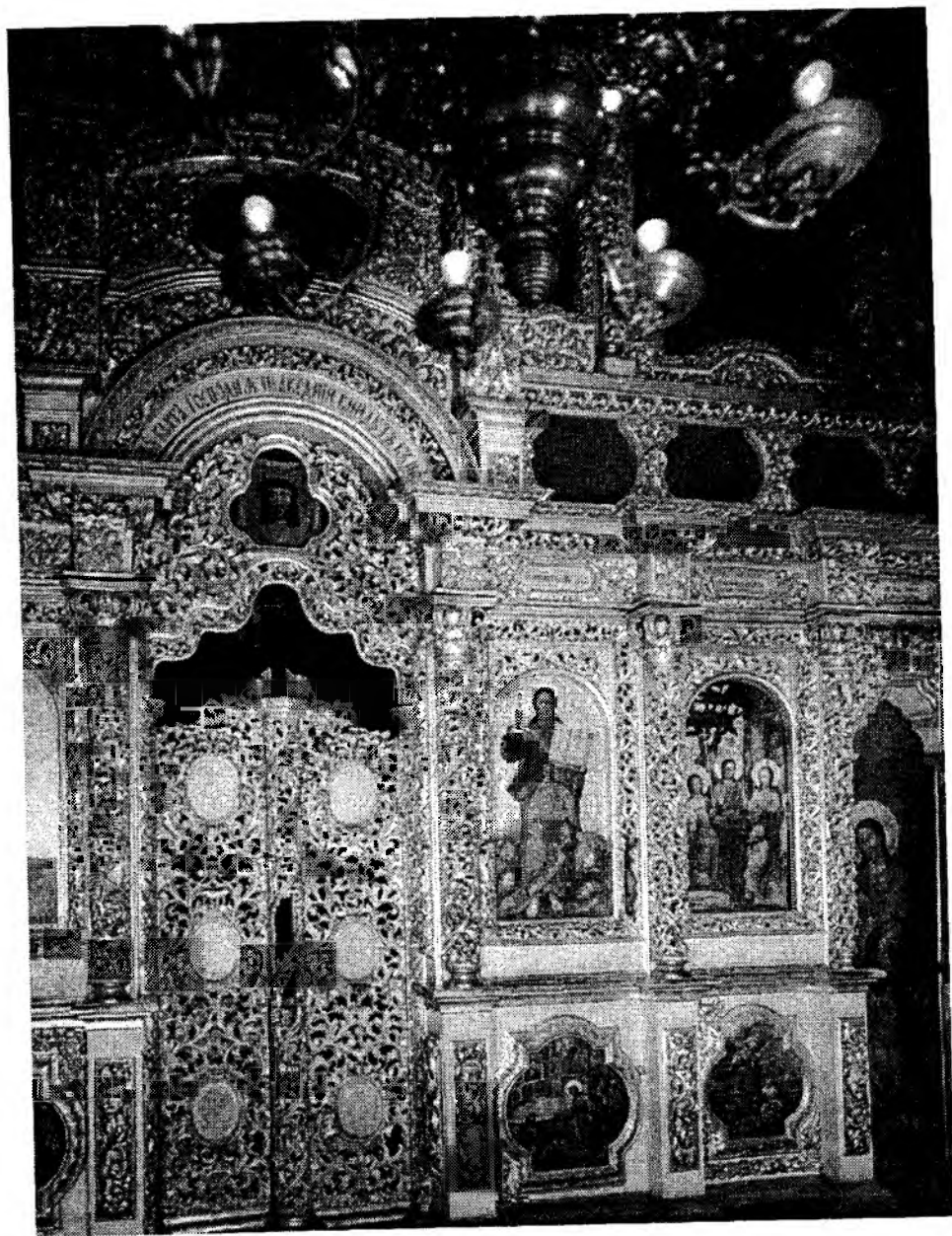
Кілька разів потому іконостас оновлювався. 1748 року були зроблені срібні «царські врата» (майстер М. Юревич) замість срібних «врат» 1700 року, пошкоджених пожежею. Загинув іконостас разом із собором,

який було знищено вибухом, у 1941 році. Певне уявлення про стилістичні особливості іконостаса лаврського собору може дати іконостас Троїцької надбрамної церкви, який створювався майже одночасно — з 20-х років XVIII століття і до 1734 року.

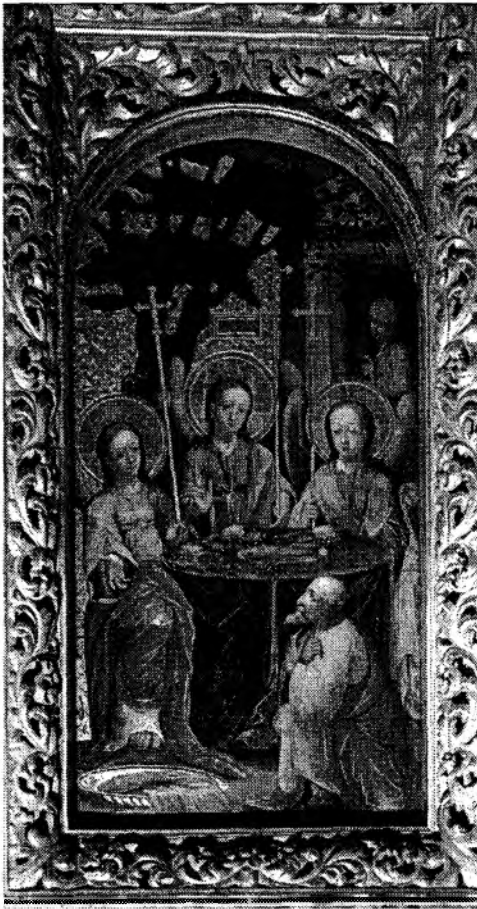
Іконописні твори в іконостасі Троїцької церкви виконані, вірогідно, майстрами Больницького монастиря Лаври з характерним, майже світським, трактуванням образу, з тонким моделюванням форми. Для сницарської роботи Лавра запрошувала майстрів з інших центрів. Ажурно-просторове різьблення — досконале, філігранно витончене, хоч дещо одноманітне. В цілому ж — це високомистецький твір.

Стиль українського бароко давав змогу вносити більшу розмаїтість у структуру іконостасів і пристосовувати її до умов конкретного храму. Живий рисунок верхнього яруса іконостаса Троїцької церкви й пластичне окреслення форм центральної частини надає його тектоніці динамічні імпульси. Іконостас не тільки добре відповідає своїми параметрами просторові храму, а й «прив'язаний» до нього побудовою сюжетної композиції.

Створюючи іконостас для Свято-троїцької церкви, іконописці в центрі деісусного Чину замінили постать Христа-Вседержителя на зображення його в складі Святої Трійці. Решту постатей виконано в традиційному для деісусного Чину порядку. За композицією «Трійці» йдуть фланківні постаті Богоматері та Іоана Предтечі, а далі — на чотирьох дошках постаті дванадцяти



Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерського монастиря. Початок 30-х років XVIII ст.



*«Старозавітна Трійця» з іконостаса
Троїцької надбрамної церкви Києво-
Печерської лаври. Початок 30-х років
XVIII ст.*

апостолів. У верхньому ярусі на по-
здовжніх дошках — першосвящени-
ки Аарон і Захарій, а на круглих —
святі пророки.

На ажурних різьблених «царсь-
ких вратах» були зображені, згідно з
традицією, сцена Благовіщення (зу-
стріч Марії й архангела Гавриїла) та

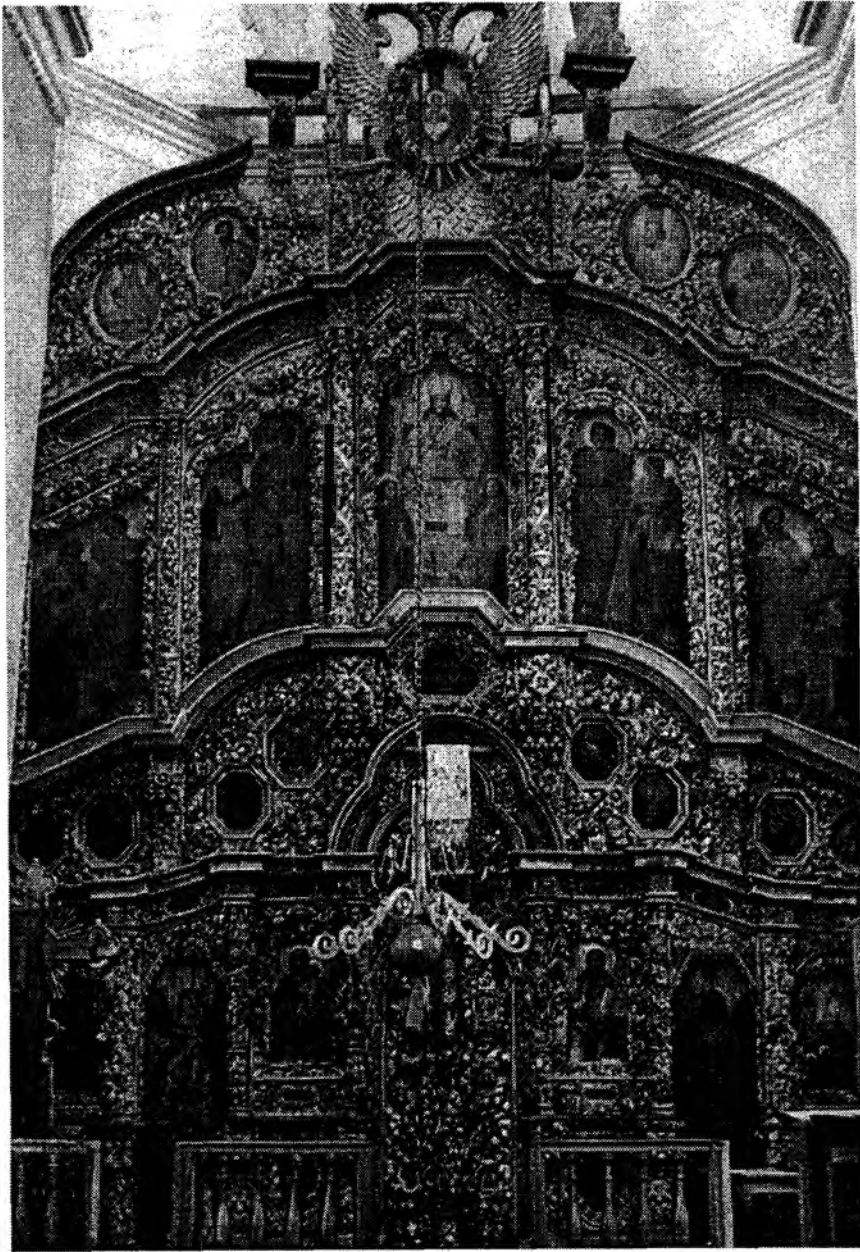
четверо євангелістів (жодне зобра-
ження не збереглося). Над «царсь-
кими вратами» розміщено, як завжди,
образ «Нерукотворного Спаса», а ще
вище — «Тайну вечерю». Вона в
центрі невеличких ікон дванадцяти
свят (ці ікони не збереглися).

По обох боках «царських врат» у
намісному ряді розміщені ікони
Христа-Учителя й Богоматері, в
правій частині — храмова «Старо-
завітна Трійця» і превелебний Ан-
тоній Печерський, у лівій частині —
«Зішестя Святого Духа на Богоматір
та апостолів» і превелебний Фео-
досій Печерський. На північних і
південних дияконських дверях іко-
ностаса зображено архістратигів
Михайла та Гавриїла.

В цокольному ярусі — простір
для жанрових сцен: «Зцілення»,
«Жертвопринесення Авраама», «Вте-
ча Лота із Содому». На протилежних
кінцях цього ж ряду — дві ікони зі
сценами чудотворних подій, що
відбувалися під час визначення Ан-
тонієм і Феодосієм місця для Ус-
пенського собору Печерського мо-
настиря.

Іконостас Троїцької надбрамної
церкви наочно демонструє прогрес,
досягнутий у Лаврі не лише в ор-
ганізації його загальної структури, а
й у розробці живопису. Лаврська си-
стема 5—7-річної підготовки ма-
лярів, спрямована на вивчення до-
свіду як українських, так і західно-
європейських майстрів, сприяла
оновленню живописної палітри ху-
дожніх творів, увиразненню пластики.

Структура іконостаса передбача-
ла можливість виконувати кожен
композицію як станковий твір —
безпосередньо в келії, де жив і пра-



Іконостас Покровської церкви у Великих Сорочинцях. 1732 р.

цював майстер, і досягати найвищої довершеності як твору в цілому, так і окремих його деталей.

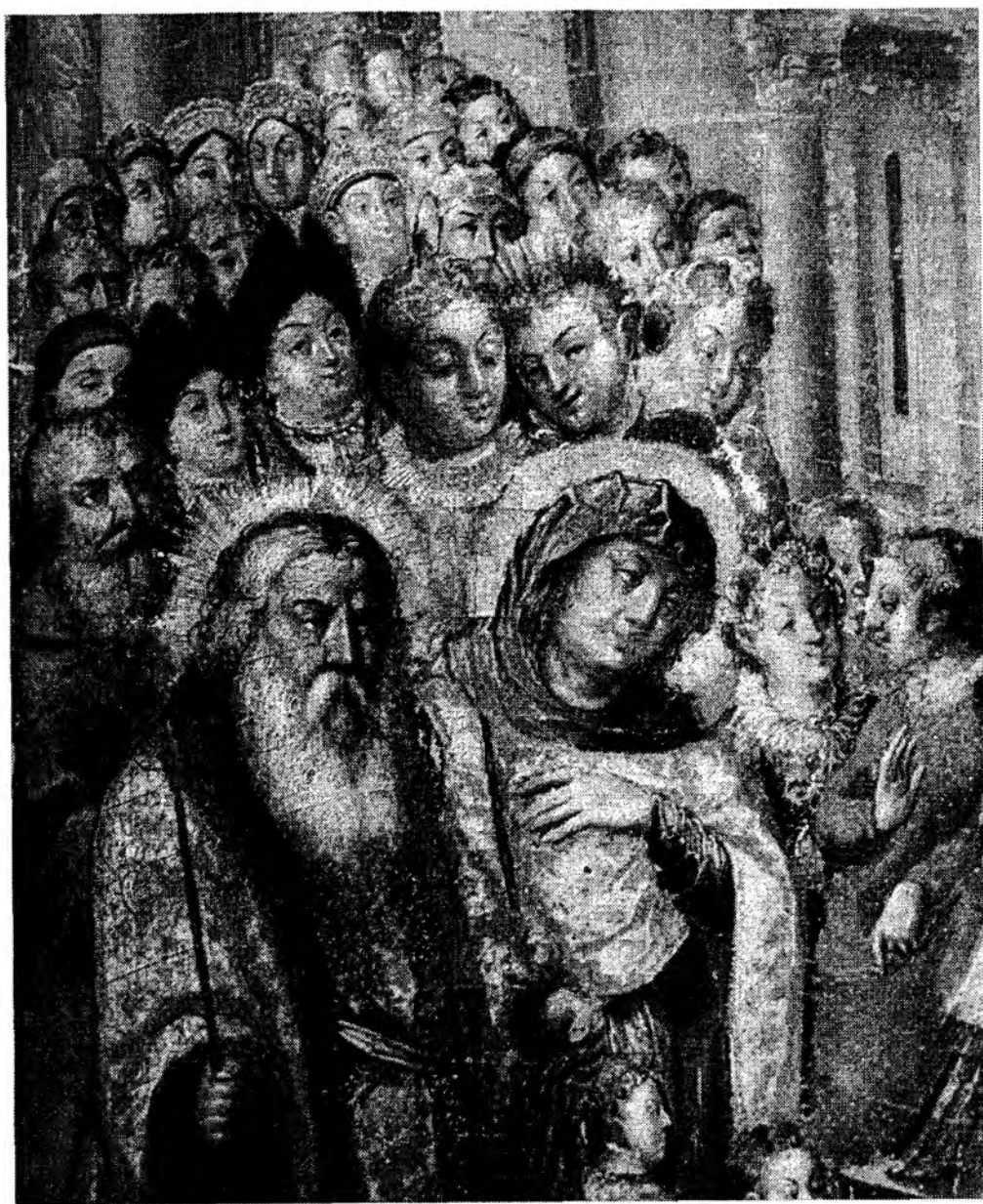
Живописні твори іконостаса Троїцької церкви було доручено, ймовірно, кільком майстрам. Головному з них належать ікони намісного ряду — образи Христа, Богоматері, архангелів Гавриїла та Михаїла і складна за своєю багатоплановою побудовою композиція старозавітної Трійці. Всі образи святих сповнені реального життя. Водночас кожен із них наділений рисами ідеальної краси. Художники приділили увагу й духовній характеристиці образів. Обличчя Богородиці осяяне радістю матері, до якої тягнеться її маленький син. Досить індивідуалізовано розроблена характеристика кожної дійової особи і в «Трійці». В дусі італійського Відродження зображені біля ніг Богоматері й Христа кучеряві голівки херувимів (подібних до путті) з пухкими рожевими личками й кирпатими носиками. Означено декоративне багатство червоного, зеленого, синього вбрання, уквітчаного орнаментом. Постаті чітко окреслені на золотому орнаментованому тлі ікон.

У процесі розвитку іконостас в українській церкві набував надзвичайної духовної й художньої ваги. Розписи могли бути, хоч їх могло й не бути, а іконостас став центром кожного храму — великого й малого, мурованого й дерев'яного. До його створення залучалися найталановитіші митці. В ньому, як у відкритій книзі, образно розкривається вся ієрархія «богословського неба», знаходить своє відображення вчення Старого і Нового Завітів, історія Вселенської та Руської Церкви.

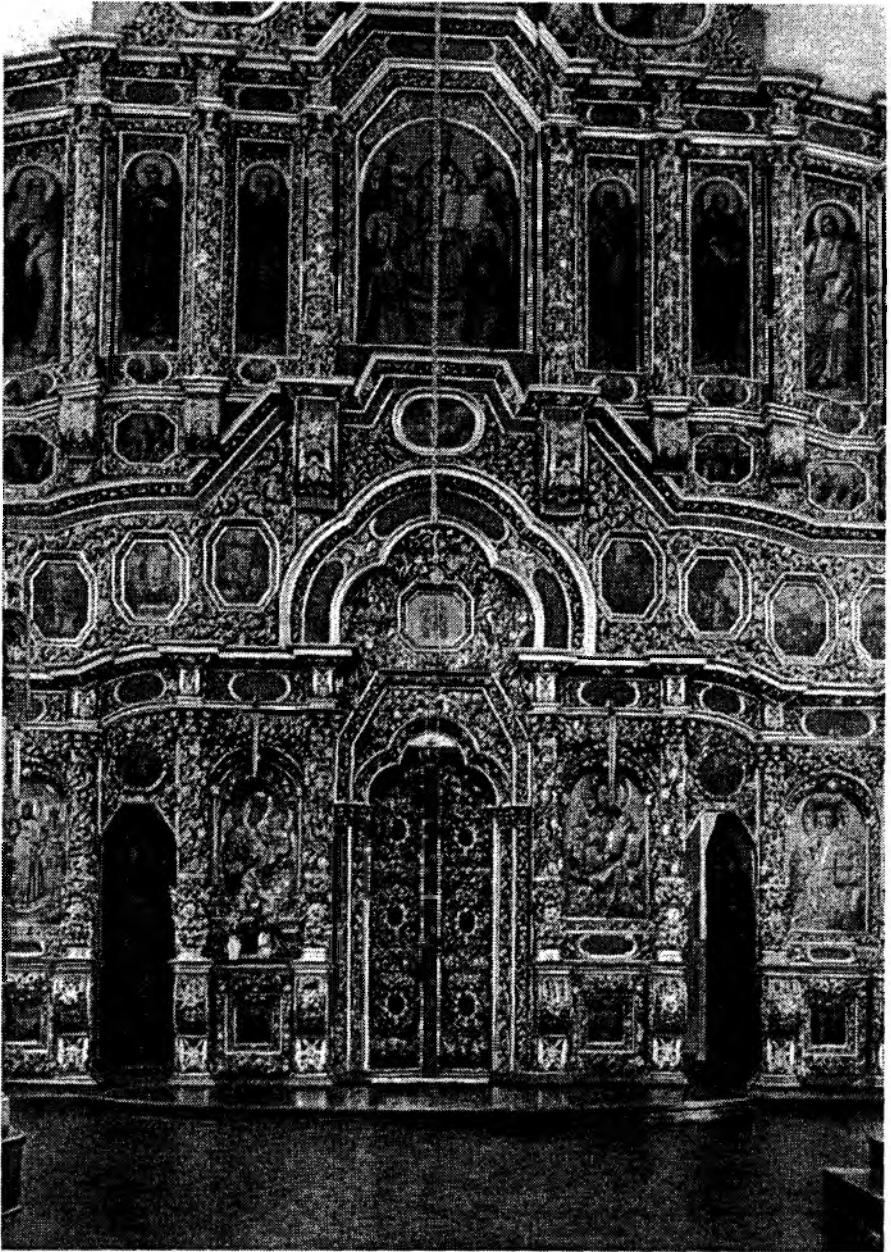
Художнє життя Києво-Печерської лаври (як й інших мистецьких центрів) розвивалося не без впливів уподобань козацьких верств населення, особливо його верхів, однак при цьому сильними залишалися й монастирські традиції. Тому іконостаси Успенського собору і Троїцької церкви, за відчутної наявності нових рис, не наближені до реальної української дійсності так, як іконостас Вознесенської церкви с. Великі Сорочинці, виконаний у 1732 році (майже в той самий час) на замовлення гетьмана Данила Апостола.

Естетичні уподобання, традиційно притаманні козацькому середовищу, позначилися й на вирішенні сорочинського іконостаса. Він буквально засліплював золотом і сріблом, вражав масивними обрамленнями, віртуозно вирізьбленим окантовим орнаментом, заворожував чаром яскравих барв. Міцні, огрядні постаті, округлі обличчя, парадне вбрання зближують кожний образ з реальним життям. Зображення святих в іконостасі інколи ніби безпосередньо списані з сучасників, зокрема постать пророка Даниїла в сріблястому квітчастому жупані й накинутому на плечі червоному плащі. Деякі ікони нагадують сцени з придворного життя (композиція «Введення Марії до храму»). В деяких — вбачають образи конкретних людей (так, «Святу Ульяну» ототожують з дружиною гетьмана Ульяною Апостол, «Пророка Даниїла» — з самим гетьманом).

Стиль українського бароко якнайяскравіше виявився і в ряді інших грандіозних монументально-декоративних ансамблів, таких як іко-



Введення Марії до храму. Фрагмент ікони з іконостаса Покровської церкви у Великих Сорочинцях. 1732 р.



Іконостас Миколаївської церкви в Ніжині. 30-ті роки XVIII ст.

ностаси Гамаліївського монастиря (1735 р.), Миколаївського собору в Ніжині (30-ті роки XVIII ст.), Троїцького собору в Чернігові (1740 р.), собору Густинського монастиря (середина XVIII ст.).

Від іконостаса Вознесенської церкви с. Березна, збудованої в 1761 році, дійшли до нас великі ікони Деїсуса й апостолів. Пафос монументально-декоративного вирішення образу Христа, Богоматері й Іоана Предтечі посилюється у деїсусній іконі майстерним застосуванням широких площин золота і срібла, доповнених емоційною дією барвистого візерунка з червоних і синіх квіток. Образи святих завдяки виразності рисунка і застосуванню техніки лесування сприймаються як реальні.

Іконостас як монументально-декоративний ансамбль нагадує багатоголосну симфонічну поему. Його творець уподібнювався водночас і композиторові, й диригентові. В цій «поемі» треба було поєднати епічні й ліричні інтонації, сповнені віри, життєствердні й трагічні мотиви, розгорнути сюжетну лінію і надати могутнього звучання узагальненим образам, досягти гармонійного поєднання засобів архітектури, живопису, декоративного мистецтва задля побудови цілісного твору.

Серед народів з домінуванням православної церкви іконостас досяг найвищого розвитку в Україні та в Росії. Звичайно, він мав свої національні риси, що були особливо виразними у формуванні іконостасної стіни в цілому та виборі живописної палітри.

Інтерес до розробки світлотіньового живопису існував і в Україні, і в Росії. Про це свідчить замовлена гетьманом Самойловичем величезна ікона — триптих «Деїсус» — до іконостаса Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Постаті святих у дусі нового російського іконопису школи Ушакова у ній написав царський іконописець Георгій Терентьев у 1682—1683 роках під час перебування в Батурині. Виразності та об'ємності облич тут досягнуто технікою «плавів» — своєрідного способу світлотіньового ліплення форми. Постаць і складки одягу Христа теж вирішено у традиційній для російського іконопису XVII століття графічній манері. Безперечно високохудожній, цей твір мало відповідав традиціям, що склалися в українському мистецтві.

Центрами іконостасної (й іконописної) творчості в Україні ставали переважно місця, де здійснювався розпис великого храму або встановлювався великий іконостас. Найбільшою школою була київська, майстри якої створили іконостаси Успенської церкви Києво-Печерської лаври (20-ті роки XVIII ст.) та Михайлівського монастиря (1718 р.) (провідний виконавець — іконописець Стефан), а також надбрамної Троїцької церкви Києво-Печерської лаври (30-ті роки XVIII ст.), Софійського (1746 р.) та Миколаївського (Військового) соборів та ін. Багато художніх робіт виконали лубенські іконописці, особливо в 70-х і 80-х роках XVII століття у зв'язку зі спорудженням Густинського та Мгарського монастирів (один із провідних іконописців — «майстер малярсь-



Деїсус з іконостаса Вознесенської церкви в Березні. Друга половина XVIII ст.



І. Руткович. «Три янголи» з іконостаса Скваряви Нової. 1697—1699 рр.

кий» з Лубен Йосип Іванович), а також ніжинські — під час спорудження Благовіщенського собору в 1702—1716 роках (провідний іконописець — ієромонах Герман). Не менш помітний доробок залишили й іконописці Чернігівщини (іконостаси Єлецького, Іллінського монастирів, Троїцького собору та ін.), Полтавщини (іконостас Хрестовоздвиженського монастиря та ін., керівник майстерні ієромонах Самуїл), Миргородщини (де працювали іконописці козацького роду Боровиковських і де було створено 1732 року унікальний за своїм живописом і різьбленням іконостас у Великих Сорочинцях), Переяславщини (іконостас с. Бакумівки, 1693 р.,

виконаний маляром Федором Миславським) та ін. У Ромнах відомим майстром іконостасів став Григорій Стеценко.

Високими досягненнями був позначений розвиток іконостаса також і в землях Західної України. Його творці тут керувалися спільними із східноукраїнськими майстрами традиціями.

Видатним майстром українського живопису в Західній Україні, який працював в останній чверті XVII — на початку XVIII століття над створенням іконостасів, був Іван Руткович. Його творча діяльність припадає на той час, коли Львів унаслідок посилення католицької реакції й економічного занепаду втратив зна-



І. Руткович. «Архангел Михаїл»
з іконостаса Скваряви Нової. 1697—1699 рр.

чення одного з провідних центрів українського мистецтва. Художнє життя в Західній Україні зосередилося на периферії — у м. Жовкві, в скиті Манявському та в деяких інших центрах.

Творчість Івана Рутковича знаменує собою розквіт жовківської школи, до якої він належав. Найповніше майстерність художника розкрилася в іконостасі П'ятницької церкви м. Жовкви, який пізніше був перенесений у с. Скваряву Нову. За традицією, Руткович будує композицію на сміливих співвідношеннях яскравих локальних фарб, уникаючи прямого їх протиставлення й домагаючися розтяжкою тону та градацією кольорових площин цілісності й гармонійної єдності всього живописного вирішення ікони. Створюючи свої композиції в насичених яскраво-червоних, темно-зелених, жовтогарячих і сріблясто-білих тонах, він уводить у їхню симфонію холодний синій (як в іконі «Христос і Магдалина») або теплі тони (ікона «Христос у Ветанії»), надаючи творам звучності й піднесеності.

Ікони, виконані Рутковичем, вражають надзвичайною живописністю, декоративністю, глибокою людяністю образів. Надаючи релігійним персонажам життєвий рис, майстерно змальовуючи драпірування одягу, художник прагнув розкрити реальну красу людини («Архангел Михаїл», «Архангел Гавриїл», «Трійця»).

У композиційній будові таких творів Рутковича, як ікони «Подорож до Еммасу», «Христос і Магдалина», помітним є вплив західноєвропейського мистецтва. Проте, будучи тісно пов'язаним із життям



І. Кондзелевич. «Вознесіння Христа» з Богородчанського іконостаса. 1698—1705 рр.

українського народу, художник усе бачене у зарубіжних митців піддавав певному естетичному переосмисленню. Художні прагнення майстра, розуміння ним простору в композиції як замкнутого середовища, його палітра свідчать, що Руткович виховувався на кращих традиціях українського живопису.

В один час із Рутковичем в Україні працював інший видатний художник — автор ікон знаменитого іконостаса (названого Богородчанським) у Скиті Манявському — Іов Кондзелевич, який творив у 1698—1705 роках.

Іконостас складається з чотирьох основних ярусів: намісного ряду («Христос», «Богоматір», «Антоній і Феодосій Печерські», «Воздвиження», архангели на дияконських дверях та бічні ікони «Вознесіння», «Успіння»), апостольського чину, ярусу пророків. У завершенні — «Розп'яття з предстоящими».

Творчість Кондзелевича переко­нує, що він був тісно пов'язаний з київською іконописною школою, керувався її стильовими принципами. Деякі дослідники (І. Свенціцький) знаходять багато спільного в образах його ікон (архангели Михаїл та Гавриїл) і відповідних образах з іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, а також у технології їх виконання. Твори Кондзелевича «Успіння Богоматері», «Вшестя Христове», «Антоній і Феодосій» (з документальним відтворенням фасаду Успенської церкви Києво-Печерської лаври після її реконструкції наприкінці XVII ст.) та інші визначаються величністю, конкретністю й плас-

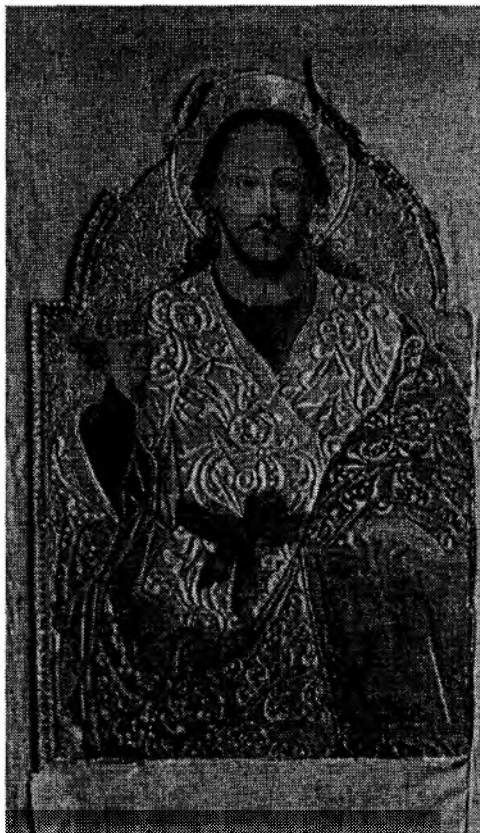
тичністю образів. У деяких із них дослідники впізнають портретні зображення сучасників художника.

Переконливості форми Кондзелевич досягає, застосовуючи прийом світлотіні. На відміну від Рутковича, він був прихильником об'ємного ліплення образу. Саме такий напрям в цей час торував собі шлях в українському мистецтві. Новому підходу художника до трактування форми в живописі відповідали й зміни в іконостасі: поява у ньому більш об'ємного ажурного різьблення, що створювало гру світла й тіні, а також збільшення розміру самих ікон. За невеликого їхнього розміру локальний живопис сприяв тому, що зображення добре сприймалося на значній відстані. В колосальних же іконах Богородчанського іконостаса вони добре сприймалися здалека навіть без застосування локального живопису. Водночас перехід до тонального живопису допомагав надавати образам більшої матеріальності, тонше моделювати форму, виявляючи характер і психологію персонажів.

Яскравим явищем у мистецтві Закарпаття була творчість Ілича Бродлаковича (друга половина XVII ст.), який теж був визначним майстром іконостасів. Художник виховувався на традиціях українського мистецтва. Національні риси мають образ Богоматері в іконі з іконостаса церкви Різдва Богородиці (м. Мукачеве), а також зображення Христа й Іоана Предтечі. Майстер дотримується традиційного для українського живопису співвідношення яскравих соковитих тонів. У його іконах бачимо золоті та срібні тла з рельєфним рослинним орнаментом.



І. Бродлакович. Ікона «Архангел Михаїл». Друга половина XVII ст.



*Ісус Христос. Ікона з Кам'яної Криниці
(Поділля). Кінець XVII ст.*

Творчість Бродлаковича показує, що культура Закарпаття розвивалася в тісному єднанні з культурою всієї України, навіть при тому, що протягом століть закарпатські землі перебували під владою Угорщини.

З другої половини XVIII століття на Заході й на Сході України в архітектурному будівництві, зведенні іконостасів та інших видах художньої творчості починають домінувати західноєвропейські й петербур-

зькі пізньобарокові та класичні течії.

Для створення іконостасів залучали досвідчених живописців. Багато ікон XVII — XVIII століть, які тепер зберігаються поза іконостасами, у минулому входили до них або були виконані на кшталт іконостасних творів.

«Іконостас здебільшого, — писала В. Свенціцька, — визначав тематику української ікони. Майже кожна ікона — це своєрідний компонент монументального комплексу, вона пов'язана з ним не тільки тематично, а й своїм формальним вирішенням — стилістичним і колористичним» (Історія українського мистецтва: У 2 т. К., 1967. Т. 2. С. 209).

Чимало ікон народжувалися як самостійні твори. Їх розміщували на внутрішніх стінах храму, в кіотах, виставляли на аналоях, використовували під час Хресного ходу. Майже в кожній хаті на покуті можна було побачити ікону.

Маляри, котрі писали ікони різного розміру і призначення, працювали ледь не при кожному монастирі, а інколи й при церквах.

Найпоширенішими були ікони із зображеннями Христа й Богоматері. В зображеннях Христа як Боголюдини іконописці жорсткіше дотримувалися канонічних традицій, ніж у трактуванні образу Богоматері як земної жінки. Проте загальна тенденція, властива українському іконописові, — зближення мистецтва з реальною дійсністю — в деяких творах, присвячених образу Ісуса Христа, теж проявлялася досить відчутно. Так, в іконі с. Кам'яна

Криниця (Поділля, кінець XVII ст.) в характері обличчя, в деталях одягу Христа бачимо багато типового для мешканців саме цього району України. Іконописець зображує його з короткою борідкою, невеликими вусями й довгим волоссям на проділ.

У зображенні Святої Марії українські митці вже з давніх часів відходять від візантійського скорботного її образу (типу Володимирської). Її духовний зміст тепер визначається не містичною здібністю провидіння, а почуттями звичайної жінки-матері. Так трактовано образ Богоматері з немовлям (автор Микола Петрахович, 1635 р.) на зовнішній стіні Успенської церкви у Львові. Ще ліричніше відтворено українську Богоматір-Мадонну в іконостасі рогатинської церкви Святого Духа. У сяйві золотого обрамлення з окантового листя й червоних грон винограду, вона виступає як утілення краси й гармонії.

До цього ж ряду можна віднести й ікону Єлецької Богоматері, що є складовою частиною картини-пейзажу, написаної в Чернігові наприкінці XVII століття. Ікона розміщена у верхній частині ялинки. Під нею — споруди Єлецького монастиря та його соборної церкви. Картина відтворює легенду про явлення Антонію Печерському в період його перебування в Чернігові образу Богоматері на ялинці. З його ім'ям пов'язано заснування Єлецького монастиря. Богоматір з дитиною зображено, як і в рогатинському іконостасі, в повороті на три чверті в червоному мофорії, сповненою краси й теплої материнського почуття. Тут уперше в українському живописі ба-

чимо пейзаж із глибокою розробкою простору.

В просторовому вирішенні композиції бачимо Марію як Царицю Небесну в іконі другої половини XVIII століття, яка зберігається в Успенському соборі Новгород-Сіверського. Задумливе обличчя Богородиці, широко написаний мофорій, що огортає постать, сповнюють її образ духовним змістом.

Серед Богородичних ікон XVIII століття привертає увагу твір, названий мистецтвознавцем П. Н. Мусієнком Роменською Мадонною (му-



*Г. Стеценко. Роменська Мадонна.
Друга половина XVIII ст.*

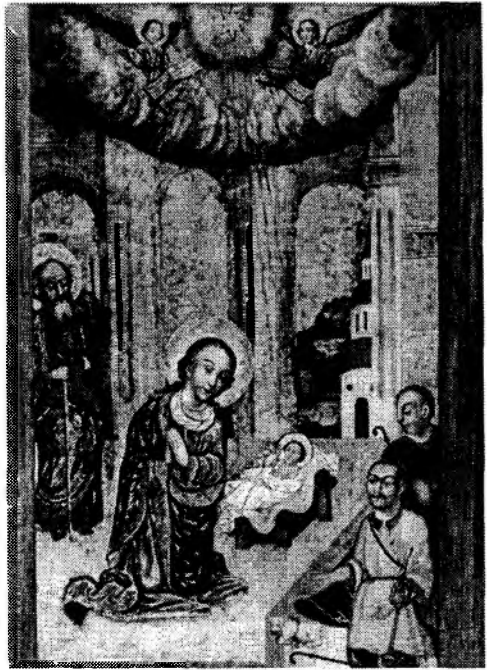


Володимир, Борис та Гліб. Ікона з Ратного (Волинь). Кінець XVII ст.

зей м. Ромни). Автором вважають роменського живописця третьої чверті XVIII століття Григорія Стеценка, який брав участь у створенні козелецького іконостаса. Асоціація з образом італійської Мадонни виникла, мабуть, не випадково. Прагнення до трактування образу Марії як земної жінки-матері було притаманне українському мистецтву. В даному творі її образ уже зовсім не відповідає канонічним його зразкам, хоч у загальних рисах нагадує іконографічний тип «Богоматері — милування». Твір вражає життєвою виразністю форми й тонкою розробкою духовної характеристики образу. Пірамідальна будова композиції сприяє цілісному її вирішенню. Маленький Ісус, що припав до грудей матері, замріяний погляд Марії і легкий нахил її голови в бік дитини — все це сповнює твір гармонії і тишої радості буття.

Іноді іконописці наділяли релігійні образи, як уже зазначалося, портретними рисами своїх сучасників. Це спостерігаємо в іконі кінця XVII століття з м. Ратного (Волинь) — у зображеннях Володимира, Бориса та Гліба, де святих уособлено в портретах козаків-донатив. Живописця, напевно, аж ніяк не хвилювало те, що образами цих козаків, які, очевидно, загинули на війні, мали поклонитися прочани. Він не тільки передав індивідуальні риси облич, а й детально змалював козацький одяг, сап'янці, зброю.

Ще вільніше почувався іконописець, працюючи над другорядними персонажами. Передаючи в іконі «Поклоніння пастухів» (середина XVIII ст., Переяславщина) еван-



Поклоніння пастухів. Ікона з Переяславщини. Середина XVIII ст.

гельську легенду, художник зображує звичайних пастухів з українського села — у свитках, із торбою через плече та волинкою під рукою.

Реальне життя в іконописі виявлялося не тільки у відтворенні місцевого типажу, особливостей побуту, природи; часом художники не минали й важливих суспільно-політичних подій. Іконописний живопис в Україні нерідко відбивав громадські прагнення. Реальна дійсність часто вторгалася у сферу релігійного мистецтва. Живописці жили інтересами народу і в своїй творчості виражали його сподівання.

До таких творів належить ікона з церкви с. Дашки (Київщина, друга



«Покрова» із зображенням Богдана Хмельницького. Ікона із церкви в Дашках (Київщина). Кінець XVII ст.

половина XVII ст.), в якій в образі біблійного царя, можливо, змальовано російського царя Олексія Михайловича на колінах під покровом Богоматері, а також Богдана Хмельницького та інших осіб світського й духовного звання. Життєва й глибоко змістовна, ікона перегукується з українськими народними думами, що оспівують події Переяславської Ради, й сприймається майже як світський твір. Схожий характер має і композиція так званої «Переяславської Покрови», замовленої одним із представників козацької старшини Немиричем для збудова-

ної ним у 1704—1709 роках Покровської церкви в Переяславі. В цій іконі виведено образи Петра I, Катерини II, Феофана Прокоповича, представників генеральної старшини.

До запорізьких реліквій належить січова хоругва 60—70 років XVII століття з червоної шовкової тканини, на якій олійними фарбами зображено велику галеру із запорізькими козаками. Вони пливають під розгорнутими вітрилами з прапорами на щоглах. Із численних бійниць визирають жерла гармат. Постаті запорожців у різнобарвних жупанах сповнені войовничого запалу.

Ідея єдності православних народів знайшла відображення також в іконах з іншими сюжетами, наприклад в іконі «Воздвиження Хреста» із с. Ситихова (Галичина, кінець XVII ст.). Основну увагу в ній автор зосереджує на ритуальній сцені, де старанно, але сухо й одноманітно зображує первосвящеників, духовних і світських осіб. Той самий живописець виявляє себе дотепним оповідачем, малюючи рідну йому і знайому з дитинства картину козацького церковного хору. Тут бачимо представників різного віку й різних соціальних верств, але на противагу тій офіційності, яка відчувається в першій сцені, кожний із них тримається вільно й невимушено.

Серед більш пізніх ікон — «Запорізька Покрова» (середина XVIII ст.). В ній крупним планом змальовано групу запорізьких козаків на чолі з кошовим Калнишевським. Запо-

Портрет Богдана Хмельницького. Фрагмент ікони «Покрова» із Дашків (Київщина). Кінець XVII ст.





Покрова. Ікона із церкви в Сулимівці. 30-ті роки XVIII ст.



Січова хоругва. 60—70-ті роки XVII ст.

рожці зі зброєю, в козацьких жупанах і шароварах. У центрі вміщено емблему, яка складається зі знамен, гармат, мечів та інших знаків військової доблесті. В інших іконах «Покрови» змальовано цілі портретні групи представників козацької старшини.

У високій майстерності українських іконописців переконає один із класичних творів кінця XVII століття — «Розп'яття» з портретом лубенського полковника Леонтія Свічки. Подаючи постаті великим планом, іконописець кожну із них наділяє індивідуальними рисами, ха-

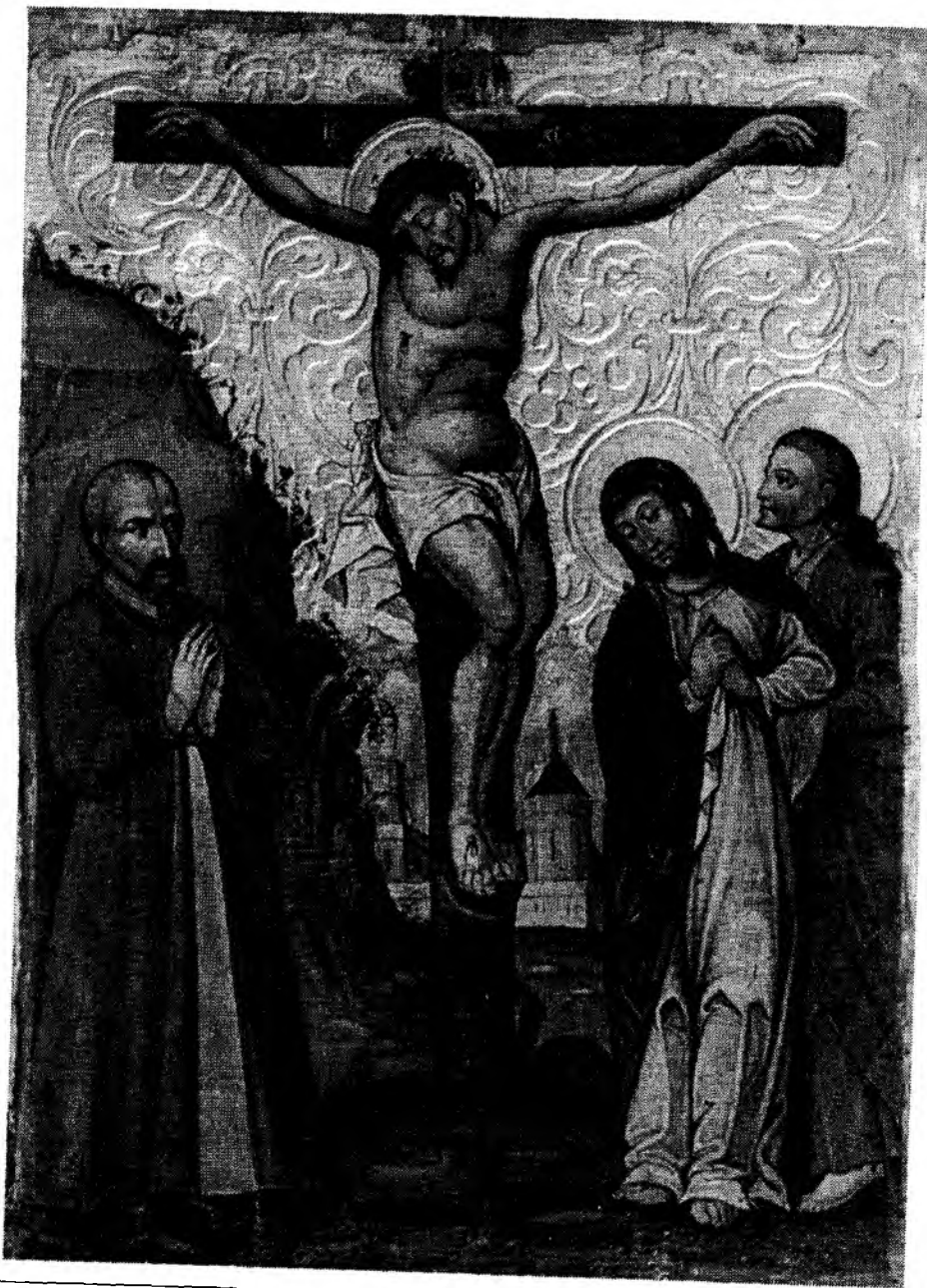
рактеризує персонажі як реальних людей. Тіло розп'ятого Христа дуже матеріальне, тут не акцентовано увагу на його стражданнях. Образ Марії теж подано без зовнішньої афектації. Страждання Марії передано дуже стримано: вони підкреслюються лише характерним жестом притиснутих до грудей рук, легким нахилом голови та виразом задуми на обличчі. Надзвичайно майстерно живописець драпірує вбрання Марії, виявляючи найхарактерніші складки. Богоматері та Іоану, який своєю зовнішністю нагадує представника українського духовенства, протис-



Воздвиження Хреста. Ікона із Ситихова (Галичина). Кінець XVII ст.

тоїть скорботна постать Леонтія Свічки в молитовній позі. Цей образ глибоко змістовний і портретно виразний. Художні особливості твору виявляються й у чіткому, зрівноваженому ритмі композиції та емоційності живописної палітри, побудованої головним чином на барвах убрання — червоних, синіх, зелених.

Зі збагаченням іконопису світським змістом урізноманітнюються також техніка та художні зображальні засоби. У живописі олійні фарби витісняють темперу; вдаються й до змішаної техніки олії і темпері. Завдяки застосуванню техніки олії моделювання кольором увиразнює пластику форм та їхню матеріальність. Так, в іконі «Свята Параске-



«Розп'яття» з портретом Леонтія Свічки. Кінець XVII ст.



Пилипенко. Свята Параскева. Ікона із с. Високе. 1730 р.

ва» із с. Високе (1730 р.) художник Пилипенко відходить від схематизму канонічного трактування образів. Об'ємність постаті підкреслюється площинністю орнаментованого тла та німбом. Точніше визначається характер драпірувань, їхня відповідність формам людського тіла, більшої життєвості надається рисам обличчя. Під вправним пензлем художника великомучениця Параскева перетворюється на молоду жінку, сповнену внутрішньої краси й гідності. Емоційності й виразності образу додає також повнокровне кольорове звучання живопису.

Тло, що замикало в іконі простір і прикрашалося золотом, сріблом,

гравірованим та живописним орнаментом, відіграло велику роль у її декоративному вирішенні. Нерідко художники щедро оздоблювали квітковим розписом землю, одяг, предмети побуту. Декоративність в іконі часто підсилювалася рельєфним трактуванням орнаменту, граверною прорисовкою постатей і скульптурним опрацюванням їхньої форми та левкасу.

До досконалих живописних творів українського (козацького) бароко можна віднести ікону «Преображення» з Наддніпрянщини (30-ті роки XVIII ст.). У ній Христос стоїть на вершині гори, осяяний променями світла. Поруч — Мойсей зі скрижалями та Ілля. Сцену преображення уважно спостерігають з підгір'я учні Христа — Петро, Іоан і Яків. Кожна постать, кожне обличчя індивідуалізовані. Разом з тим у побудові композиції відчутне властиве творам українського бароко поєднання двох різних тенденцій. Постаті, так само як і схили гори, зображені з об'ємною пластичною виразністю. Однак художник уникає змалювання відкритого простору. Він обмежує глибину композиції рельєфно орнаментованим тлом.

Потяг до декоративності й вишуканості проявився навіть у зображенні великомучениць у двох парних іконах — Анастасії й Уляни, Варвари й Катерини, — що входили до іконостаса Миколаївської церкви Конотопа (друга половина XVIII ст.).

В останній чверті XVIII століття в Східній і Західній Україні все помітнішими стають впливи різних течій західноєвропейського мистецтва.



Преображення. Ікона з Наддніпрянщини. 30-ті роки XVIII ст.



*«Великомучениці Анастасія і Уляна»
з іконостаса Миколаївської церкви
Конотоп. Друга половина XVIII ст.*

Це виявляється зокрема, на прикладі творчості одного з визначних майстрів того часу Луки Долинського (1750—1824 рр.). Він народився в Білій Церкві й, можливо, навчався в художній школі Києво-Печерської лаври. Проте його творча діяльність була пов'язана зі Львовом та іншими центрами Західної України. В цей час тут працювали такі живописці, як Юрій Радилівський, Іван Барановський, Остап Білявський та інші.

Після закінчення навчання в художній академії Відня Лука Долинський працював разом із Юрієм Радилівським (автором низки праць у Підгорецькому замку) над створенням головного іконостаса та інших творів у Львівському соборі Святого Юра (розпис стін собору був виконаний у 1878—1879 рр. випускником Петербурзької Академії мистецтв Е. Р. Фаб'янським). Брав участь також у розписі стін і створенні іконостаса собору Почаївської лаври. Вважають, що серед творів, які збереглися, його пензлеві належать ікони «Юрія Змієборця», «Вигнання крамарів із храму».

В Східній Україні переломний етап у розвитку мистецтва, зокрема іконостаса, означений спорудженням за проектом Варфоломея Растреллі Андріївської церкви в Києві. Іконостас був виконаний також за проектом Растреллі. Над створенням ікон до нього працював у 1752—1755 роках російський художник А. П. Антропов, можливо з участю Григорія Левицького, з яким він підтримував творчі зв'язки. Тут іконостасна стіна вже має принципово нову структуру. Ікони розташовані окремими композиціями, присутні вертикальні ритми, в яких важливу роль відіграють пілястри. Іконостас нагадує декоративно оздоблену парадну стіну палацу. Такого ж самого стилю дотримувався Сисой Шалматов при створенні іконостаса собору Мгарського монастиря (1762—1765 рр.). Для іконостасів стають характерними м'яко профільовані чудернацькі облямування ікон, виті колонки з гірляндами троянд (замість виноградної лози), численні



Л. Долинський. Різдво Богородиці. Ікона із собору Святого Юра у Львові. XVIII ст.

голівки амурів. Перетворившись на легку декоративну завісу, іконостас разом із майже світським живописом, з ліпними й різьбленими прикрасами стін, кафедр, кіотів надав усьому інтер'єрові церкви театрального характеру.

Новий стиль позначився й на грандіозному за розміром іконостасі собору в Козельці, збудованого в 1754—1764 роках, як і собор у Почепі, на замовлення гетьмана Розумовського. На відміну від Почепівського, в живописі Козелецького іконостаса безроздільно панує новий стиль — із просторовим вирішенням композиції та стриманістю живописної палітри, поєднанням класичних і місцевих традицій. У створенні іконостаса в Козельці



В. Л. Боровиковський. Богоматір («Марія у славі»). 1784 р.

брав участь живописець Григорій Стеценко з м. Ромен. Про це довідуємося з листа намісника Свенського монастиря, який теж хотів залучити його до роботи над іконостасом. У цьому листі є такі слова: «...обретающейся в почете при церковной работе живописец, который в Козельце в дворе и в церкви его графского сиятельства живописство и позолочение делал роменский житель Григорий Стеценко...»

Щоправда, у таких майстрів, як В. Боровиковський, що походив із родини українських іконописців, місцеві традиції продовжували визначати характер образів ікон. Про іконопис В. Боровиковського донебурзького періоду дають уявлення виконані ним дві парні ікони — Марії та Христа (1784 р.) й ікони Марії (1787 р.). Національні риси в них яскраво виявляються в характері типуажу, в традиційній постановці фігур, декоративному оздобленні. Водночас ці твори відрізняються від раннього іконопису. Художник уда-

ється до більшого нюансування кольору. В. Боровиковський помітно відходить від національних традицій лише в іконах, створених у петербурзький період.

Зв'язки із Західною Європою сприяли поширенню західних гравюр, що, своєю чергою, спричинювало урізноманітнення тематики творів. Одна з таких гравюр була використана в іконостасі церкви с. Сулимівки (Полтавщина) для композиції «Соглядатаї із землі Ханаанської» (початок XVIII ст.): вони повертаються до свого табору, навантажені лозою з гронами винограду, їхні постаті зображено на тлі пейзажу.

За умов активного розвитку філософсько-теологічної думки та під впливом західних гравюр із символічним змістом з'являються такі твори, як «Христос у виноградному точилі», «Пелікан, що годує своєю кров'ю пташенят», «Невсипущє око», «Христос у трьох ликах» тощо.

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС

Наприкінці XVII століття завершився важливий етап формування українського портрета.

У попередній період (кінець XVI — перша половина XVII ст.) в Україні існувало два типи живописних портретів. До першого належав портрет, що розвивався відокремлено від іконопису, як самостійний жанр мистецтва (це в основному репрезентативні та трунні портрети). До другого — твори, які умовно можна назвати «портрет-ікона». Обидва типи продовжували існувати аж до останньої чверті XVII століття.

Після перемог, здобутих над магнатською Польщею, основним замовником портрета в Києві, на Лівобережжі та Слобожанщині стає національна панівна верхівка — козацька старшина. Її світогляд та ес-



тетичні смаки, безумовно, впливали на формування цього жанру. В портретах козацької старшини передусім проявилися погляди, спільні для панівних кіл різних країн: художник прагнув підкреслити суспільне становище зображуваного репрезентативною поставою, вира-

зом шляхетської гідності, коштовним убранням, родовим гербом, різними клейнодами та атрибутами.

У портретах відбилися також національні погляди та вподобання замовників. Козацька старшина, що прийшла до влади в Східній Україні в ході національно-визвольної війни, була заінтересована в збереженні зв'язків із народом. Стимулювалося це й зовнішніми обставинами: загрозою нападу Польщі та зазіханнями царського уряду на ав-

тономні права України. За цих умов установився міцний зв'язок портретного живопису з українськими творчими традиціями, а характеристика портретованого була амбітно національною.

Особливості такого портрета зумовлені й тим, що на його потрактуванні великою мірою позначився вплив саме козацьких кіл. Можливо, тому в подібних українських портретах, на відміну від феодальних західноєвропейських, не бачимо аристократично-випещених облич та ідеалізовано-витончених постатей. Вирішення образу в них забезпечене ідеалами, які склалися в специфічному середовищі українського козацтва. Такий твір має підстави розглядатися як козацький тип портрета.

Хоч би як впливали на характер портрета погляди й смаки нових кіл замовників, його специфічні особливості, безумовно, залежали також і від світогляду та творчої манери виконавців.

В минулому основними авторами портретів були майстри цехів, а іконописці бралися тільки за вотивні «портрети-ікони». Тепер головними осередками розвитку портрета в Києві та на Лівобережжі стають малярні Києво-Печерської лаври, Києво-Софійської кафедри, Полтавського Хрестовоздвиженського, Чернігівського Троїцько-Іллінського та багатьох інших монастирів, соборів та епархій. Творчість живописців цих малярень імпонувала художнім смакам козацтва, оскільки мала опертя в національних традиціях й враховувала набутки народних майстрів. Поєднання іконопис-

ної і світської творчості в одних і тих самих малярнях у цей час стало можливим завдяки стилістичному наближенню іконопису до світського живопису. Цьому значною мірою сприяв зв'язок релігійної боротьби з національно-визвольною.

Таким чином, наприкінці XVII — на початку XVIII століття стилістичне вирішення світського портрета й портрета в іконі зближуються. Посилення стилістичної єдності різних видів живопису додавало майстрам можливості портретні засоби звеличення земних володарів використовувати для уславлення Царів небесних, а систему вироблених в іконописі засобів зображення святих органічно поєднувати з репрезентативними прийомами світського портрета. Цьому зближенню сприяло також і засвоєння українськими майстрами багатьох нових способів живописної манери письма, внаслідок чого відбулися певні зміни у використанні традиційних матеріалів, у техніці накладання фарб, послідовності технологічних процесів тощо.

Поєднання в українському козацькому портреті цілої низки протилежних тенденцій — феодально-шляхетських і народно-національних, релігійних і світських, іконописних і живописних — характеризує його як дуже складне й разом із тим цілісне, органічне явище. В цих незвичайних за своїм вирішенням портретах злилися такі непримиренні, на перший погляд, начала, як лаконічна умовність і безпосередня життєва правдивість, християнська смиренність і могутній струмінь бурхливого життя — дух самотньої козацької вольниці.

Розвиток певної системи художніх засобів у процесі становлення українського портрета, цілком зрозуміло, був тісно пов'язаний із тим змістом, який митці прагнули втілити в ньому. Трактуння образу в українському мистецтві, як і в літературі, мало свою багатовікову традицію, акцентовану особливостями кожного історичного щабля.

В стародавній Русі, як у літературних, так званих «житійних», творах, так і в іконах (зокрема іконах Бориса та Гліба) домінувала панегірична форма характеристики героя, підпорядкована вираженню певної ідеї — мужності, стійкості, святості тощо.

Подібна форма характеристики зберігалася протягом усієї епохи панування феодальної ідеології. В процесі розвитку суспільного життя й пізнання реальної дійсності такі схематизовані визначення людської індивідуальності поступово набували більш конкретного змісту. Так, у характеристиці князя Костянтина Острозького в книзі «Полідонія» (початок XVII ст.) ще також панують абстрактні визначення, прагнення до абсолютизації рис зображуваного, ототожнення його з канонізованими героями минулого. Разом із тим йдеться вже й про національне значення діяльності К. К. Острозького: «великий заступ и потеха всего народа роского», «мур железный на Украинах, страх и трепет татарам». Аналогічне тлумачення образу історичного діяча можна бачити в цей період і в живописі, для прикладу, в іконі «Борис і Гліб» із Потелича (кінець XVI ст.). В ній теж схематична обрисовка типа-

жу поєднується з ознаками національної характеристики.

Рішуче зближення зображеного з його реальними сутнісними характеристиками спостерігається в усіх основних видах українського мистецтва значно пізніше, а саме наприкінці XVII — на початку XVIII століття.

Так, авторів «Літопису» початку XVIII століття Грабянці, який пише про Богдана Хмельницького, що він «муж по истинне имени гетьманського достоинне, вже не потрібні для обґрунтування цього твердження котурни канонізованих героїв, як це було в минулому, та абстрактні означення. Характеристика, яку дає Грабянка Б. Хмельницькому, вже відповідає уявленням, які склалися про нього як народного ватажка. Автор підкреслює, наприклад, що Б. Хмельницький ніколи не турбувався особистим благополуччям («мрака и зноя терпенія равно, пищи и питія не еліко не потребное иждивеніе, но елико естеству довляеяше только вкушаше»), не намагався поставити себе в кращі умови порівняно з іншими («мало почиваше, и то не на многоценных одрех, но на постели яже воинскому мужу приличествуе.., одяение ничим от прочіх разнствующее; оружіе точію и кони мало что от инних лучшее») і разом з тим, як воїн, нікому не поступався на полі битви («первій на брани послідній по уставшей брани исхождаше»).

В такій досить певній характеристиці неважко розпізнати прояви ідеалів конкретних суспільних кіл, а саме — рядового козацтва, ідеалів, які на час створення «Літопису» вже



Портрет Богдана Хмельницького. Початок XVIII ст.

були звернені в минуле. Соціальну конкретизацію характеристики образу Б. Хмельницького можна простежити і в драмі «Милость Божія» 1728 року. В ній автор вкладає в уста Хмельницького такі слова: «...З сребних полумис отцы наше не едали, и с золотых пугаров они не пивали... Слави ища, богатства вы за ничто майте. Не тот славен, который много лечит стада, но иже многих врагов своих шлет до ада...»

Як у літературі, так і в живописі образів Б. Хмельницького приділялася велика увага. Його портрети, що були дуже популярними в народі, за своїм трактуванням належали переважно до демократичного струменя українського живопису.

Основним іконографічним джерелом для роботи над образом Богдана Хмельницького була відома гравюра з його портретом, виконана В. Гондіусом. Уже в ній знайшли свій певний відбиток демократичні риси, властиві натурі Б. Хмельницького. В одному з кращих портретів, що зберігається в Чернігівському історичному музеї (початок XVIII ст.), художник зображує Богдана Хмельницького як гетьмана України, в традиційному парадному вбранні, з булавою в руці. Водночас, змальовуючи сутулу поставу, бліде обличчя зі слідами переживань, задумливі очі, він показує його як звичайну людину, сповнену глибокої духовності. Такий портрет міг бути написаний одним із київських лаврських живописців, про що свідчать їхні малюнки в «кужбушках». У 20-х роках XVIII століття вони виконали настінний портрет Богдана Хмельницького також в Успенському со-

борі Києво-Печерської лаври. Крім Києва, портрети Б. Хмельницького писалися також і в інших місцях України.

Значну увагу образіві Богдана Хмельницького приділяли народні майстри. Оригінальне народне трактування він дістав у відомій іконі «Покрова» із с. Дашки (Київщина, кінець XVII ст.), а також у картині «Богдан Хмельницький з полками». Останній твір припадає на другу чверть XVIII століття й походить із Суботова. В цьому творі його зображено на весь зріст. Навкруг гетьмана — гурт поляків, що склали перед ним зброю, запорожці з прапорами на списках, змальовано також козацький герб із військовою арматурою, намет, що символізує Запорізьку Січ, і мапу України біля ніг Богдана, розділену булавами на полки, — все це мало свідчити про його героїчну діяльність. Назагал композиція має панегіричний характер, втім образ Хмельницького вирішено стримано, без зовнішнього пафосу. В числі портретів цієї епохи слід згадати своєрідний, але типовий для свого часу портрет-хоругву із зображенням загиблого в бою гетьманового сина Тимоша — на коні, з шаблею в руці. Хоругва стояла в суботівській церкві, де він був похований.

Портрети Б. Хмельницького (переважно типу Гондіусового) впливали як композиційний зразок на створення портретів українських гетьманів і полковників. Проте самі портрети Б. Хмельницького в живописі XVII—XVIII століть ніколи не набували такої помпезності, яка згодом стала властивою багатьом порт-

ретам інших представників полкової та генеральної старшини.

Наприкінці XVII — на початку XVIII століття українські митці ретельно втілювали в портретному образі важливий суспільний зміст особи. Характер ліпиться з правдивою життєвістю та індивідуальною своєрідністю. Увиразнюються соціальні та національні особливості як духовного, так і фізичного складу.

Разом із тим у живописному портреті зберігається помітна площинність форми — замкненість простору, а також наявне поєднання живописної та іконописної технік письма. Стилiстично образ набуває нормативно-статичного характеру. Художник надає постаті стійкої врівноваженості, уникаючи перехідних моментів у позі, рухах, виразі обличчя.

Отже, у вирішенні українського портрета зберігається принцип увічнення та звеличення зображуваного за допомогою позачасового трактування його образу. Така традиція в зображенні людини принципово відрізнялася від вирішення портретного образу в західноєвропейському бароковому мистецтві, зокрема в польському.

Характер українського козацького портрета безпосередньо відповідав ідеології державного та суспільного устрою, що склався в Лівобережній та Слобідській Україні після народно-визвольної війни, очолюваної Б. Хмельницьким. Портрет, який розвивався на такому соціальному ґрунті, визначався надзвичайною стилістичною стійкістю, поки цей ґрунт зберігався. Хоч це не оз-

начає, що портрет не зазнавав у той період жодних змін.

Можна окреслити три етапи його розвитку: перший — остання чверть XVII — перша чверть XVIII століття; другий етап — друга чверть XVIII століття і третій — 50—80 роки XVIII століття. Кожному з цих етапів відповідали зміни в суспільному житті.

Перший етап характеризувався швидким зростанням могутності козацької старшини й наявністю міцної гетьмансько-старшинської влади, що у своїх відносинах із царським урядом спиралася на пункти Переяславської угоди. В цей час козацька старшина, прибравши до своїх рук великі маєтності, не шкодувала коштів, аби утвердити своє панівне становище в суспільстві. Однією з форм було встановлення в храмах ктиторських портретів, які мали увічнити донатора, його рід і суспільне становище. Тому репрезентативні портрети цього часу, хоча і виконувалися для храмових споруд з вотивно-культовою метою, але разом із тим, як і спорудження самих храмів, були пройняті стверджувальним соціальним пафосом.

Найбільш значними монументально-живописними творами із зображенням ктитора були репрезентативні портрети в церквах: Івана Самойловича — в Густинському монастирі (1674 р.), Івана Домнотовича — в Батуринському Крутицькому монастирі (близько 1683 р.), Павла Герцика — в Хрестовоздвиженській церкві Києво-Печерської лаври (близько 1700 р.), Василя Дудіна-Борковського — в Чернігівському Єлецькому монастирі (близько

1700 р.), Сави Туптала, батька Дмитра Ростовського, — в Києво-Кирилівському монастирі (близько 1703 р.), Михайла Миклашевського — в Георгіївській церкві Видубицького монастиря (близько 1706 р.), Івана Скоропадського — в Гамаліївському монастирі (20-ті роки XVIII ст.) та багатьох інших.

Установлювалися в церквах також і великі репрезентативні жіночі портрети: Євдокії Жоравко (кінець XVII ст.), Феодосії Паліїхи (початок XVIII ст.), Магдаліни Мазепихи (початок XVIII ст.); портрети культурних і релігійних діячів: Іосифа Тукальського — у Мгарському монастирі (70-ті роки XVIII ст.), Іоанкія Голятовського (близько 1688 р.), Петра Могили — в Києво-Могилянській академії та ін. Тоді ж було створено великі галереї настінних портретів історичних діячів минулого та сучасності в Успенській церкві Києво-Печерської лаври, в Київському Софійському соборі.

Отже, портрети в цей час призначалися здебільшого не для приватних помешкань, а для культових споруд, набуваючи тим самим суспільного значення, а їх виконання вимагало врахування архітектурного доквілля.

Все це актуалізувало багато специфічних творчих проблем. Виконуючи такі портрети, живописці мали віднайти відповідне монументальне трактування образу й забезпечити стильову єдність портрета з характером архітектурного інтер'єра. Такі портрети писали переважно ті ж самі живописці, яким належало авторство великих монументальних розписів та іконостасів у монастирях

і великих церквах. Працюючи над репрезентативними портретами, вони водночас широко використовували досвід українських цехових майстрів кінця XVI — першої половини XVII століття. Цеховики були знайомі з багатьма досягненнями західноєвропейського портрета, частково їх використовували і переусвідомлювали на основі українських художніх традицій. Унаслідок творчого використання художньої спадщини цехових майстрів виникає усталена композиційна схема репрезентативного козацького портрета.

Портретованого зображували біля столика (або аналоя). На столику були розкладені предмети релігійного призначення або клейноди. У верхній частині портрета, найчастіше праворуч, малювали герб, а з лівого боку — декоративне драпірування. В нижній частині нерідко розміщували напис, який часто мав епітафійний характер, оскільки портрети замовлялися у зв'язку зі смертю зображуваного.

Використання досвіду цехових майстрів досить чітко виявляється в настінному портреті гетьмана Івана Самойловича (з Густинського монастиря), особливо ж при порівнянні твору з портретом Костянтина Корнякта, виконаного одним із львівських живописців у 30-х роках XVII століття.

В обох творах портретовані зображені на весь зріст, в однаковій молитовній позі, в повороті на три чверті. На кожному з них шуба з широким хутряним коміром, з-під якої видно жупан, прикрашений орнаментом. Їхні постаті виступають на тлі інтер'єру, а лівий верхній кут

композиції декоровано драпіруванням. Отже, в композиції цих творів наочно наявні спільні риси. Проте в стилістичному вирішенні портрета І. Самойловича, в трактуванні його образу все ж є відмінності, які пояснюються не лише пізнішим часом написання твору, а й належністю його автора до іншої художньої школи, головним центром якої був Київ.

У портреті Самойловича, перш за все, дається взнаки багатий досвід розробки великих монументальних композицій. Його автор був, безумовно, одним із виконавців усього комплексу розписів інтер'єру Троїцького собору Густинського монастиря. В цих розписах уже було зроблено значний крок до матеріально-обсягового вирішення образу, хоча в них іще й збереглося багато рис іконописної умовності, які видно також і на портреті І. Самойловича.

Для того щоб портрет не втратив своєї значущості в просторі великого храму, художник подбав про монументальне узагальнення форм. Тому надав силуетові сплющеної постаті більш широкого окреслення, ніж на портреті К. Корнякта, а великі складки шуби підкорив чіткому ритмічному повторюванню.

Монументальне звучання портрета в інтер'єрі собору досягалося не лише розробленням обсягів широкими площинами, а й відповідним декоративно-кольоровим їх вирішенням — ефективним поєднанням кольорів яскраво-червоної киреї Самойловича, підбитої темним хутром, та сріблясто-білого жупана з барвистим рослинним орнаментом.

З композиції усувається все випадкове й необов'язкове. Виключається також випадковість у доборі та розташуванні предметів, які тлумачаться тепер без жанрових відтінків і мають лише атрибутивно-символічне значення (герб, булава, гетьманська шапка).

Тло у вигляді архітектурного інтер'єру, що породжувало в портреті К. Корнякта відчуття реального оточення, перетворюється на нейтральну площину. Нівелюється відчуття глибини реального простору. Так само, як і в українських храмах (на кшталт Троїцького собору), простір у композиції набуває замкненого характеру.

Всі художні засоби в портреті приведено у відповідність до мети розкриття внутрішнього змісту зображуваного. Кремезна постать Івана Самойловича сповнена владної сили, впевненості й почуття власної гідності. Цією характеристикою не лише підкреслено те високе становище, яке здобула національна верхівка після національно-визвольної війни в Східній Україні, а й відбито процес поступової аристократизації її свідомості.

Портрет І. Самойловича до певної міри збігається з характеристикою, яку дано йому в «Літописі Самовидця». Автор літопису зазначає, що коли цей «попович» розбагатів, «борзо гордий стал не тилко на козаков, але й на стан духовний». Навіть представники козацької старшини не сміли сидіти в його присутності; роз'їжджали він і його син завжди лише в кареті «з великою помпою». Він «таку великую пиху мали, которая в жодному сенаторі не живет».

Портрет І. Самойловича до певної міри збігається з характеристикою, яку дано йому в «Літописі Самовидця». Автор літопису зазначає, що коли цей «попович» розбагатів, «борзо гордий стал не тилко на козаков, але й на стан духовний». Навіть представники козацької старшини не сміли сидіти в його присутності; роз'їжджали він і його син завжди лише в кареті «з великою помпою». Він «таку великую пиху мали, которая в жодному сенаторі не живет».

І все ж таки помилково було б зводити характеристику І. Самойловича, втілену в портреті, до особистої пихи великого феодала. Створюючи портрет того чи іншого урядовця, світського чи духовного діяча, митці вбачали в його особі не лише феодала, а нерідко й людину, яку шанували як учасника народно-визвольної війни (Богдан Хмельницький та ін.), походів проти польських, татарських, турецьких нападників та їхніх ставлеників (І. Самойлович, М. Борохович, П. Полуботок, Л. Свічка та ін.), проти шведів (І. Скоропадський, М. Миклашевський та ін.), за заслуги в тій чи іншій сфері громадського та культурного життя.

Помітний вплив на деякі твори цього жанру пізнішого часу мав портрет Адама Киселя (Максаківський монастир, 1653 р.). Копія з нього, виконана 1884 року, доволі переконливо передає особливості оригіналу. Є підстави вважати, що цей портрет був написаний місцевим українським живописцем, який, проте, намагався (можливо, на бажання замовника) дотримуватися західного, точніше польського, зразка. Про це свідчать незбіги в композиційній побудові твору. Живописець явно прагне до просторового вирішення кімнати, але стіл усе ж виходить за межі інтер'єру і здається не зв'язаним з підлогою. Неузгодження можна помітити і в побудові постаті. Дотримуючись західного портрета, живописець намагався надати об'ємності як корпусові, так і ногам постаті, але переконливої відповідності між ними все ж таки не досяг.



*Портрет Василя Дуніна-Борковського.
Початок XVIII ст.*

Спільні риси з цим твором можна бачити в портретах Василя Дуніна-Борковського (близько 1700 р.), Михайла Бороховича (близько 1704 р.), Михайла Миклашевського (близько 1706 р.).

Портрет В. Дуніна-Борковського композиційно менш близький із портретом А. Киселя, ніж інші названі твори, тоді як за стилістикою — навпаки. В цьому портреті,

що зберігався в Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові, можна прослідкувати певні спроби виявити вольові риси натури зображуваного відповідним поворотом постаті, підкресленим діагональним положенням шаблі та булави, рухом рук, що стискають руків'я шаблі та булави. Відчувається також прагнення внести поживалення у вираз очей та обличчя.

В портреті В. Дуніна-Борковського значна увага ще приділяється окремим деталям зброї, одягу, скатертини, а замість невеличкого аналога чи столика зображено, як у більш ранніх подібних творах, звичайний стіл. Простір кімнати, як і в портреті А. Киселя, підкреслюється структурою плиткової підлоги. Художник також іще не вміє встановлювати композиційного зв'язку між предметами (зокрема столом і постаттю). Цей портрет уже має основні стилістичні ознаки козацьких портретів. Про це свідчить характерна узагальненість пластичної характеристики постаті та її зв'язку з площиною гла.

Портрет виконано на дереві змішаною технікою темпери та олії. Розробка форми обличчя вже означена новою живописною манерою, але у вирішенні вбрання, орнаментів, у зображенні рук, ніг іще бере гору іконописна традиція.

Основне трактування образу, як це типово для лівобережних портретів, обґрунтоване суспільним становищем зображуваного. Василь Дудін-Борковський — генеральний обозний — зажив сумнівної слави деспота, що вирізнявся крайньою розбещеністю й свавіллям, однак

портрет не акцентує ці риси. Перед нами — визначний воєначальник і ктитор монастиря.

Спільні риси портретів полковників Михайла Бороховича та Михайла Миклашевського з портретом Адама Киселя, виявляються, головним чином, у характері композиційної побудови. Постаті передано в цих портретах в однакових поворотах. Чимало спільного і в положенні рук. На кожному з портретованих під киреєю — розкішно декорований жупан. У портретах А. Киселя і М. Бороховича на столі, що виступає наріжною частиною, лежить висока шапка, в портретах А. Киселя та М. Миклашевського постать закриває собою частину стола й частину молитовника, що лежить на ньому.

Разом із тим у портретах М. Бороховича й М. Миклашевського чимало нових рис або ж видозмін. У композиції посилюється умовність просторового вирішення, узагальнюється ліплення форми, в одязі майже зникають складки. В розміщенні аксесуарів (стола, Розп'яття, палиці, пернача) виявляється прагнення підкреслити площинність картини. Доволі ясно можна побачити (особливо в портреті М. Миклашевського) роздільне виконання «личного» (тобто обличчя та рук) і «доличного». Сама манера письма також інколи наводить на думку про можливість виконання «личного» й «доличного» різними майстрами. Богослов Анатолій Радивиловський засвідчує, що майстер, працюючи над твором, доручав роботу над окремими частинами композиції своїм учням, а «главу и лице, на которых

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС



*Портрет Михайла Миклашевського.
Копія XVIII ст.*

от малевания вся похвала и залицание маляра залежить, сам формуе і доканчивает».

Обличчя, якому надається значної об'ємності, виконується в портреті М. Миклашевського ще іконописною технікою, з оживленням щік рум'янами. Постаць, як і в інших творах цього часу, компонується за законами, що нагадують

принципи побудови скульптурного рельєфу. Художник, у відповідності до традицій настінних розписів, конструктивно будує постать не на горизонтальній площині, як в ілюзорно-просторових композиціях, а «прив'язує» її безпосередньо до вертикальної площини. Ноги, писані світло-червоним силуетом, лише умовно виконують функцію опори постаті. Це визначає специфічний характер монументальної розробки образу. Портрет був виконаний для розміщення в Георгіївському соборі Видубицького монастиря. Пластично узагальнюючи постаць зображуваного, вдягненого в довге, широке вбрання, художник надає їй геометричної, пірамідальної форми.

Така постаць з чіткою, ясною окресленістю силуету сприймається в портреті як монумент, поставлений на честь героя. Це підкреслюється (зокрема в портреті М. Миклашевського) й написом у нижній частині, який нічим не відрізняється від епітафії на меморіальних пам'ятниках: «Міхайль Миклашевський ево Царского пресветлого Величества войск Запорожских полковник стародубській Блаженний и присно памятный создатель всей Видубицькой обители двох каменных храмов, одного в память бывшего в колосаех чудес от архистратига Міхаила, а другого съ трапезой с-того Георгія. Бывши на Брані «1706» года убит шведами в польскомь местечку Несвью. В семь рукотворенном храме тьлом, душою же Въ вышнем нерукотворенном почиваєть Вьчная ему буди память».

У ктиторських портретах завдяки широкому використанню досвіду народної творчості декоративне вирішення позначене надзвичайним багатством художніх прийомів. У портреті Миклашевського майстер рясно декорує жупан різноманітним рослинним орнаментом. Стримана модельованість форми давала змогу художникові мало зважати на рух складок та ракурси й декорувати її як площину. Виявляючи неабияку винахідливість, майстер відтворював форму квіток і стеблин то пензлем, то різцем, а то й просто пальцем, досягаючи різноманітних декоративних ефектів. Таке виконання орнаментів було можливе завдяки товстому шарові ґрунту та використанню густих фарб. У цьому творі застосовується новий матеріал — полотно, але під таким ґрунтом воно зовсім не відчувається й не впливає на характер живопису.

Тектонічна структура постаті в подібних портретах, широка манера її монументально-площинного вирішення й багатство декоративного оздоблення стилістично єднає їх із пам'ятками української монументальної архітектури кінця XVII — початку XVIII століття. Ідейно-художній зміст цих творів теж був утвердженням суспільної значущості особи ктитора та панівного суспільного устрою, представником якого він був.

Тип козацького репрезентативного портрета характерний і для українських жіночих портретів. Жінкам, особливо в козацьких родинах, нерідко доводилося зосереджувати в своїх руках господарчі справи, а також виявляти активність у суспільному житті.



Невідомий художник. Портрет ігумені Вознесенського монастиря Марії Магдалини Мазепихи. Початок XVIII ст.

Класичним зразком ктиторського портрета є портрет (початок XVIII ст.) Магдалини Мазепихи — ігумені Київського Вознесенського монастиря. (Дівочий шляхетний Вознесенський монастир, розташований навпроти Києво-Печерської лаври, був ліквідований 1706 року за наказом Петра I у зв'язку з будівництвом старої Печерської фортеці і злитий з дівочим Флорівським мо-

настирем.) Композиція портрета диктується лаконічно вирішеною, з чітко окресленим силуетом постаттю портретованої і Розп'яттям в отворі вікна. Постаць займає по вертикалі майже всю площину полотна. Над головою залишилась тільки невелика смуга тла. В такій композиції, властивій українському портретові, постаць здавалася зображеною з низької позиції і сприймалася збільшеною за масштабом. Цьому враженню сприяло також поступове звуження її силуету в міру того, як погляд глядача переміщувався вгору, до обличчя. Проте такий рух силуетних ліній був би одноманітним, якби не перетинався з руками, горизонтально складеними на рівні талії, подібно до того, як заломи розчленовують силует храму, спрямованого до верхівки.

На противагу площинному вирішенню корпусу, обличчя в портреті позначається об'ємністю й тонким моделюванням, яке дало змогу митцеві показати і змарнілість обличчя старої людини, і своєрідність її індивідуальності.

Активну роль у характеристиці образу відіграє декорування портрета. Верхній одяг зі світло-золотавим обрамленням, який відкриває вузьку смужку квітчастої корсетки та барвистої сукні з французької тканини, створюють враження вишуканої ошатності й разом із тим суворой стриманості.

Хоча наприкінці XVII — на початку XVIII століття східноукраїнський портрет уже вирізнявся стійкістю своїх стилістичних ознак, все ж в окремих творах того часу можна бачити відхилення від норм. До та-

ких творів початку XVIII століття належать портрети Феодосії Паліихи з онуками та Євдокії Жоравко з дітьми.

В портреті «Феодосія Паліиха з онуками Танськими» художник віддає данину традиціям, які були властиві українському цеховому портретові ще наприкінці XVI століття. Вони проявляються в позі портретованої, в площинному трактуванні корпусу, одягу без будь-яких складок, декорованого діагональними паралельними лініями й прямими рядками квіток та гілок між ними. Лише голова, пов'язана широкою білою наміткою, й виразно проліплене обличчя, виконані об'ємно. Аналогічно художник трактує й фігури онуків Паліихи.

Протилежні тенденції можна бачити в портреті Євдокії Жоравко, дружини новгород-сіверського сотника. Портрет було виконано як надгробок живописцем Іваном Паєвським, пензлеві якого належав також великий портрет новгород-сіверського архимандрита М. Лжайського. В обох випадках Паєвський будує композицію за схемою репрезентативних портретів. Разом із тим монументальне узагальнення форми в портреті Жоравко поєднується з досконалим об'ємним вирішенням постаті та відкритого простору за принципами лінійної перспективи. Будуючи форму великими мазками, художник надає їй емоційної виразності. Поворот голови, рух очей, жести, сповнені безпосередніми проявами життя. Іван Паєвський досконало володіє живописною технікою. Мазок, що порізно відтворює характер поверх-



І. Паєвський. Портрет Євдокії Жоравко. 1697 р.

ні, дає змогу відчути й округлість форм, і їхню структуру.

Автор, безумовно, був знайомий із творчістю інших художніх шкіл. Він працював у Новгороді-Сіверському — місті, через яке підтримувалися безпосередні зв'язки гетьманської резиденції з Москвою. Можливо, тому прагнення митця до об'ємно-просторового вирішення портрета простимульоване змінами в художньому житті російської столиці, де в творчості майстрів Оружейної палати утверджувався новий творчий напрямок.

Український репрезентативний портрет наприкінці XVII — на початку XVIII століття вже являв собою в стилістичному плані доволі стійке, цілісне явище. Його очевидні досягнення не могли залишитися непоміченими на сусідніх територіях, у тому числі в Росії, де в цей час посилювався інтерес до портрета такого типу.

За правління цариці Софії до Москви з метою виконання царських портретів було запрошено українських граверів Л. Тарасевича та І. Щирського. Риси спорідненості з українськими портретами можна бачити в ранніх подібних творах, написаних у Росії. Особливо це стосується портрета воеводи І. Є. Власова (1694 р.) роботи Григорія Одольського (Отдольського) і портрета стольника В. Ф. Люшкіна (1697 р.). В останньому творі про цю спорідненість свідчить не лише площинне трактування постаті в темно-синьому і світло-рожевому одязі та червоних чоботях, а й антураж: стіл, покритий квітчастою скатертиною, червоне драпірування в

лівому кутку, що врівноважується вікном у правому, а також бароковий картуш замість герба з написом латинськими літерами (у російських вельмож тоді ще не було гербів).

Великі репрезентативні портрети із зображенням людини на весь зріст переважали в перший період розвитку українського козацького портрета (тобто в останній чверті XVII — першій чверті XVIII ст.). Тоді ж виконувалися і порівняно невеликі поясні та погрудні портрети: Івана Самойловича (остання чверть XVII ст.), Іннокентія Монастирського (кінець XVII — початок XVIII ст.), Василя Кочубея (перша чверть XVIII ст.), Івана Скоропадського (20-ті роки XVIII ст.) та інші. Своїм трактуванням вони ще принципово не відрізнялися від великих репрезентативних портретів і ще не мали ознак, які дали б змогу віднести їх до типу інтимних.

Одним із характерних ранніх творів (написаних змішаною технікою темпері та олії на полотні) є поясний портрет Івана Самойловича. Манера малювання голови безпосередньо зближує цей твір у часі та в іконографічному прочитанні з настінним густинським портретом І. Самойловича. Спільними в них є поворот голови, структура обличчя, форма зачіски, розподіл площі світла й тіні.

Оскільки в поясному портреті обличчя великопланове, художник приділяє більшу увагу пластичній проробці кожної деталі. Посилюється прагнення правдиво втілити риси зовнішності й дати загальне уявлення про внутрішній світ зображуваного. Це досягається глибоки-



Настінний портрет ігумена Києво-Кирилівського монастиря Інокентія Монастирського. Кінець XVII ст.

ми складками навколо рота, характерною лінією губ та широких обвислих вусів, своєрідним розрізом задумливих очей, вираз яких доповнено асиметричним розчерком піднятих брів.

Водночас, емоційна забарвленість характеристики зображуваного ще не руйнує статичності його духовного світу. Хоч форма обличчя вже моделюється більш пластично, але художник досягає цього ще засобами старої техніки «вохріння» (поступовим висвітленням коричнево-червонуватої санкирі). Тому фактура тіла й тканини ще зберігає жорсткість, слізники — іконописну підкресленість, а форма перенісся — сліди іконописного схематизму.

Однак поряд із такими творами з'являються портрети з більш життєвим вирішенням образу і м'якими узагальненнями форм. Таким, для прикладу, є настінний поясний портрет ігумена Інокентія Монастирського в Троїцькій церкві Кирилівського монастиря. Узагальнено, але досить переконливо прописуючи фігуру ченця в чорній рясі, художник вже уникає графічної підкресленості, м'яко списуючи форми пишної бороди та обличчя. Лаконічно характеризуючи образ, майстер виділяє в портреті лише обличчя ігумена й пальці рук, що стискають край палиці — атрибут схимонаха.

В більш пізньому творі — портреті гетьмана Івана Скоропадського — вираз обличчя набуває значної життєвості, хоч характеристика тут теж зберігає статичність. Застосування живописних прийомів у вирішенні світла червоними рефlekсами обличчя, червоного кунтуша з горноставою опушкою сприяє помітному очищенню палітри від темних барв.

Розвиток портрета як самостійного жанру не обмежував існування поширених в Україні традиційних портретів-ікон. Донатори часто замовляли тезоіменні ікони. Втім навіть коли йшлося про ікони певних святих, іконописець більшою чи меншою мірою уподібнював їх із замовником або членами його родини. До таких творів належать вищезгадуваний портрет-ікона «Володимир, Борис і Гліб» кінця XVII століття з м. Ратного, а також ікона великомучениці Анни, встановлена 1785 року поруч з іконою Іоакима в с. Михайлівці (Лебединського повіту) Михайлом Васильовичем Самойло-

вичем. Анну написано з обличчям української жінки в білій хустці та довгій киреї з широкими рукавами, прикрашеній опушкою та орнаментом. Цей твір нічим не відрізняється від жіночих репрезентативних старшинських портретів (на зразок портрета Магдалини Мазепихи).

На Лівобережній та Слобідській Україні, де при владі стояла національна знать, її вплив поширився на тлумачення донаторського образу і в портреті-іконі. Це особливо помітно при зіставленні аналогічних традиційних композицій: «Розп'яття» із зображенням Леонтія Свічки (кінець XVII — початок XVIII ст.) з Пирятина та «Розп'яття» із зображенням Стефана Комарницького (1697 р.) із с. Мельничного на Львівщині або із зображенням Марії Афендикової (1700 р.) із Галичини. Такі твори у східних землях України часто виходили з-під пензля тих самих іконописців-професіоналів, які писали великі козацькі портрети. Втім вони зовсім не однаково підходили до вирішення образів представників правлячих козацьких кіл і святих.

У «Розп'ятті» з Л. Свічкою художник прагне надати релігійній сцені певної життєвості й тому в тлумачення образів святих додано жанровий відтінок (Марію, що притискує руки до серця, показано сповненою внутрішніх переживань; у живому русі передано постать Іоана). З іншими критеріями підходить художник до трактування постаті лубенського полковника. Її вирішено в тих само пропорціях, що й святих, але в суворо монументальному аспекті. У статичному виразі обличчя,

нерухомій поставі, навіть у прямих складках одягу прочитується прагнення надати характеристиці зображуваного завершеності, незмінності в часі. Монументальна значущість постаті підкреслюється також силуетом скелі, на тлі якої її написано. Навіть письмо набуває у художника іншого характеру, коли він переходить від образів святих до постаті Леонтія Свічки. Розробляючи детально структуру обличчя, оголеного тіла, складок у зображенні Христа і «предстоящих», він звертається до засобів живописної техніки, що надають формам більшої легкості, плинності. В змалюванні образу Л. Свічки художник переважно наслідує традиційні прийоми монументалізації образу.

Одним із популярних типів портрета-ікони в Наддніпрянщині були ікони «Покрови» із зображенням ктиторів («Покрова» із с. Дашки із зображенням Б. Хмельницького та російського царя, переяславська «Покрова» із Петром I і козацькою старшиною, новгород-сіверська «Покрова» тощо). Як і тогочасні портрети, вони призначалися для громадських місць і засвідчували представницьке суспільне значення зображених осіб.

Козацький портрет, стиль якого склався в Києві та на Лівобережжі, мав певний вплив на розвиток портретного живопису Правобережжя та Галичини. В портретах житомирських сотників Денисків (кінець XVII — початок XVIII ст.) ознаки цього впливу проявляються в композиції, пластиці та колористиці. При цьому названі портрети вирізняються більшою динамікою рухів,



*Портрет житомирського сотника
С. Дениска. Кінець XVII — початок XVIII ст.*

психологічною гостротою виразу облич, меншою монументальністю форм. Так само можна схарактеризувати низку інших творів з Волині й Галичини.

Живописний портрет у Правобережній та Західній Україні розвивався в інших суспільних умовах, ніж у Києві та на Лівобережжі. Тутешнє українське населення і далі перебувало під владою магнатської

Польщі, зазнаючи соціального й національного пригнічення.

Проте портрет зберігає важливе значення в художньому житті Галичини. Портретний жанр, як і раніше, плекають його старі осередки — міські цехи. В умовах зuboжіння міського життя та конкуренції позацехових живописців цехи занепали економічно, водночас тут зберігають міцні позиції українські майстри.

Основними замовниками портретів були заможні члени православних братств, а також багаті вірменські ремісники та купці. Братчики замовляли вже не репрезентативні, а здебільшого поясні або погрудні портрети. За всієї своєрідності, в них іще сильні прояви художніх традицій, спільних із портретним живописом Наддніпрянщини. В Галичині в цей час продовжували існувати такі осередки православного руху, як львівське Успенське братство, Скит Манявський, активними були культурні та художні контакти з Києвом.

Український портрет як на Заході, так і на Сході в цей час вирізняли монументальна узагальненість форм і стриманість, часом майже статична внутрішня характеристика образу.

До найкращих творів традиційного типу в Галичині належать портрети старости львівського Успенського братства Миколи Красовського (1698 р.) та його дружини Анастасії Красовської (початок XVIII ст.). Добре збережений майстерний портрет Анастасії Красовської. Сплавленими мазками рідких фарб ніжних тілесних тонів і тонкою, ледь помітною



Трунний портрет Анастасії Красовської. Початок XVIII ст.

градацією світлотіні художник дає можливість відчутти не лише структуру, а й м'якість та пливкість форм обличчя літньої людини. Яскраво висвітлено обличчя, обрамлене інтенсивно чорним площинно вирішеним чернечим покривалом. Таке силуетне змалювання покривала допомогло митцеві знайти зв'язок між об'ємною формою голови й площинною тла. Чернечий чин Красовська прийняла по смерті чоловіка й тоді ж, мабуть, замовила свій трунний портрет. Художник досяг такої життєвої виразності образу завдяки

тому, що мав можливість писати портрет з натури.

Монументально сприймаються при їх невеликих розмірах й портрети братчика Андрія Свистельницького та його дружини Свистельницької (кінець XVII — початок XVIII ст.). В них об'ємному вирішенню голови відповідає світлотіньова обробка тла, завдяки чому виникає відчуття певної просторовості.

В цих творах, позначених різністю національної характеристики типу, більшою конкретизацією все ж вирізняється образ



*Трунний портрет Свистельницької.
Кінець XVII — початок XVIII ст.*

Свистельницької, теж, мабуть, виконаний із живої натури. В чотирикутному портреті, написаному олією на полотні, її просте горде обличчя сповнене епічної значущості й величі. Голову Свистельницької прикрашає білий убрус, стягнутий навкруги чорною орнаментованою стрічкою (такий головний убір прижився у бойків з давніх часів).

На противагу майже скульптурній проробці коричнюватого обличчя, убрус написано досить легко й різноманітно. Густі чисті білила, застосовані для складок, набувають синюватого відтінку в інших місцях, створюючи враження прозорості тканини. Весь колорит твору, позначений стриманістю й шляхетністю, звучить як гімн живописному смакові митця.

Наприкінці XVII — в перших десятиліттях XVIII століття з'явилася низка інших творів, написаних майстрами різного хисту, але спільного творчого спрямування. Серед них — портрет невідомого львівського братчика в червоній сорочці, портрет вірменина Юрія Папари та інші.

У річищі місцевих українських традицій написано і трунний портрет сучавського митрополита Досифея, що доживав свої останні роки у Жовкві. Щоправда, цей твір виконано близько 1693 року придворним живописцем Томасом Веселовським, але автор явно прагнув трактувати образ прославленого ієрарха в дусі трунних портретів членів Львівського Успенського братства. Так само, як у портреті Анастасії Красовської, обсягово вирішене обличчя Досифея обрамлює головний убір, чітко окреслений чорним силуетом на тлі металевої дошки. Традиційний характер має також статичне трактування внутрішнього світу митрополита.

Як у східних землях України, так і в західних протягом усєї другої половини XVII та у XVIII столітті вкорінюється традиція замовлення вотівних портретів типу «портрет-ікона».

В Галичині до цієї роботи доволі часто долучалися звичайні іконописці, а то й народні майстри. Композиція таких портретів була сталою. Так, в іконі 1697 року із с. Мельничного постать зображуваного «шляхетного младенця Стефана Комарницького, сина пана Миколи» займає невелике місце в композиції, в центрі якої розміщено Розп'яття. Проте, акцентована чер-

воною плямою одягу, вона здається досить значною. Герб і щит, як ознаки шляхетного походження Комарницького, врівноважують у композиції його постать. Про те, що іконописець не був чужий народній творчості, свідчить зворотний бік дошки, на якій зображено тим самим майстром «Собор Пречистої Богородиці». Такі двобічні ікони були виносними й використовувались під час релігійних процесій.

До іншого типу портрета-ікони належить «Розп'яття» з родиною священика (с. Мельничне, кінець XVII ст.). Сама композиція має архаїчні риси. В ній іще застосовується зворотна перспектива у триплановому поділі поземі у вигляді трьох виступів з розміщенням на першому плані сім'ї священика, на другому — «предстоящих», на третьому — споруд Єрусалима. Пірамідальне розташування портретованих зберігає давню традицію, яка проявляється ще у фресках Києво-Софійського собору із зображенням сім'ї Ярослава. Цей твір теж був двобічною виносною іконою.

Портрет-ікону замовляли також міським цеховим та позацеховим малярам. Цікавим є зображення Марії Афендикової біля Розп'яття (1700 р.). Епітафійний напис у нижній частині підтверджує, що цей твір правив за надгробок. Він має типову композицію. Проте тут відчувається не лише рука цехового майстра, а й вплив костельного живопису, що проявляється і в ілюзорній масивності дерев'яного хреста, й у трактуванні різко вигнутого тіла розп'ятого з ніби оголеними м'язами та струмочками крові.

В 30—70-х роках у портретах-іконах, як і в усьому галицькому живописі, посилюються реалістичні тенденції. До творів цехових майстрів пізніших часів з груповим зображенням міщанської сім'ї слід віднести портрет-ікону 1742 року. Вона вирізняється конкретною розробкою постатей, а також реалістичним змалюванням пейзажу із синіми проривами неба, затягнутого темними хмарами й рожевого біля обрїю. Колористичну палітру збагачують барвисті плями невеличких постатей, ритмічно розташованих по обох боках хреста (батька й матері в коричневому одязі, їхніх синів — у синьому, дочок — у червоному).

Умови другого етапу розвитку портрета в Лівобережній та Слобідській Україні (друга чверть XVIII ст.) були менш сприятливі. Посилюється кріпосницький гніт, зазнають утисків автономні права частини України, приєднаної до Росії. Помітно звужується суспільний зміст портрета. Нових відтінків набуває і саме трактування зображуваних осіб. Увага художника більше концентрується на особливостях індивідуальної характеристики. Виникає прагнення відтінити рух внутрішніх переживань, надати більшої емоційної виразності образів. В літературі цей процес означений зародженням світської лірики.

Посилення уваги до особистих рис персонажа та його духовного світу знаходить своє відображення в портреті гетьмана Данила Апостола. Художник підпорядковує живописні засоби створенню образу вольової людини з великим життєвим до-



*Портрет гетьмана Данила Апостола.
30-ті—40-ві роки XVIII ст.*

свідом і багатим внутрішнім світом. Виразно окреслено індивідуальну своєрідність зовнішності гетьмана: високе чоло з глибокими хвилеподібними зморшками, різко піднята брова над єдиним вцілілим оком, міцно стулені уста, довгі вуса, чітка тверда лінія підборіддя. Карнація в цей час у ряді портретів помітно звільняється від коричневих тонів і набуває більш природного відтінку.

Живописцеві ще важко (точніше, він ще не прагне) передати у виразі обличчя зміну почуттів як прояв внутрішнього життя. Тому слугує жест. Так, у портреті Насті Скоропадської (30-ті роки XVIII ст.) характерний рух лівої руки, притисну-

тої до грудей, підкоряється вияву внутрішніх переживань. Обличчя, прописане густою фарбою, ще залишається статичним, але в ньому все ж таки більше життя, ніж у подібних ранніх творах. Цього досягнуто завдяки досконалішому моделюванню форм та світлішій гамі фарб, зігрітій легкими червонуватими відтінками. Як і в інших козацьких портретах, тут і декоративне акцентування досягається сміливим співвідношенням кольорових плям, що цілком відповідає народним смакам. У портреті Насті Скоропадської контрастують чорний кораблик із темно-червоним денцем та біла сорочка, написана широким корпусним мазком, зелений верхній одяг (через утрату пігменту він здається вкритим смарагдовою патиною) та червона хустка в прикладеній до грудей руці.

Інтимний напрям із увагою до внутрішнього світу людини стверджується в портреті дружини прилуцького полковника Дарагана. Її образ сповнений тонкої одухотвореності й чуттєвості. Така характеристика жіночої вроди безпосередньо асоціюється з лірикою віршів О. Падальського в літературі того часу та інтимними піснями.

Водночас із посиленням мотивів внутрішнього життя, більшої камерності надається композиції портрета, аби було зручно розміщати його в інтер'єрі приватного приміщення. Постаць нерідко вписували в овальне обрамлення, а портрет вставляли у дерев'яну рамку.

Епітафійні написи, що раніше розміщували в нижній частині портрета, під постаттю зображуваного,



Портрет Віри Драган. 60-ті роки XVIII ст.

тепер робили вгорі, над його головою (портрет Д. Апостола), під гербом (портрет Г. Стороженка) або в будь-якому іншому місці. Тексти частіше, ніж у минулому, мають віршовану форму.

В 40-х роках XVIII століття зі вступом на трон Єлизавети і зростанням впливів братів Розумовських посилюється і роль козацької старшини. Її представники виявляють неабияке зацікавлення своїм родоводом. Кочубеї, Миклашевські та інші заходилися оновлювати портрети предків або й замовляли цілі родові портретні галереї. Саме в цей час, мабуть, були написані перші портрети подружжя Ганни Василівни та Івана Петровича Забілів, які

померли на початку XVIII століття. Про їх одночасне виконання одним майстром свідчить не лише однако-вий аспект духовної характеристики з відтінком інтимності, а й особливість обрисів брів, очей, перенісся, пластичного вирішення обличчя (щоправда, в портреті Івана Забіли присутній вплив більш раннього портрета-оригіналу). Для встановлення часу написання цих творів вирішальне значення мають художні засоби їх виконання, а також характер одягу та головного убору (чіпця) Ганни Забіли, які зумовлюють датування цих творів серединою XVIII століття.

В портреті значкового товариша Івана Забіли художник створює образ одного з представників козацької родини, який, на відміну від своїх братів, віддав перевагу господарській діяльності перед військовою кар'єрою. Пильний погляд невеликих очей, тонкі, акуратно підголені вусики, округла статечна постаць — усі ці індивідуальні характеристики водночас створюють образ сільського багатія. При боці у зображеного — руків'я меча, але далеко не військова постаць Івана Забіли переконує, що меч йому знадобився лише для портрета.

Техніка живопису тут позначена новими рисами. Вже градацією світлотіні, а не традиційними прийомами висвітлення художник надає формі об'ємності й виразності. Обволікуючи ліву й нижню частини обличчя густою, але прозорою тінню і прописуючи окремі тіні світлішими фарбами, живописець не лише оживляє його м'якою грою світла й тіні,



*Портрет значкового товарища Івана Забіли.
Середина XVIII ст.*

а й дає змогу відчутти матеріальність випещених рис обличчя.

На відміну від голови, тулуб зберігає традиційну площинність. Верхній одяг змальовано майже як площину, покриту рівним шаром кіноварі, — так досягнуто значного декоративного ефекту. Гладенька, ніби емалева поверхня живопису, крізь яку легко просвічує нижній шар фарб, надає яскраво-червоному кольорові одягу прозорості й значної світлової сили.

Козацький портрет і в попередні часи не тяжів до ідеалізації зовнішності. Тепер же художники зосереджуються на індивідуальній характеристиці, не зупиняючися при цьому перед вадами і не оминаючи їх. Так, очевидна певна асиметричність у рисах обличчя одноокого гетьмана Данила Апостола, динеподібна ви-

довженість оголеної голови Івана Забіли.

Поряд зі створенням оригінальних портретів малярні Київського Софійського собору, Києво-Печерської лаври, Чернігова та інших міст не оминають увагою копії та репліки з портретів царів, вельмож і духовних осіб: Петра I (один із його портретів написав 1744 року чернігівський живописець П. Рогуля), Єлизавети, Катерини II, Б. П. та С. Б. Шереметьєвих та інших. Такі твори писалися не лише з гравюру, а й часом із живописних оригіналів, що зберігалися в Київській академії, Лаврі, в різних установах та в окремих сановників. Отже, крім безпосередніх подорожей до Петербурга та Москви, одним із джерел ознайомлення місцевих майстрів із творчістю російських та іноземних живописців була робота над копіюванням портретів.

У 20—30-х роках нові тенденції у вирішенні портрета спостерігаються також на землях Волині та Галичини. Новий етап у його розвитку тривав тут до 70-х років XVIII століття.

В цей час посилюється експансія польських магнатів, які зосереджують у своїх руках як особисту власність величезні масиви української землі з численними містами і селами. Зростає також роль польського магната як замовника портрета. Любомирські, Ржевуські, Вишневецькі, Потоцькі та багато інших польських феодалів засновують у розкішних палацах (у Дубні, Підгірцях, Вишнівцях, Умані, Славуті, Ніжині, Тульчині) великі портретні галереї предків, прикрашають своїми портретами костели та різні устано-

ви. Для здійснення цих проектів залучаються, окрім українських, також польські та інші іноземні майстри.

З української громади замовниками портретів, як і в минулому, переважно виступають заможні майстри, купці, а також священнослужителі.

Виконавцями портретів традиційно були міські цехові та позацехові живописці, хоч на той час вони майже ніколи не підписували своїх творів. Портрет Волині та Галичини тепер наділений рисами творчої індивідуальності, поглиблених реалістичних пошуків. Втім за безперечної високої мистецької якості низки творів, їм бракувало тієї суспільної значущості, яка була властива східноукраїнським козацьким портретам.

Посилення реалістичних рис відчутно проявилось вже 1735 року в портреті львівського братчика Юрія Єльяшевича. В цьому переконає нюансова розробка форм його суворого обличчя та одягу (складок синього жупана та шуби). Динамічності набуває також і відображення духовного змісту образу.

Своєрідним шедевром галицького цехового мистецтва є портрет Жемалків (1747 р.) і тринний портрет Анастасії Зацкевичевої (1748 р.). Присутність в обох портретах однієї й тієї ж надзвичайно своєрідної творчої індивідуальності дає підставу вважати їх набутком одного автора.

В портреті Магдалини та Федора Жемалків художник відтворює образи простих трударів. Про це говорять і їхні обличчя, й натружені руки, й просте, хоч і святкове, сине

вбрання, а також інтер'єр курної хати з вогнищем для приготування їжі. Увагу художника ці ще бадьорі старі привернули не лише виразністю типажу, а й своїм віком. Згідно з написом, зробленим на портреті в час його написання, Федорові було 104 роки, а його дружині — 95 (у пізнішій приписці зазначається, що Федір після цього прожив іще 5, а Магдалина — 3 роки). В портреті вже є спроба ввести в композицію побутовий мотив (жінка готує їжу) і сюжетно об'єднати дві постаті хатнім вогнищем.

Проте портрет не набув іще характеру сюжетного твору, бо постаті композиційно слабо пов'язані між собою. Не відкинув художник й іконописних прийомів: у трактуванні форми прямого носа з ніздрями у вигляді намошків, у графічній розробці волосся, прописуванні тіней коричневою фарбою. Разом із тим живописець гостро відчуває внутрішню структуру форм. Він із графічною конкретністю передає зовнішній вигляд зображуваних людей і з графічною переконливістю виліплює їхні характери: енергійної волювої жінки з вузькими стиснутими устами, пильним поглядом і жвави ми руками, яку не можна уявити без роботи, та її чоловіка з гривово сивого волосся, який тяжко спирається на кийок, — життя повільно згасає в ньому.

Портрет Анастасії Зацкевичевої теж вирізняється чіткістю малюнка і яскравим виявом індивідуальності владної, деспотичної старої. Якщо в зображенні Магдалини Жемалки живий рух численних складок білої намітки гармоніює із жвавістю її на-

тури, то м'яко, узагальнено написаний чіпець Зацкевичевої підкреслює сухувату різкість її обличчя.

Інтерес до виявлення характеру очевидний і в низці інших творів середини і другої половини XVIII століття. В тогочасному портреті галицької попівни Ганни Кульчицької художник передає риси людини з неспокойною вдачею. Про це виразно промовляють дещо скошені форми обличчя, «колючий» погляд, афектовані жести, різкий поворот голови, підкреслений стрімким польотом країв її білої намітки. Вирозність образу досягається різноманітністю мазка, що влучно лягає по формі. Акцентуються пастозним мазком високі місця; характером письма позначено фактуру білої намітки, темно-синього оксамиту, хутряної опушки.

Статичністю й суворістю вражає образ героїні портрета жінки з ініціалами І. К. (1784 р.). Силуетним вирішенням постаті, а також стриманою гамою чорних і приглушених попелясто-сірих тонів живописець надає образу певної вишуканості й благородства. Згідно з початковим задумом характер зображуваної на цьому портреті теж мав би бути інакше, більш динамічно потрактований.

У 70—80-х роках реалізм як творчий метод поступово стає панівним. З живою безпосередністю художник створює образ жінки в портреті невідомої львів'янки. У портреті міщанина з Сокаля важливу роль відіграє світлотіньове вирішення середовища, яке м'яко обволікує постать і надає її формам життєвої виразності. В трунному портреті жінки



*Портрет невідомої львів'янки.
Друга половина XVIII ст.*

з перлами художник теж увиразнює постать за допомогою гла. Яскраво освітлюючи її плекане молоде обличчя й застосовуючи світлотіньове ліплення форм, він прагне досягти ілюзорного відтворення її образу. В цьому, традиційному за типом, портреті вже ясно відчувається пензель не цехового майстра, а рука художника, що здобув спеціальну освіту, скоріш за все — за кордоном. У цей час зникає як сам цеховий живопис, так і традиційні для нього типи творів, зокрема трунний портрет.

Крім міщан та інших демократичних кіл населення, активними замовниками портрета були представники шляхетсько-магнатської верстви. Парадні, помпезні, з явними впливами французького живопису, такі портрети не цуралися

надмірного прикрашання моделі: портрети жінки з ініціалами К. В. (30-ті роки XVIII ст.), Наталії Морштинової (1752 р.), Вацлава Жевуського (1779 р.) та інші.

Проте й серед портретів польської знаті, виконаних в Україні, можна бачити твори, в яких знаходили свій вияв реалістичні тенденції. До таких, більш ранніх, належить портрет біскупа Миколи Возницького (30-ті роки XVIII ст.). Художник, керований прагненням правдиво передати модель, зображує Возницького в офіційному зеленому вбранні з орденом на грудях і разом із цим доволі безпосередньо розкриває його духовний склад: через занадто «зелений» вигляд м'ясистого обличчя портретованого з маленькими хтивими очима й товстими напіввідкритими устами.

Правдиво, з великою викривальною силою відтворює невідомий художник образ Миколи Потоцького у портреті з Домініканського костелу (1771 р.). Цей польський магнат був відомий своєю розбещеністю, самодурством і жорстокими розправами над українським селянством. Як могутній ктитор католицьких і уніатських храмів, Потоцький мав право на розміщення його портретів також і в Бучачі, Почаївській лаврі та інших місцях. Є підстави вважати, що всі вони виконані на основі погрудного зображення М. Потоцького, написаного польським художником.

Про кілька стадій іконографічної розробки великих портретів М. Потоцького свідчать «напластування» стилістичних манер. Такими є, наприклад, поєднання в постаті динамічно-експресивного трактування

обличчя й площинно-статичного тулуба з силуетним малюнком ніг. Можна припустити, що в розробці образу брали участь і місцеві українські живописці.

Найбільш гострою є характеристика образу М. Потоцького у вищезгаданому львівському портреті, де його зображено в довгій яскраво-червоній делії. Ніби сплющене з боків обличчя з притиснутими вухами й маленьким, вип'яченим наперед підборіддям, довгі, асиметрично розставлені вуса над великим ротом, майже шалений погляд очей, як і вся самовпевнена, визивна поза, видають натуру жорстоку, розгнuzдану та свавільну. Визначаючи зміст образу, було б помилковим вважати, що художник, так його трактуючи, не враховував бажання замовника. Польські магнати (навіть дрібні шляхтичі) любили похизуватися своєю всесильністю й непідвладністю законам. (У Польщі цього періоду влада короля, як відомо, була більш номінальною.)

1774 року Галицькі землі, разом із Буковинськими, увійшли до складу Австрійської імперії. В мистецькому житті Галичини в цей час посилювалася роль художників, що здобули освіту за кордоном — у Відні, Римі та інших центрах, але це не завадило подальшому розвитку місцевих традицій. Свідчення цьому — художня діяльність Остапа Білявського, Луки Долинського, Юзефа Хойницького, яка вже належить до наступного, третього етапу розвитку портретного живопису.

В цей період у Києві, на Лівобережжі та Слобожанщині зазнає кризи релігійно-феодална ідеологія й

посилюється просвітницький рух. У проповідях видатного філософа й просвітника Григорія Сковороди шлях до морального вдосконалення визначається як пізнання людиною самої себе, виявлення якостей, що можуть бути корисними суспільству. Посилення уваги у філософії Григорія Сковороди до «мікрокосму», суб'єктивного світу людини, відповідало в літературі та мистецтві поглибленню інтересу до світогляду людини та її внутрішнього життя. Розвиток просвітницького руху сприяв зміцненню зв'язків із культурними центрами Росії. Із посиленням соціального гноблення збільшується розрив між інтересами народу й козацької старшини, зростає економічна міць і самовпевненість української шляхти. В її середовищі розвивається аристократичне почуття родової гідності, що було стимулом, зокрема, до створення портретних галерей своїх предків.

Портретам надається більшої репрезентативності, знову акцентується масштабність їх розмірів.

Як у суспільному житті, так і в розвитку портретного живопису все активніше заявляють про себе дві протилежні тенденції. Одна з них проявляється в прагненні дотримуватися старих художніх традицій, друга — навпаки — в утвердженні нових.

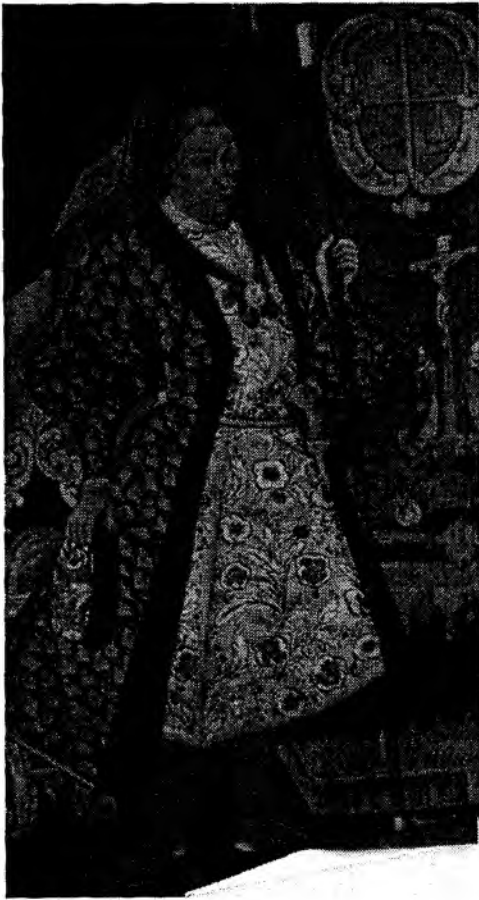
На тлумачення образу в портреті впливали також зміни, що відбувалися в самому складі української шляхти, її смаках і запитах. Численні її представники стають знатними петербурзькими сановниками. Діти козацької старшини навчаються в Петербурзі, а потім завершують ос-

віту в Геттінгені, Страсбурзі, Лейдені, Парижі, нерідко забуваючи при цьому рідну мову і свій народ. Знання правил дворянського етикету інколи важило для кар'єри більше, ніж ділові здібності. Виходячи зі смаків замовника, майстри нерідко зосереджувалися на ефектному вирішенні силуету постаті, деталях та прикрасах одягу людини, її манерах.

Зовнішня показовість надає певного відтінку й самому характерові творів. Прагнення до монументальності знову стає притаманним різним видам мистецтва. В архітектурі воно проявилось в будівництві низьки споруд, у яких монументальність поєднується з більшою гнучкістю ліній, вишуканістю силуетів та насиченістю форм декоративними елементами (брама Заборовського, Андріївська церква в Києві, Козелецький собор, пізні споруди майстра С. Ковніра та архітектора Г. Григоровича-Барського).

До творів того часу, де ще безпосередньо втілюються традиції старовини, належить портрет отамана Війська Донського Данила Єфремова. Портрет було написано невідомим живописцем Києво-Печерської лаври в 1752 році — незадовго до смерті отамана (Єфремов помер у Києві від ран, яких зазнав під час балканської війни з турками). Діяльність Єфремова як командувача донським та українським військом спонукала художника до створення героїчного образу полководця. Данило Єфремов зображений на весь зріст з атрибутами влади й орденами, поряд — великий герб і Розп'яття. Для стилю нового часу не випад-

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС



*Портрет отамана Війська Донського
Данила Єфремова. 1752 р.*

ковою була певна вишуканість по-статі отамана. Раніше загальний силует постаті окреслювався прямими лініями, що надавало йому статичної дзвоноподібної форми. Тепер він більше відповідає природному абрисові постаті. Їй надано також динамічності та граційності. Художник досягає цього в портреті позою зображуваного, більш стрімкими

лініями складок одягу, вигином талії, вишуканою формою широких рукавів.

Портрет вражає також надзвичайним багатством декору. В орнаментальному вирішенні «парадних шат» Данила Єфремова художник помітно наслідує декоративні прийоми, характерні для портрета М. Миклашевського (початок XVIII ст.). В портреті Єфремова також щедро застосовується рослинний орнамент; пастозний мазок контурує на жупані Єфремова барвисті голівки стилізованих квіток і листя; на верхньому одязі — декоративність коричневого стилізованого листя посилюється густою мережею тонко продряпаних ліній. Однак орнаментальне вирішення вбрання вже не має й тіні стриманості, яка була властива портретові М. Миклашевського. Сліпучо білий жупан донського отамана, декорований яскраво-червоними й синіми квітками та світло-зеленим сріблястим листям, багато орнаментована шуба з темною опушкою, світло-червоні сап'янці, ордени, паליця — дар Катерини II, родовий герб — усе в портреті розраховано на те, щоб вразити, примусити прийнятися почуттям пієтету до портретованого як до героя.

Живописець приділяє значну увагу пластичній розробці обличчя отамана. В ній відчувається безпосереднє спостереження художником природи, й воно рішуче відрізняється від декоративно-площинної манери, в якій написано постаті. Добре проліплена форма прорізаних легкими зморшками щік, округлого важкуватого підборіддя, жилавої шиї, як

і рішучий погляд очей, передають вольовий характер та енергійну вдачу Данила Єфремова. Та за всієї виразності обличчя увага над міру відволікається невідповідно яскравим декоративним оздобленням убрання.

Якщо в портреті Данила Єфремова художник ще стримано виявляє суб'єктивне відчуття зображуваним власної значущості, то в ряді інших творів воно розкривається помітно відвертіше.

В майстерному портреті значкового товариша Григорія Гамалії (близько 1758 р.) почуття власної гідності вкладається навіть у саму його поставу, якій надається відтінку позування. Манірно поклавши одну руку на стегно, а другу — на руків'я меча й випнувши огрядного живота, Гамалія виступає в портреті сповненим сили і самовпевненості. Хизуючися, з гордовито піднятою головою, він ніби нікого перед собою не помічає, спрямовуючи свій погляд у далечінь. Характеристичною рисою образу доповнює демонстрування Гамалією розкішного жупана з великим стилізованим орнаментом та ефектно накинутого на плечі золотавого плаща з чорною опушкою.

В цьому образі органічно поєдналися світовідчуття тогочасного багатія-феодала й уявлення про козацьку лицарську доблесть. Для ліплення такої колоритної індивідуальності, в характеристиці якої живий слід зберігає дух середовища запорізького козацтва, автор застосовує відповідні традиційні художні засоби. Нова живописна техніка давала змогу досягати тоншого моделювання форми, виявляти нюанси



Портрет значкового товариша Григорія Гамалії. 1758 р.

внутрішніх переживань і роздумів. Але не в такому аспекті працював митець над образом Григорія Гамалії — представника славнозвісного козацького роду. Створюючи козацький портрет, він використовував традиційні прийоми, як у загальній композиційній побудові твору, так і віддаючи перевагу коричневим карнаціям та схематизованому вирішеним форм.

Можливо також, що малярі, виховані на художніх традиціях минулого, бачили саме в старих прийомах письма необхідні способи досяг-

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС

нення монументальної значущості образу.

На таку думку наводить зображення представників численного роду Сулим у сулімівській іконі «Покрова» (середина XVIII ст.). В образах Костянтина, Олени та інших святих художник виявляє неабияке володіння новою живописною технікою, але при створенні постатей козацької знаті він вдається до іконописних традицій. Тут серед цілої галереї підкреслено індивідуальних яскравих типів і характерів, які відтворюють в образах живу історію козацької Наддніпряни XVIII століття, особливо виділяється велична колоритна голова Івана Сулими — ватажка запорожців на початку XVIII століття (помер у 30-х роках XVIII ст.). Плечі Сулими прикрашає горностаєве гетьманське вбрання часів Розумовського. Цей груповий портрет цікавий також тим, що в ньому художник показує людей (особливо другорядних осіб) у певному особистому взаємозв'язку, відтворюючи атмосферу світської невимуженості, й разом з тим демонструє велич і могутність відомого шляхетського роду.

В портреті переяславського полковника Семена Сулими (близько 1766 р.) теж прочитується нова тенденція до виявлення суб'єктивних рис зображуваного. В енергійному повороті голови, вольовому русі руки, що стискає пірнач, живописець прагне підкреслити завзятість і хоробрість свого героя. В характеристичі портретованих осіб у ті часи нерідко стають відчутнішими впливи великосвітських манер. На обличчях (у портретах С. Сулими,



*Портрет переяславського полковника
Семена Сулими. Близько 1766 р.*

П. Сулимихи) з'являється легка посмішка, як ознака чемності й привітності.

Щоправда, манери галантного придворного поводження ще мало пасували до способу життя представників старшого покоління козацької старшини, тоді як у портретах їхніх нащадків підкреслення цих манер нерідко стає органічною частиною характеристики. Прикладом цього може бути портрет одного з нащадків гетьмана Скоропадського — Івана Скоропадського (близько 1782 р.), виконаний в основному ще в традиційній манері: з площинним трактуванням постаті та об'ємним ліпленням голови. Новим у ньому є енергійніше, ніж у минуло-

му, звернення до контрастів світлотіні як засобу експресивного моделювання голови. Нові риси виявляються і в характеристиці портретованого. В манері триматися, у виразі обличчя та очей проявляються риси, властиві новому типові представників феодальних кіл України.

Нові риси з'являються і в жіночих портретах (Параскеви Сулимихи, Наталки Розумихи, дружини Ігнатія Галагана та ін.). Художник, пишучи жінок у парадному вбранні, прикрашає їхній одяг коштовними застібками, намистом, стрічками тощо. Їхні обличчя набувають м'якості та почуттєвості. Жести, руйнуючи враження статичності по-статі, сприяють виявленню внутрішнього життя.

В портреті Параскеви Сулимихи (близько 1677 р.) більша життєвість обличчя досягається градацією теплих червонуватих та золотаво-вохристих тонів. Прозора світлотінь, що виразніше моделює форми, надає певної мінливості виразові обличчя. Про вдосконалення техніки живопису свідчить і більш диференційований характер письма: якщо верхній зелений одяг, прикрашений орнаментом з великих темно-червоних, темно-синіх, сріблястих квіток, виконано густими фарбами, то обличчя та руки, навпаки, написані зовсім тонко. Зернисте полотно, що просвічується в цих місцях, збагачує фактуру живописної поверхні.

Рішучим кроком уперед у застосуванні нових живописних прийомів був портрет Наталки Розумихи — матері гетьмана Кирила Розумовського. За композицією цей твір близький до інших українських жі-



*Портрет Параскеви Сулимихи.
Близько 1766 р.*

ночих портретів середини XVIII століття, але вирізняється більш життєвим трактуванням форми та внутрішнього змісту. Ставлячи постать у глибоку тінь, художник органічно пов'язує її з довколишнім простором і приковує увагу яскравим освітленням обличчя та рук, переданих у живому русі.

Досконале володіння контрастами світлотіні як засобу емоційнішого моделювання форми та психологічної розробки образу свідчило про народження нового портрета, вільного від тиску традицій іконопису. Такій еволюції портрета сприяло те, що під оболонкою іконописних впливів у ньому вже з'явився мо-

гутній струмінь світського мистецтва, тісно пов'язаного з життям.

Процес перетворення козацького портрета на новий, реалістичніший, відбувався протягом усієї другої половини XVIII століття.

Передові українські художники, спираючися на досягнення старого портрета і враховуючи нові естетичні запити суспільства, шукали засобів більш життєвого вирішення портрета. Ці пошуки виявлялися найбільш очевидними у творах, замовниками яких виступали міщани й частина знаті, чії художні погляди були мало обтяжені старими традиціями. Так, у портреті київського райці Івана Гудими (близько 1755 р.) художник хоч і зберігає ще замкне-

ний простір і традиційне зображення Розп'яття та родового герба, але вже відходить від схематизованої побудови форми: його пензель фіксує сутулість спини, вузлуватість пальців, а також глибокі зморшки, що лягли на чоло та обличчя літньої людини.

Портрет Д. І. Долгорукова, створений живописцем ієромонахом Самуїлом, відрізняється від більш ранніх не лише складністю задуму, а й принципово новим підходом до розкриття образу. Зображено людину, котра зреклася багатства та почесей — усіх благ світського життя, віддавши перевагу відлюдному існуванню ченця. Живописці минулого обмежувалися виявленням значущості суспільного становища портретованого. В портреті Д. І. Долгорукова художник так само не уникає соціальної характеристики (про це свідчить наявність герба), але вся суть твору підпорядкована саме розкриттю внутрішніх переживань людини. Бліде обличчя, обрамлене чорним волоссям, характерний тонкий рисунок брів, носа та напівзаплюснених очей із самозаглибленим поглядом — це риси натури витонченого духовного складу, з уразливою душею. Легке нюансування форм обличчя унаочнює складну гаму переживань. Дещо площинне трактування постаті князя також підкреслює духовне начало в його характеристиці. Окреслена майже прямими лініями, чорна фігура чітко вимальовується на тлі світло-червоного драпірування. Самотня, скромна постать князя-ченця протистоїть пишному оточенню — ба-



*Портрет Наталки Розумихи.
Середина XVIII ст.*



Живописець ієромонах Самуїл. Портрет князя Д. І. Долгорукова. 1769 р.

роковим меблям, мармуровим колонам, багато декорованому драпіруванню. Вони мають нагадувати про мирське життя, якого зрікся князь Долгорукий. Ритм композиції теж активно сприяє розкриттю її змісту. Червоне драпірування, що праворуч кількома широкими складками рішуче підіймається догори, завершує свій рух у лівому кутку картини. Діагональний напрям руху складок фіксується також яскравими плямами барвистого герба на цоколі коло-

ни та світло-золотою ікони на темному тлі стіни. Цей ритм привертає увагу до віконного отвору, за яким відкривається світ, прозоре синє небо, осяяне сонцем.

На противагу ритмові інтер'єру, що слугує тлом для постаті ченця, саму постать вирішено в суворо вертикальних лініях, які підкреслюють її статичність і замкненість. Хоч постать Долгорукова у Самуїла має площинний характер, автор володів уже об'ємним трактуванням форми та певним знанням лінійної перспективи. За постаттю зображуваного відчувається глибина затіненого простору. Освітлення, хоч і не завжди послідовно, вже організовується з урахуванням розміщення природного джерела світла.

Продуманість усієї композиції портрета й досконала розробка деталей дають підстави припускати, що його було створено на основі попереднього ескізного малюнка. Лаврські «кужбушки» повідомляють про велике значення ескізів до портретних і тематичних творів.

Живописець, рішуче відійшовши від іконописної системи, спочатку малює на заґрунтованому полотні кожну форму, а також виявляє її структуру тіннями й півтінями за допомогою підмальовки. Портрет Долгорукова написаний на густому дрібнозернистому полотні, вкритому дуже тонким шаром ґрунту. Живописець Самуїл, на відміну від інших іконописців, працюючи над цим твором, здебільшого користувався зовсім рідкими фарбами. Накладаю-

Живописець ієромонах Самуїл. Фрагмент портрета князя Д. І. Долгорукова. 1769 р.



чи їх широким пензлем, що не залишає сліду на поверхні картини, він досягав надзвичайно тонкого моделювання форми.

Подібним до цього твору за характером виконання є портрет Петра Могили, написаний у Києво-Печерській лаврі і, найімовірніше, в той самий час. Близькість виявляється в контрастах кольорових поєднань світлих (обличчя, руки) і темних плям, у психологізмі, тонкому рисунку та бароковій розробці великого декоративного драпірування. Проте образ П. Могили сприймається статичніше.

Серед портретів духовних осіб демонстрацією внутрішньої значущості та багатством оздоблення повертає до себе увагу також великий портрет Дмитра Ростовського, написаний для лаврської бібліотеки.

Зазнавали в цей час принципових стилістичних змін навіть ті портрети, які створювалися в середовищі, де ще жили традиції запорізького козацтва. Прикладом можуть бути два великі портрети ктиторів Нікопольської церкви — Якова та Івана Шиянів (1784 р.), на кошти яких було зведено іконостас. Живописець зобразив їх у козацькому вбранні на весь зріст. До старих традицій козацького портрета в цих творах слід віднести, крім репрезентативної постановки фігур, також коричнюватий відтінок кольору обличчя (особливо в портреті Івана Шияна), тяжіння до локальних кольорів одягу та, великою мірою, силуетне трактування ніг. Проте назагал тут уже явно панує нова манера письма, яка дає про себе знати світлотіньовим моделюванням форм

при доброму знанні натури: обсягове вирішення складок одягу, природна, невимушена поза, лісірувальна прописка тіньових місць та акцентування освітлених корпусним письмом. Мазок тепер не лише суворо слідує за формою, а й надає живописній поверхні певної фактурності. Художник користується різними пензлями. В портреті Якова Шияна він в одних випадках працює м'якшим пензлем і досягає в колориті (для прикладу — одягу) глибини й прозорості. В іншому випадку прописує світлі місця обличчя пензлем із пружної щетини, яка залишає сліди на поверхні. Це дало змогу створити враження легкого мерехтіння світла й посилити цим відчуття життєвості образу.

Художні уподобання минулого ще живуть і в портреті полтавського бургомистра П. Я. Руденка — вихідця з кіл козацької старшини (твір виконано після 1778 р.). Хоч і в цілому цей портрет наочно свідчить про поступовий відхід художників від традицій минулого. Незважаючи на постановку фігури за старою схемою репрезентативного портрета, образіві вже не вистачає внутрішньої урочистої значущості, властивої більш раннім портретам.

У портреті П. Руденка художник намагається узагальнити всю постать силуетним вирішенням верхнього темного жупана, поли якого, відкриваючи нижній білий жупан, ніби обрамляють постать з боків. Хоч побудова композиції традиційна, образ у портреті вже явно втратив репрезентативну піднесеність. Побутового характеру набуває постановка фігури, трактування одягу

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС



*Живописець Володимир (або Лука)
Боровиковський. Портрет Полтавського
бургомістра Павла Руденка.
Кінець 70-х років XVIII ст.*

(низько натягнута на очі біла смушкова шапка). Впадає в око своєрідне поєднання слухцького козацького паса з елегантним маленьким чорним бантом на шиї портретованого, шаблі й палиці з різьбленим кістяним набалдашником. У портреті відсутні традиційні атрибути для означення релігійних переконань та службового становища зображуваного. Колористика теж вказує на перехідний характер твору. Тут поєднується локальність кольору з його тональною градацією. Привертає

увагу також майстерне моделювання форми легкими, ледве помітними переходами світла й тіні.

Характер нових художніх тенденцій в портреті П. Руденка схиляє до думки про його належність пензлеві В. Боровиковського. Таке припущення підтверджується родинними переказами. Не виключена також можливість його виконання кимось іншим із сім'ї Боровиків, оскільки батько Лука, три його сини та їхній дядько були живописцями. Автором портрета міг бути також і хтось із живописців малярні полтавського Хрестоздвиженського монастиря.

Зміни, котрих зазнали великі репрезентативні портрети, ще яскравіше виявилися в невеликих творах цього жанру: портрети Андрія Полетики (початок 70-х років XVIII ст.), Мизька, Сергія Солонини, Фросини Лисенкової (остання чверть XVIII ст.).

Портрет П. Руденка та й інші твори 70-х — початку 80-х років XVIII століття переконували, що стиль козацького портрета за нових умов уже відживав свій час. Остаточно він втратив ґрунт для існування після ліквідації 1784 року стану козацької старшини і введення її до складу російського дворянства.

Разом із тим зміни, що відбулися в розвитку козацького портрета в 50—80-х роках XVIII століття, були однією з передумов формування нового, реалістичного портретного живопису.

Здобутки портретного живопису в період 20-х років XVII — кінця XVIII століття дали йому змогу утвердитись на рівні одного з найважливіших видів українського мистецтва. Портрет став органічною час-

тиною світських та культових запитів і визначався надзвичайною різноманітністю типів та видів. Це — портрети настінні й станкові, репрезентативні й інтимні, групові й індивідуальні, ктиторські й вотивні, надгробкові, трунні та портрети-ікони.

За повсюдного поширення в Україні портретної творчості вона, проте, не була однотипною щодо стилістики, чим завдячує наявності різних територіальних художніх шкіл. Найважливішу роль у розвитку українського портрета відіграла галицька школа з центром у Львові та лівобережна з центром у Києві. Тісний творчий зв'язок, що завжди існував між цими школами, сприяв обопільному збагаченню традицій.

З другої половини XVII століття провідне місце в розвитку українського портрета переходить до Києва та Лівобережжя. Після народно-визвольної війни 1648—1654 років портрет тут розквітає і набуває акцентованого громадського звучання. Втілюючи важливий суспільний зміст, східноукраїнський портрет вирізняється також яскравою національною своєрідністю як визначне оригінальне художнє явище. Значення українського портрета не обмежується національними рамками.

Український козацький портрет знайшов сприятливий ґрунт для свого поширення за межами України — в землях Війська Донського. Донське козацтво мало багато спільного із запорізьким щодо економіки, організації управління, побуту. Спорідненість укладу життя скріплювалася також спільною бо-

ротьбою проти ворога та участю в народних повстаннях.

Щоправда, в другій половині XVIII століття на Дону виникла родова козацька старшина, яка, зміцнюючи своє становище панівної верхівки, низкою указів протиставила корінне населення «іногороднім», переважно українцям. Та попри це донська козацька старшина вбачала в українському репрезентативному портреті найкращу форму свого увічнення та вшанування. На неї велике враження, безумовно, справив портрет отамана Данила Єфремова.

На початку 70-х років XVIII століття з'явився портрет отамана Війська Донського Степана Даниловича Єфремова. В ньому живописець доволі відверто дотримується стилю портрета Данила Єфремова. До найкращих творів, виконаних на Дону в українській манері, можна віднести поколінний портрет бригадира Війська Донського Тимофія Федоровича Грекова (1794 р.).

Традиції українського козацького портрета ще відчутні в творах початку XIX століття (наприклад у портретах донських отаманів Іловайських), і лише в подальшому поступово згасають.

Український портрет мав вплив і на творчість живописців петербурзької школи, зокрема Олексія Антропова. У 1752—1755 роках він виконував живописні роботи в Андріївській церкві в Києві разом з видатним українським гравером і живописцем Григорієм Левицьким, який до того ж знявся на портреті, про що свідчать його граверні твори (наприклад граверний портрет Дмитра Ростовського). На малюнках

О. Антропова кийівського періоду позначилося вивчення ним, зокрема, живопису лаврських храмів.

У рік приїзду О. Антропова до Києва в Лаврі був створений портрет донського отамана Данила Єфремова. Безумовно, знайомство з козацькими портретами справило неабияке враження на О. Антропова, в чому переконає написаний ним 1761 року портрет донського отамана Ф. І. Краснощокова.

Втім Антропов як живописець, близький до Петербурзького двору, звик зважати передусе на особисті смаки замовників. Так, створюючи 1754 року в Києві портрет А. М. Ізмайлової, він великою мірою виходить з уподобань придворних кіл того часу. Коли ж Антропов пи-

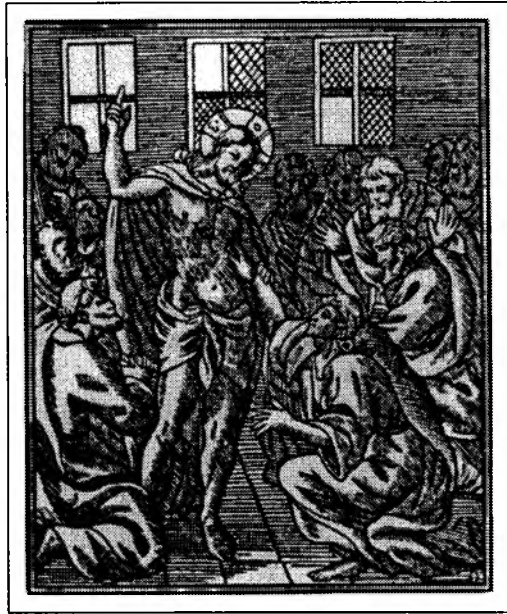
ше портрет архієпископа Сильвестра Кулябки (1760 р.), то дотримується манери, в якій зображувалися духовні діячі України.

Істотну роль традиції українського портрета відіграли також у вихованні великих російських портретистів — Дмитра Левицького та Володимира Боровиковського. Розвинувши світські тенденції українського портрета, вони в петербурзький період своєї творчості збагатили їх набутками російського та західноєвропейського мистецтва. Своєю чергою, починаючи з часів Антропова, Левицького, Боровиковського, Брюллова, російське мистецтво все відчутніше впливає на український живопис.

ГРАФІКА

У мистецтві гравюри відбилися притаманні українському живописові в цілому традиції іконопису, портрета (головно в панегіричних тезах), декорування, емблематики; втілювалися історичні (ілюстрації до «Києво-Печерського патерика», «Синописиса» І. Гізеля, літопису С. Величка) та жанрово-побутові сюжети.

Основною виробничою і творчою базою розвитку графічного мистецтва були друкарні, а найвизначнішою серед них — друкарня Києво-Печерської лаври. Література, яку вона видавала, поширювала на теренах України, Росії, Білорусії, балканських країн. Львівська братська друкарня й друкарня в монастирі с. Унева (тепер с. Міжгір'я Львівської області), що видавали книжки кирилицею, в умовах поси-



лення шляхетсько-католицької реакції переживали важкі часи. «З другої половини XVII ст. і по 40-ві роки XVIII ст. братство, — як зазначає дослідник мистецтва книги Я. П. Запаско, — змушене було обмежитись виданням і перевиданням лише

богословської літератури». (*Запаско Я. П. Мистецтво книги в Україні у XVI — XVIII ст. Львів, 1971. С. 186.*)

Значний внесок у розвиток книжкової і граверської справи зробила Чернігівська друкарня, заснована при Троїцько-Іллінському монастирі. Лазар Баранович, архієпископ, письменник і політичний діяч, 1674 року поставив власну друкарню в Новгороді-Сіверському, а 1679 року перевів її до Чернігова, де вона проіснувала до 1718 року. Після смерті в 1693 році Лазаря Барановича його справу продовжив культур-

но-освітній діяч і поет Іван Максимович.

Піднесенню граверської культури в Україні сприяли навчання й праця українських митців за кордоном — у Німеччині, Польщі, Литві. Поєднавши в гравюрі місцеві і західноєвропейські традиції, вони заклали підвалини формування стилю українського бароко, в розвитку якого в українській графіці можна окреслити три періоди.

Перший період — це друга половина XVII століття, коли в графічному мистецтві ще продовжували використовувати дереворитну техніку. В 1661 році було виконано гравюри до «Києво-Печерського патерика» (гравер Ілля), в 1676 році — до видання «Огородок» Антонія Радивиловського (гравер «АК»), у 1677 році — до «Акафістів» (теж гравер з монограмою «АК») із документальним зображенням Успенського собору, Троїцької надбрамної церкви, дерев'яної дзвіниці Києво-Печерської лаври. Ксилографічною технікою було виконано гравюри до збірника статей «Меч духовний» (1666 р.) Лазаря Барановича і його праці «Мир з Богом чоловіку» (1669 р.). Ксилографічна техніка досягла найвищого рівня в творчості гравера А. Федора (гравюри у виданнях 1697 р. «Євангелія» і «Толкової Псалтирі»). Дослідник В. В. Стасов вважав, що гравюри А. Федора «можуть конкурувати з багатьма іноземними того часу». В другій половині XVII століття розвивалась також і техніка гравюри на міді.

Остання чверть XVII — перша чверть XVIII століття визначають другий період розвитку стилю ук-

раїнського бароко в гравюрі. Цей етап ознаменований появою видатних майстрів ритовини: Олександра та Леонтія Тарасевичів, Інокентія Щирського, Никодима Зубрицького, Данила Галаховського. Визначна роль у піднесенні граверського мистецтва належала Олександрові Тарасевичу. Він учився ритювання за кордоном — в Аугсбурзі, Кракові, Вільнюсі. В Україну повернувся зі збіркою навчальних посібників і гравюр. 1688 року був призначений начальником друкарні, а під кінець життя став намісником Києво-Печерської лаври і одержав чернече ім'я — Антоній.

Третій, найвищий, етап розвитку українського граверства (різцевої гравюри на металі й офорту) завершується в середині XVIII століття. Кращим його виявом була творчість Григорія Левицького та Оверкія Козачковського.

Майстри графічного мистецтва приділяли велику увагу зовнішньому виглядові книги, яку часто вирішували як цілісний художній твір. Оксамитові або шкіряні оправы різних кольорів нерідко оздоблювали золотим та срібним тисненням, а позолочені обрізи книги — різноманітними квітковими візерунками. Книжки, що їх дарували храмам великі донатори, оформлялися особливо старанно, як унікальні ювелірні виробы. Для них виготовлялися дорожчі металеві оправы, прикрашені багатим декоративним і сюжетним різьбленням, чеканкою, фініфтою (оздобленням емаллю). В центрі на палітурці розміщували Розп'яття (виготовлене зі срібла або бронзи), на кутах — постаті євангелістів.



Фронтиспіс до твору Лазаря Барановича «Меч духовний». Дереворит. 1666 р.



Л. Тарасевич. Дніпровський пейзаж. Із «Кієво-Печерського патерика». Гравюра на міді. 1702 р.

Першій (титульній) сторінці, яка називалася «форта», надавалося особливо важливого значення. Тому вона, за прикладом «Апостола» Івана Федорова та закордонних видань, у багатьох книгах вирішувалась у вигляді архітектурного порталу. Цей мотив найбільш розвинутий у «Псалтирі» Києво-Печерської лаври (гравер Оверкій Казачковський). Існувала й інша традиція в розробці форти, тісно пов'язана з місцевим мистецтвом, — використання сюжетних мотивів «царських врат» іконостаса. Вона проявилась у «Євангелії», виданому 1636 року у Львові. Декоративною рамкою тут слугує вже не архітектурна арка, а виноградна лоза, в петлях якої розміщені постаті святих.

В композиції гравюр часом знаходили своє втілення й громадські ідеї. Так, у книзі «Меч духовний» (1666 р.), виданій Лазарем Барано-

вичем, основним елементом фронтисписа є композиція типу «Жезл от кореня Єсеового». В ній на гілках «древа», що виростає із «чресла» князя Володимира, художник вміщує погруддя царя Олексія Михайловича, цариці й царевичів. По обидва боки «древа» стоять святі Борис і Гліб, а над ними — низка символічних сцен: цар, зображений на чолі війська, убиває змія; орел побиває шулік; державний герб із коронами Великої, Малої і Білої Русі. Після видання книги «Меч духовний» така композиція в різних варіантах використовувалась і в Україні, і в Росії.

Інколи медальйони із зображенням святих, як і на деяких «царських вратах» іконостасів, вміщувалися на титульній сторінці серед декору з листя та гілок («Триодь цветная» 1702 р., гравер О. Тарасевич). В інших випадках мотиви, характерні

для українських іконостасів, поєднувалися з мотивом архітектурного порталу («Літургіон» 1708 р., «Акафісти» 1717 р.).

Текст книги майже завжди прикрашався заставками, початковими літерами, кінцівками, рамками та іншими декоративними елементами, виконаними чорною фарбою, кіновар'ю. В українських книгах у заставках і початкових літерах часто зображували окремі постаті й цілі сцени (заставки з портретами львівських братчиків, сценою «Воскресіння», «Трійцею» тощо). В оздобленнях художники застосовували народний орнамент. Характерним було також використання «лицевих» гравюр.

До кращих зразків української книжкової гравюри на міді можна віднести роботи видатного майстра Леонтія Тарасевича у «Киево-Печерському патерику» (1702 р.). Прагнучи документально відтворити події, він наповнює книгу замальовками місцевих побутових і культових сцен, різнохарактерним реальним типажем, зображенням церковної та світської архітектури, краєвидами берегів Дніпра, Києво-Печерської лаври тощо (наприклад «Прибуття візантійських іконописців», «Матвій Прозорливий», «Святий Єфрем повертається до Печерського монастиря», «Хресний хід у Києво-Печерській лаврі» та ін.). У гравюрі «Хресний хід у Києво-Печерській лаврі» правдиво передано урочисту процесію богомольців із представниками панства й духовенства в центрі. Ця сцена настільки жива й типова, що мимоволі викликає в пам'яті картину І. Рєпіна



Л. Тарасевич. Хресний хід у Києво-Печерській лаврі. З «Киево-Печерського патерику». Гравюра на міді. 1702 р.

«Хресний хід у Курській губернії». З документальною точністю тут змальовано також Успенський собор. У низці гравюр художник відтворив образи історичних осіб («Аліпій-іконописець», «Нестор-літописець» та ін.).

Великим досягненням у галузі книжкової графіки стали гравюри на міді Данила Галяховського, вміщені у великому за форматом «Євангелії» (1707 р.), та гравюри в «Акафістах та канонах» (1731 р.).

Наприкінці XVII століття високого рівня розвитку досягає такий традиційний вид українського мистецтва, як гравюра на дереві. До

визначних її майстрів можна, як уже зазначалося, віднести Федора А. — автора мініатюрних гравюр «Толкової Псалтирі» (1697 р.). Кількома рухами різця гравер вдало передає форму людського тіла, вільний рух зборок одягу, складні ракурси. Під впливом традиції художник нерідко ще уникає відкритого простору, заповнюючи тло різними орнаментальними мотивами («Зцілення прокаженого», «Вшестя Христа», «Увірування Фоми»).

Серед видань зі світським змістом цікаво ілюстрована невелика книжка, яка неодноразово перевидавалася в Україні, Москві, за кордоном, — «Іфіка-ієрополітика» (1712 р.). Вміщені в ній численні гравюри на дереві Никодима Зуб-



Н. Зубрицький. Совість. Ілюстрація до книги «Іфіка-ієрополітика». Гравюра на міді. 1712 р.



Федір А. Увірування Фоми. З «Толкової Псалтирі». Дереворит. 1697 р.

рицького в алегоричній формі відбивають моральні постулати, котрі сповідували на той час у Київській академії.

Багато творів книжкової і станкової гравюри сюжетно були тісно пов'язані з українською дійсністю. Тому вони можуть слугувати джерелом для вивчення місцевої іконографії, побуту, архітектури. Так, із гравюр Дионісія Синькевича можемо скласти уявлення про архітектуру Крехівського монастиря; про різні етапи реконструкції церков Києво-Печерської лаври довідуємося з ілюстрацій «Патерика» (1661 р.),

«Акафістів» (1677 р.), «Патерика» (1702 р.), «Псалтири» (1728 р.); про архітектуру львівської Успенської церкви — з ілюстрацій «Учительного Євангелія» (Унів, 1696 р.).

Українська книжкова гравюра, однак, в цілому менше дотична до реального життя, ніж живопис, оскільки книжкова продукція підлягала безпосередньому контролю синоду, який уважно стежив за діяльністю друкарень. Його укази 1720-го і наступних років обмежували видавничу діяльність київської та чернігівської друкарень — дозволялося видавати лише церковні книги з обов'язковим переглядом їх у Петербурзі. Дехто з граверів навіть зазнав переслідувань (Яків Сербин, Єгор Дембровський).

Особливе місце в українському графічному мистецтві посідала станкова гравюра, де використовувалися не тільки церковні сюжети (ікона «Успіння» Н. Зубрицького, «Великомучениця Варвара» Ст. Савицького та ін.). Цікавими були панегіричні гравюри, якими прикрашалися, зокрема, тези або програми, що їх перед початком академічних виступів розвішували на брамі й стінах Братського монастиря та вручали найбільш вельможним гостям. Панегіричні граверні відбитки виконувалися на папері, а окремі примірники — на шовку. Іноді вони були близько метра завдовжки й склалися з двох або й більше дощок (наприклад тези на честь Заборовського — гравер Г. Левицький, на честь Обідовського — гравери Л. Тарасевич та І. Щирський). Цей вид станкової гравюри був поширений в Київській академії. Як й інші види

української панегіричної гравюри, вона позначається пишністю стилю, гіперболічним вихвалянням чеснот і діянь уславлюваної особи, вчинки якої часто порівнювалися з подвигами біблійних і міфологічних богів та героїв (тези на честь генерального обозного Василя Дуніна-Борковського — гравер Н. Зубрицький, на честь І. Кроковського та ін.).

Привертає увагу станкова гравюра І. Щирського й Л. Тарасевича присвячена ніжинському полковникові Івану Обідовському (1691 р.). Тут відображено історичні події того часу. На першому плані сидять на тронах Петро та Іван Олексійовичі — ніби спадкоємці стародавніх грецьких царів. Над ними — державний орел з простертими крильми і медальйони із зображенням князів Володимира, Бориса та Гліба, а також царів Михайла Федоровича й Олексія Михайловича. На другому плані зображено краєвид Києва, сцени — вершник виганяє татар, козаки, що заміряють землю списами, і, нарешті, символ самоврядування — козацька рада, на якій за одним столом засідають представники козацької старшини і бояри. Гравюра призначалася в подарунок правителям Росії, тому на чільному місці в композиції — образи, що символізують російське самодержавство.

Розвиткові графічного мистецтва сприяло пожвавлення релігійно-полемічної та культурно-освітньої діяльності. В Україні в цей час сформувалася велика художня школа граверів. Провідне місце в ній належало друкарні Києво-Печерської лаври, яка підтримувала тісний зв'язок з львівською (головним чи-



І. Щирський. Алегорична гравюра, присвячена битвам з татарами. Гравюра на міді. 1680-ті роки

(за царювання Софії) з великою майстерністю виконав панегіричну гравюру, в якій зобразив — як символ держави — семистовпну сінь з двоглавим орлом і вершника з піднятим мечем, який виганяє татар. Сінь завершують постаті Івана та Петра Олексійовичів у царському одязі, котрі фланкують постать Христа. Над ними — Софія у вигляді крилатої жінки з розпущеним волоссям.

Тему боротьби проти татарських завойовників не обминає і Леонтій Тарасевич. Панегірики на честь графа Шереметьєва (1695 р.) та алегоричну гравюру він присвятив взяттю Азова і Кизикермана (1702 р.). Життєві факти покладені в основу численних його ілюстрацій до «Киево-Печерського патерика» (1702 р.) та інших книг. Л. Тарасевич був також вправним портретистом. У цьому жанрі він продовжував кращі національні традиції (портрет підстольника Георгія Землі та ін.).

Суспільне звучання мали й тези І. Щирського на честь діячів Київської академії Колачинського та Захаржевського. В тезах на честь Колачинського на тлі документально відтвореного корпусу Київської академії зображено живописну юрбу «спудеїв» на чолі з богинею Мінервою — їхньою «покровителькою». Гострою злободенністю проінята й титульна сторінка І. Щирського до книги «Благодять та істина» Л. Барановича (1638 р.). На ній зображено царів Петра й Івана Олексійовичів біля тріумфальних воріт, за якими видно м. Чернігів, і воїна, що виганяє татар.

Творчість Леонтія Тарасевича та Івана Щирського засвідчує, що мо-



*Л. Тарасевич. Портрет підстольника
Г. Землі. Гравюра на міді. Кінець XVII —
початок XVIII ст.*

настирські гравери не обмежувалися релігійною тематикою, активно відгукуючися і на події суспільного життя.

Тарасевич та Щирський деякий час працювали в Москві. На початку царювання Петра I гравірувальна справа в Росії дещо занепала. До того ж, тут іще не було місцевих майстрів, які б наважилися гравірувати портрети. І отже Л. Тарасевич та І. Щирський були запрошені саме для виконання панегіричних гравюр з портретами Софії, Івана й Петра Олексійовичів, Софії з атрибутами влади, гравюри з образом Свято-



І. Щирський. Теза на честь П. Колачинського. Гравюра на міді. Кінець XVII — початок XVIII ст.

го Федора Стратилата (у якому вбачають портретне зображення опального боярина Федора Шакловитого).

Серед кращих майстрів цього періоду відомі також Никодим Зубрицький (працював у галузі гравюри на дереві та міді в Києві, Чернігові, Львові, Уневі), Данило Галяховський (автор величезного панегірика Петру I як переможцеві над шведами), Іван Іларіон Мігура, І. Стрельбицький, Дионісій Синькевич, Іван Пилипович.

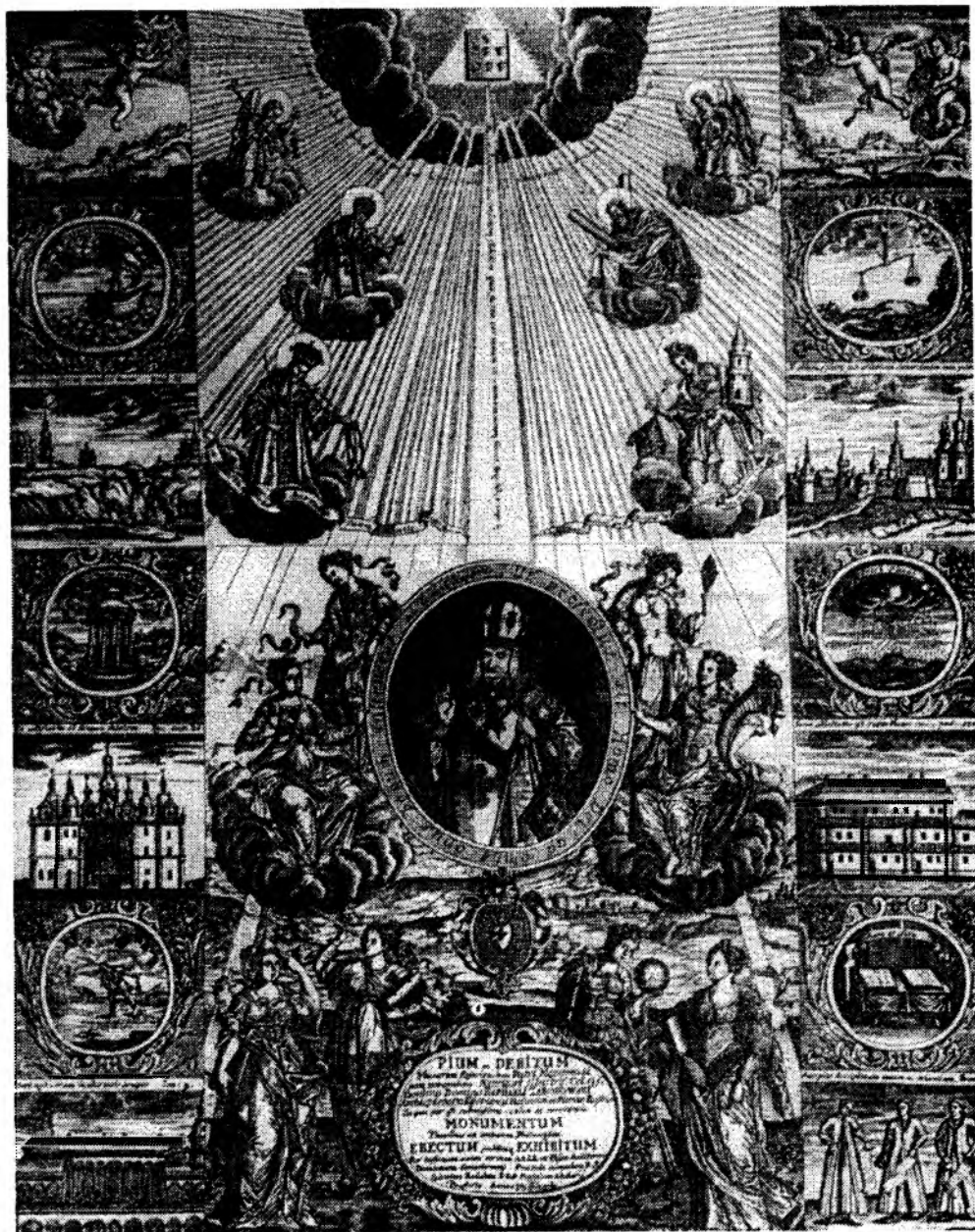
Нерідко українські гравери виступали як живописці (І. Щирський, ікона «Любецька Богоматір», 1653 р.) і як зодчі (І. Мігура).

У другій зверті та в середині XVIII століття з'являються нові імена визначних майстрів гравюри — Григорій Левицький, Оверкій Козачковський, Макарій та інші.

Київський гравер Г. Левицький, за своїм значенням для наступного покоління майстрів важив на рівні з ушавленим Олександром Тарасевичем. Левицький здобув освіту за кордоном і поглибив її, як твердять деякі дослідники, у Київській академії. Він був одним із найосвіченіших людей свого часу, знав кілька мов. Завдяки своїй підготовці Г. Левицький міг брати участь у виданні 1745 року у Львові праці «Філософія Аристотеля» не тільки як гравер, а і як літератор (йому належать гравюра генеалогічного дерева родини Розумовських і сюжетні заставки). Він зробив низку гравюр на міді для київських видань Євангелія (1737 р.), «Апостола» (1737 і 1752 рр.) та інших; працював також у галузі станкової гравюри.

З особливою повнотою ерудиція й майстерність Г. Левицького виявились у гравюрах-панегіриках на честь релігійних та культурних діячів Романа Копи (1736 р.), Іларіона Негребецького (1738 р.) та Рафаїла Заборовського (1739 р.). Величезна за форматом теза, яка ушавлює Р. Заборовського, поєднує античну алегорію з релігійною символікою і документальним зображенням. Безпосереднім приводом для створення цієї панегіричної гравюри були урочисті збори у зв'язку з початком занять у Київській академії після перебудови її корпусу 1739 року. В центрі гравюри в овальній рамі дуже тонко вигравірувано поколінний портрет Заборовського, якого підтримують на хмарах чотири музи. Зображення муз, які, очевидно, мали символізувати різні сторони діяльності Заборовського, бачимо й навколо картуша з посвятою. Особливо цікаві в цьому творі зображення архітектурних споруд, переданих з документальною точністю. На бокових клеймах гравюри вгорі — Києво-Печерська лавра й цитадель з церквами та будівлями, посередині — Успенський собор і корпус, збудований у Софійському монастирі, внизу — перебудований корпус академії і трое студентів із хартіями в руках. Ця гравюра Г. Левицького є одним із найкращих досягнень українських граверів у відтворенні образу людини та архітектурно-пейзажних мотивів.

У гравюрному портреті Дмитра Ростовського (1752 р.) художник втілює кращі набутки українського портретного живопису.



Г. Левицький. Панегірик на честь Рафаїла Заборовського. Гравюра на міді. 1739 р.

Графічній мові Г. Левицького властива живописна м'якість у переданні форм в одних творах і її скульптурна визначеність — в інших, детальна розробка складних алегоричних композицій і разом з тим прагнення до узагальнення змісту образів. У його гравюрах, як і в творчості інших майстрів, патетична піднесеність образів, утверджена стилем бароко, з часом замінюється класичною стриманістю.

Своєрідною є також творчість іще одного майстра XVIII століття — Аверкія Козачковського. Для його гравюр характерні точний, строго логічний малюнок, виразність форм і надзвичайно ясне просторове вирішення («Цар Давид» із «Псалтирі», надрукованої в Києво-Печерській лаврі у 1728 р., та ін.). Водночас у творах художника відчувається певне захоплення ілюзорністю у відтворенні простору та обсягів, що було притаманне бароковому мистецтву Заходу.

Талановиті майстри гравюри працювали в уніатській друкарні Почаївської лаври. Це — А. Голота, який прибув туди з Києво-Печерської лаври, Адам та Йосип Гочемські та інші. Творчість почаївських майстрів, як і багатьох інших митців уніатських друкарень й храмів, незважаючи на впливи католицького мистецтва, трималася річища загальноукраїнської художньої культури.



А. Козачковський. Свята Варвара. Гравюра на міді. 30-ті роки XVIII ст.

Під кінець XVIII століття українська гравюра, що створювалася головню в релігійних осередках, поступово звужує рамки відображення суспільного життя. В цей час в Україні виникає низка цивільних друкарень: в Єлисаветграді (1764 р.), лаврська (1787 р.) та губерньська (1799 р.) друкарні — у Києві, друкарні в Харкові (1795 р.), Чернігові (1797 р.), Миколаєві (1798 р.).

НАРОДНА КАРТИНА

У XVIII столітті чи не найулюбленишим персонажем майстрів народного живопису був узагальнений образ героя народно-визвольної боротьби — козака-бандуриста. Його малювали на стінах хат, на дверях, віконницях, коминах і скринях, а

то й на чумацьких возах. Зберігся фрагмент стіни (XVIII ст.) із зображенням козака-бандуриста з написом: «Сидить козак, в кобзу грає, що замислить, все те має...»

Збереглося також зображення козака-бандуриста на дверях запорізького куреня (остання чверть XVIII ст.). Одягнений у жовтий жупан і червоні шаровари, він сидить у традиційній позі з бандурою в руках. Праворуч від нього на другому плані — вороний білогривий кінь, покритий червоною попоною. Поруч — дуб із темно-зеленою кроною.



На землі біля за-порожця та на дереві — його зброя і предмети побу-ту. Ця композиція дуже близька до образу козака-бандуриста з народних епічних творів. Живописець звертає увагу і на оточення козака. На відміну від ранніх композицій такого типу

тут уже виявилось прагнення збагачити картину оповідними мотивами.

Твори кінця XVIII століття не-рідка виконувалися за зразками, що характеризували ті чи інші попередні етапи розробки образу козака-бандуриста. Відтоді з'явилося чимало копій і варіантів картин, які малювали за Гайдамаччини.

Щоразу митці не тільки копіювали старі зразки, а й створювали на їхній основі нові варіанти, які більше відповідали настроям і смакам часу. Існувала безпосередня спадкоємність між поколіннями



Козак-бандурист. Малярня Києво-Печерської лаври. XVIII ст.

майстрів, що розробляли образи козака-бандуриста. Це відбилося і на його характеристиці, і на текстовій частині твору, де часто трапляються поєднання написів різних часів. Завдяки цій спадкоємності навіть у XIX столітті в композиціях продовжувала зберігатися та першооснова ідейно-художнього тлумачення образу, яку було закладено ще в період його формування. В народних картинах козака-бандуриста трактували як волелюбну людину, загартовану в сутичках із ворогом.

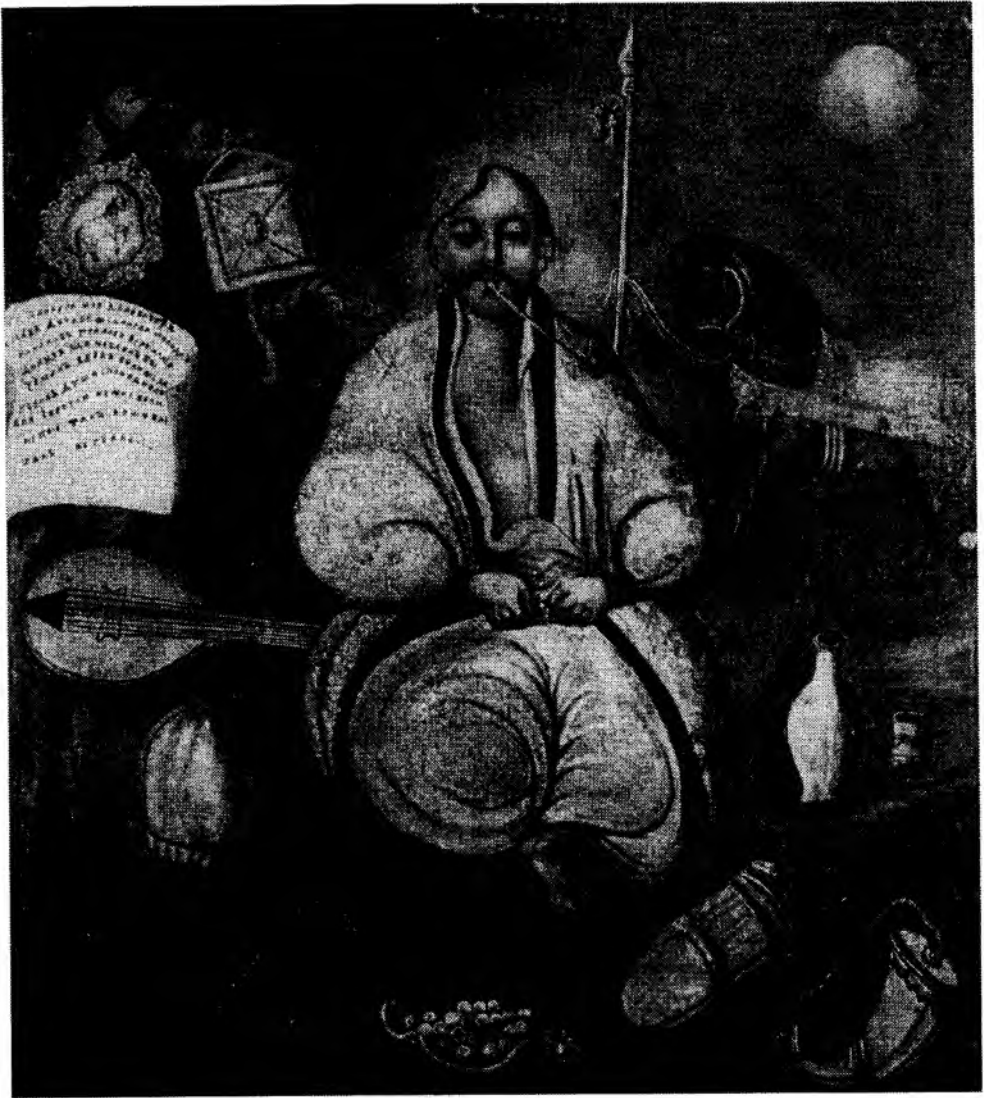
Конкретизуючи зображення написами, живописці вкладали в уста козака слова, що мали розширити уявлення про нього як мужнього

оборонця своєї землі. Словами з народної пісні часів Богдана Хмельницького («Пиво варить зачинайте...») він ніби розповідає про себе: «Траплялося мені не раз в степу варити пиво: пив турчин, пив татарин, пив і лях на диво, та й тепер до ворожого батька валяється в степу з похмілля голів, кісток мертвих отого весілля».

В тексти картин XIX століття, побудованих на збірному фольклорному матеріалі різних часів, інколи вриваються вигуки, що колись, мабуть, звучали як прямий заклик до повстання: «Гей, нуте, степи! Горіть пужарами! Пора міняти кожух на жупани!».

В образі козака-бандуриста втілено бунтарську силу селянської стихії та степове козацьке завзяття, що не знали ані меж, ані перепон. Козак виступає як борець за справедливість, виразник інтересів бідних, знедолених. Це підтверджують традиційні написи уже на найраніших творах: «Козак душа правдивая, сорочки не має».

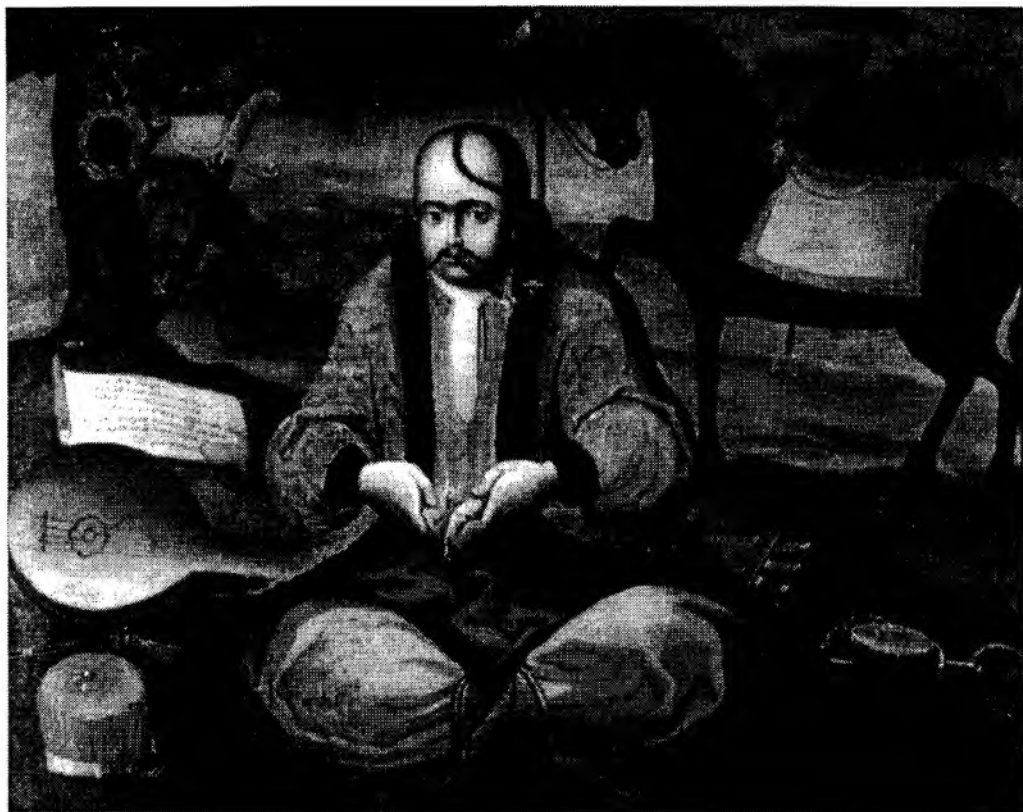
Прагнучи змалювати козака як представника широких мас, народні живописці уникали індивідуалізації його образу: він мав уособлювати козацтво як таке, навіть коли йшлося про певну історичну особу («А тепер, як нічого в мене немає, то ніхто мене не знає...», «Коли кому трапиться в степу побувати, той може ім'я моє угадати...», «А в мене ім'я не одне, а їх до ката...»). Такий образ був утіленням непохитного прагнення народу до знищення багатівікового соціального та іноземного гноблення.



Козак Мамай. Народна картина. Чернігівщина. Початок XIX ст.

В картинах козак-бандурист — не тільки суворий месник, який шукає нагоди з татариним або ляхом «погуляти». Йому властивий і невід-

робний ліризм, і схильність до мрійливості. Погляньмо лиш на його обличчя! Не випадково також козака завжди супроводили рушниця на-



Козак-бандурист. Народна картина. Чернігівщина. XVIII ст.

рівні з нерозлучною бандурою. Невід'ємною рисою його характеру є схильність до гумору. Він часом готовий поглузувати навіть сам із себе («Коли не п'є, то воші б'є, а все ж не гуляє...»).

Образ козака-бандуриста (якого часом називали Мамаєм) не залишався незмінним. Помітний вплив на його трактування мали зрушення, що відбулися в суспільному житті України наприкінці XVIII століття, зокрема ліквідація залишків автономного козацького управління та

Запорізької Січі (щоправда, царському урядові не раз доводилося відновлювати козацькі війська під час воєн). Саме тоді в деяких картинах стала помітною тенденція до ідеалізації та романтизації цього образу. В такому плані розв'язано, наприклад, картину «Козак-бандурист» (Чернігівський історичний музей). Вбрання січовика, сповненого усвідомлення власної гідності, відзначається багатством і вишуканістю. Романтичний пафос у твір вносять динамічний силует вороно-

го баского коня й пейзаж з бурхливим морем і грозовими хмарами. Ця або якась схожа картина послугувала основою для створення численних варіантів.

За композиційним і живописним характером близький до цієї картини й один із творів, виконаних на Кубані, куди 1792 року було переселено Чорноморське козацьке військо. В кубанській картині козака-бандуриста зображено одягненим у коштовний одяг — кирею із золотої парчі, широкі сині шаровари, червоні сап'янці (в написі іронічно підмічено: «із горя у парчовий кожух убрався»). В глибині картини видно казанок над вогнищем, дуб із зелено-жовтим листям, яке написано широкими мазками, та вороного коня з червоною попоною і жовтим сідлом. У належності твору до часів після переселення українських козаків на Кубань переконують прикінцеві фрази напису, де висловлюється подяка «імператриці», що «указала на Тамань дорогу».

У творах того часу спостерігається прагнення подолати площинність і статичність, внести рух у трактування форм, надати їм динамічності та об'ємності. Щоправда, перший план ще лишається за традицією обмеженим фігурою коня, розміщеною паралельно площині картини, і стовбуром дерева, проте за ними живописець уже ширше розкриває простір степу або моря. Жива спостережливість проявлялася у частих спробах показати й сутінки, й небо з вечірньою зорею та виліпити широкими мазками золотаво-жовтої фарби густу крону дуба, ніби осяяну косими променями сонця.

З часом в окремих творах з'являються риси ідеалізації, штучності, дещо театралізованої ошатності. Це відчувається в картині початку ХІХ століття з Чернігівського історичного музею, на якій зображено запорожця в підкреслено розкішному одязі — в довгому жупані й шароварах із золотої орнаментованої парчі. Поряд із ним, на видному місці — аркуш паперу з традиційним написом «Козак душа правдивая сорочки не має...», і це не інакше для того, щоб поглузувати: козака в багатому одязі зображено з оголеними грудьми, аби показати, що в нього й справді немає сорочки. Певна на вмисність відчувається і в положенні традиційно складених рук. Іронічно-глузливий вираз його обличчя доповнює характеристику образу.

З кінця ХVІІІ століття в композиції «Козака-бандуриста» з'являється герб із зображенням дикого коня. В часи, коли козацька старшина одержувала привілеї російського дворянства, на герб як ознаку знатності звертали особливу увагу. Наявність герба в козака-бандуриста почали підкреслювати в картинах і написами («Я есть козак іменитий, маю собі герб знаменитий. Бач він висить на дубі прибитий...»).

Трохи інакше трактується образ козака в картині «Козак-запорожець» зі збірки В. В. Тарновського (зберігалася до війни в Чернігові). За композицією вона близька до зображення козака-бандуриста ХVІІІ століття з Національного художнього музею України (НХМУ), яке було зроблене на стіні хати. Однак характер розробки форм, особливості військового мундира та ок-

ремі місця тексту, розміщеного двома вертикальними стовпцями на площині тла, уможливають доволі точне датування цього твору. В написі є така фраза: «А имя mine Хома, що на голове волосся нема, був космак, та й той у Дунаї за три дни одмок». Тут, безумовно, йдеться про участь зображуваного в походах дунайської армії під час турецької війни 1806—1812 років. В іншому місці цього самого тексту козак каже, що йому не личить «на лаві умирати и с французами бере охота іше погуляти». Зіставлення цих написів дає підставу вважати, що картину написано 1812 року.

Зображений на картині зі збірки Тарновського є конкретною особою, бо має ім'я Хома. І таких, переважно ватажків народно-визвольної боротьби, чимало у творах народних майстрів — Семен Палій, кошовий Харко, Гордій Валігура. В Харківському історичному музеї є картина, на якій козака-бандуриста названо Іваном Кутовим.

Зрідка в народних картинах трапляються імена виконавців. На одній із картин НХМУ зазначається: «1855 года июня 21. Рисовал козак Петр Федоров Рыбка». Проте це копія з твору 30-х років XIX століття, що зберігається в тому самому музеї. Народний живопис XIX століття переважно належить самоукам, які мали художні здібності й навички; свій слід у ньому залишили також іконописці й ремісники.

У другій чверті XIX століття в народній картині композиція ще залишається традиційною, хоч у деяких творах смислові акценти помітно зміщуються. Козака-бандуриста чим-

далі виразніше зображують як бандуриста, а не як козака. В його образі уособлюють не стільки безстрашного лицаря диких степів, який шукав нагоди з ворогом зустрітися й силою помірятися, скільки народного співця, що розповідає про героїчні події козацької давнини.

Значною мірою саме таке трактування козака-бандуриста має місце в картині з Кобеляк (на Полтавщині). Натхненна постать зображуваного, який перебирає струни бандури, та виразний поворот голови говорять про те, що він вкладає в пісню всі свої почуття і думки. Ознаки його належності до степового козацтва вже мало помітні: вбрання більше схоже на одяг українського селянина, аніж запорожця; окремі речі козацького побуту скомпоновано так, що вони вже мало привертають до себе увагу.

Прагнення до романтизованого змалювання життя січовиків інколи наштовхувало митців на створення складних багатопланових композицій. Такою є картина «Козак-бандурист» із Харківського художнього музею: кременний запорожець натхненно грає й співає під могутнім дубом на високому березі Дніпра. Широко відкриті очі, довжелазні вуса й оселедець, декоративно розроблені складки вбрання та вишуканість музичного інструмента — все це надає образіві урочистої піднесеності. Їдилічним настроєм і спокоем віє від козаків, що на іншому березі готують на вогнищі вечерю. Всю композицію об'єднує величний мирний пейзаж річкової долини. Якщо перший план написаний у широкій манері, то далечінь намічена легкими

доторками пензля, що створює враження поруху повітря.

Цей твір за своїм загальним вирішенням вже не вповні відповідає типології власне народної картини: в ньому відчутна повітряна та колірна перспектива, лаштункове роз'язання першого плану, умовність одягу. На відміну від ранніх творів, де розташування предметів підпорядковувалося принципові декоративного заповнення простору, тут деякі речі (спис, рушниця) розміщено в складних ракурсах. В написові під картиною зазначено дату: «1642 рік». Однак характер всього твору і досить великого тексту переконує, що виконано його пізніше, ймовірно в XIX столітті. Про це свідчить і наявність такого інструмента, як торбан.

У народних картинах, згідно з давньою традицією, кожна постать, кожний предмет у композиції зображували відособлено, але так, щоб у свідомості глядача всі вони виступали в певному смисловому взаємозв'язку. Цей принцип композиційної побудови твору залишався ще не подоланим і в першій чверті XIX століття, але надалі все частіше дається взнаки прагнення до жанрової розробки сюжету.

Намагання ввести образ козака-бандуриста в жанрову сцену помітне на кількох картинах XIX століття. Такою, зокрема, є картина першої половини XIX століття з жанрово-побутовою сатиричною розробкою теми (зберігається в НХМУ). Тут біля постаті бандуриста (якого в написі названо «Козак Шарпило — древній запорожець») зображено двох жінок: одна, мабуть, його дру-



Гопак. Народна картина. Середина XIX ст.

жина, а інша, у віночку із квітів, — чужа. Картина ця має пояснювальний напис: «Сидить козак під вербою, держить кобзу під полою та у кобзу затинає, свою жінку проклинає...», а чужих вихваляє («Чужі жінки, як ластівки»). Твір позначено й деякими рисами техніки тонального живопису, властивої творчості художників-професіоналів.

Навики жанрового розв'язання теми давали народним майстрам змогу різноманітніше відобразити життя, поступово відходити від традиційного образу козака. Наприклад, у картині з НХМУ живописець, на підставі історичної легенди, зобразив полковника Семена Палія як неперевершеного танцюриста.

Майже професійна майстерність вирізняє жанрову картину «Гопак» середини XIX століття. Біля корчми грає бандурист, а перед ним у танці зійшлися чорноморський козак і дівчина в червоно-коричневій сукні, білому фартусі й перекинутому через плече рожевому шарфі. Їхні ритмічні рухи — стримані в козака і жваві у дівчини — передано з реалістичною переконливістю. Як далина минулому, в глибині композиції впізнаються ледве помітні силуети стовбура дуба і засідланого коня.

Тяжіння до жанрового розв'язання теми козака-бандуриста було властиве й народним картинам, що створювалися українськими переселенцями Кубані. На одній із картин першої половини або середини XIX століття великим планом зображено козака-бандуриста, перед яким танцює запорожець у білій сорочці та світло-червоних шароварах. Відкритий простір степу на картині фланкують зображення дуба і коня.

Жанрова розробка композиції сприяла насиченню народної картини сценами з народного побуту. Ці нові тенденції спричинили певні зміни й у текстовій частині картини. Раніше, у XVIII столітті, помітне місце в народній картині займали вірші зі старої вертепної інтермедії. Тепер їх почали витісняти уривки з популярних у XIX столітті народних поетичних і пісенних творів.

Написи за своїм змістом поступово втрачали значення авторського коментаря або промови від імені зображуваного, що мала розкривати його думки і мрії. Роль тексту поступово ставала іншою: він мав допо-

магати поетично осмислювати живописну композицію. В першій половині XIX століття текстова частина інколи починається заспівом: «Сидить козак під явором, на бандурі грає, біля нього кінь копитом землю пробиває. Висить шабля некуплена, порох та рушниця. Чарка, пляшка. На яворі висить ладівниця...» Подібну вставку могли включати і в традиційний текст: «...Ой, коню мій вороненький, як крилата птиця, чого ж то нам із тобою, чого нам журиться...»

Тема козака-бандуриста, розробка якої помітно змінювалася з розвитком суспільних відносин, була дуже популярною й чи не провідною в народній творчості. Проте водночас народні майстри не оминали й інших тем із життя пригнічених селянських мас. Деякі з таких сюжетів, зокрема «селянська біда», з певними варіаціями повторюються у кількох картинах XIX століття. На картинах «Селянська біда» зображено хлібороба під час оранки. Він зупинив волів і присів відпочити під деревом. Цей сюжет має певне соціальне спрямування (твори з Кам'янець-Подільського історико-краєзнавчого музею та НХМУ).

Сценами з життя українських селян і міщан розписували хати, шинки, господарчі приміщення, вулики тощо. В XIX столітті набув поширення звичай розмальовувати пасіки. Одну з найбільш ранніх, що належала священникові села Балина на Поділлі, описав К. Широцький. Про життєвість традиції розпису пасік свідчить і вулик з Диканьки (Полтавщина), на якому зображено гоголівського пасічника Панька Рудого.



Пасічник. Народна картина. Полтавщина. ХІХ ст.

Картини з життя селян і міщан створювали й у Галичині та на Буковині. Улюбленим народним героєм був Олекса Довбуш. На картині, написаній на дощці на початку ХІХ століття, з Національного музею у м. Львові його образ виконано в стриманих, майже суворих фарбах. На Прикарпатті у ХVІІІ—ХІХ століттях були популярними твори із зображенням опришків. В одному з них (відомому з репродукції) опришків змальовано з рушницями й пістолями та зі штофами в руках. Один грає на волинці, інший — танцює. За їхніми постатями відкривається гірський пейзаж із високими смереками.

Побутові й релігійні сюжети закладалися також у малюнки на склі. В Україні ця техніка була особливо поширеною на Прикарпатті. В малюнках на склі майстри чітко підкреслювали темною гнучкою лінією

основний контур (що часом був схожий на плетиво свинцевої оправы вітража), а проміжки між контурними лініями заповнювали локальними кольорами. В основному традиційну живописну композицію будували на обмеженій палітрі кольорів — червоного, зеленого або синього. Виразними силуетними лініями, дзвінкими фарбами створювався змістовний і разом з тим святковий декоративний образ. На відміну від вітража, ці малюнки, як правило, не були розраховані на просвічування природним або штучним світлом, скло розписували непрозорими фарбами.

У другій половині ХІХ — на початку ХХ століття посилювався інтерес, особливо на Наддніпрянщині, до розробки жанрових композицій, присвячених темам сучасного сільського побуту. Такою є, наприклад, картина «Вечеря біля хати», що

зберігається в Переяславі-Хмельницькому в історичному музеї. Тракткування сюжетів у цих творах позначене багатством життєвих спостережень і національним колоритом.

Дуже дотепно відтворювалися в народних картинах колізії повсякденного життя з його радощами й стражданнями, а драматичність ситуації часом оптимізувалася нотками гумору. Прикладами таких творів можуть бути картина на слова народної пісні «Була жінка мужика, за чуприну взявши» (в композиції зображено сцену біля корчми) або картина «Сюди, козаки, понюхати табаки», де народний майстер зобразив заклопотаного чоловіка, котрий старанно товче тютюн у ступі.

У другій половині XIX століття народні майстри нерідко запозичували теми й сюжети з поезій, графіки і живопису Т. Шевченка, з картин К. Трутовського, С. Васильківського, М. Пимоненка та художніх творів М. Гоголя.

Вплив професійного образотворчого мистецтва на розвиток народного тематичного живопису ставав дедалі відчутнішим. У роботах багатьох самодіяльних живописців ці впливи набували домінуючого значення, внаслідок чого майстри відходили від принципів художнього осмислення життя, властивих народній творчості. Однак було чимало й таких самодіяльних живопис-



*“Сюди, козаки, понюхати табаки...”
Народна картина. Ромни. Перша половина
XIX ст.*

ців, які, звертаючися до тих чи інших досягнень художників-професіоналів, творчо переосмислювали їх у дусі традицій народного мистецтва. Своєю чергою, доробок народних живописців має незаперечне значення для розвитку професійного українського національного мистецтва, є важливою складовою художнього життя українського народу.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Абрамович Д. І.* Києво-Печерський патерик. К., 1931.
- Александрович В.* Львівські малярі кінця XVI століття. Львів, 1998.
- Алексеева Т. В.* Боровиковский на Украине // Ежегодник института истории искусств АН СССР. М., 1960.
- Альбом выставки XII археологического съезда в г. Харькове. М., 1903.
- Антонович Д.* Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага, 1923.
- Архив Юго-Западной России. К., 1886. Ч. VII. Т. 1; К., 1904. Ч. I. Т. 2.
- Аскочинский В.* Киев с древним его училищем Академией. К., 1856. Ч. 1—2. *Багалей Д. И.* Украинская старина. Харьков, 1846.
- Балдыженко К.* Буковина и ее прошлое. Пг., 1915.
- Берлинский М.* Краткое описание г. Киева. СПб., 1820.
- Берченко Е. В.* Настінне малювання українських хат та господарчих будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина. Харків; Київ, 1930.
- Білецький П.* «Козак Мамай» — українська народна картина. Львів, 1960.
- Білецький П.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст. К., 1968.
- Болховитинов Е.* Описание Киево-Печерской Лавры с присовокуплением разных грамот и выписок. К., 1826.
- Гершензон-Чегодаева Н. М.* Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964.
- Гогенмейстер В.* Селянські настінні розписи. Кам'янець-Подільський, 1930.
- Голубець М.* Начерк історії українського мистецтва. Львів, 1922.
- Голубець М.* Українське малярство XVI—XVII ст. під покровом Ставропігії. Львів, 1920. С. 247—324.
- Гордон П.* Киев в 1684—1685 годах по описанию служилого иноземца Петрикия Гордона. Из дневников Гордона извлечено и переведено С. А. Терновским. К., 1875.
- Грбавь И. Э.* История русского искусства. М., 1910—1915. Т. 1—6.

- Грузинский А.* Пересопницкая Евангелия как памятник искусства эпохи возрождения в южной России в XVI веке. К., 1911. № 1. С. 1—48.
- Драган М.* Українська декоративна різьба. К., 1970.
- Драган М.* Українські дерев'яні церкви. Львів, 1937. Ч. 1, 2.
- Ернст Ф.* Київські архітектори XVIII віку // Наше минуле. К., 1918. Ч. 1.
- Жолтовський П. М.* Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII ст. К., 1958.
- Жолтовський П. М.* Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. К., 1962. Вип. 7—8.
- Закревский Н. В.* Описание Киева. М., 1868. Т. 1—2.
- Запаско Я. П.* Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів, 1971.
- Захарченко М. М.* Киев прежде и теперь. К., 1888.
- Исаевич Я. Д.* Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст. К., 1966.
- Історія українського мистецтва: В 6 т. К., 1966—1968. Т. 2, 3.
- Истомин П. М.* К вопросу о древней живописи Киево-Печерской лавры. К., 1897.
- Истомин П. М.* Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность. 1901. № 10—11.
- Каталог музея украинских древностей В. В. Тарнавского. Чернигов, 1905. Т. 2.
- Киевский синопсис или краткое собрание от различных летописцев о начале славянско-российского народа. 5 изд. К., 1836.
- Килессо С. Н.* Киево-Печерская лавра. М., 1975.
- Книга і друкарство на Україні. К., 1965.
- Краткое историческое описание Киево-Печерской лавры Самуила Миславия. К., 1975.
- Кржемський К.* Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. Кам'янець-Подільський, 1927.
- Кузьмин М. Е.* От XVII — к XVIII веку // Старые годы. 1909. Июль—сентябрь.
- Кузьмин М. Е.* Украинская живопись XVII в. // История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря. М., 1954—1959. Т. 6.
- Лазаревский А.* Описание старой Малороссии. К., 1888—1909. Т. 1—3.
- Лазаревский А.* Старинные малороссийские портреты // Киевская старина. 1882.
- Л(ебединцев) П. Г.* Киево-Печерская лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии. Изд. 2. К., 1894.
- Л(ебединцев) П. Г.* О возобновлении стеной живописи в Великой церкви Киево-Печерской лавры в 1840—1843 гг. // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. К., 1888. Кн. 2.
- Левицька Л. А.* Селянський розпис на Поділлі. К., 1928.
- Логвин Г. А.* 3 глибин. Давня книжкова мініатюра XI—XVIII ст. К., 1974.
- Логвин Г. Н.* По Украине. К., 1968.

- Ломоносов и Елизаветинское время // Искусство. К., 1912. № 7—8.
- Лошкарев П. А. Церковно-археологические очерки: Исследования и рефераты. К., 1898.
- Лукомский Г. Украинское барокко. (СПб). 1911.
- Макаренко Н. Е. На родине последнего гетмана запорожского П. И. Калишеского // Искусство и художественная промышленность. СПб., 1901. № 8.
- Макаренко Н. Памятники украинского искусства XVIII в. // Зодчий. СПб., 1908.
- Максимович М. Об училище в Надвратно-Троицкой церкви при Петре Могиле // Чтения в императорском обществе. 1847. № 6.
- Маслов С. І. Українська друкована книга XVI—XVIII вв. К., 1925.
- Міляева Л. Стінопис Потелича. К., 1969.
- Модзалевський В. Л. Основні риси українського мистецтва. Чернівці, 1918.
- Нарбеков В. Южно-русское религиозное искусство XVII—XVIII вв. Казань, 1963.
- Нариси з історії українського мистецтва. К., 1966.
- Нариси з історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. К., 1957.
- Николаев В. Н. Стены внутри великой церкви Лавры по снятию с них штукатурки // Труды XI археологического съезда в Киеве. 1902. Т. 2.
- Новицкий А. П. Черты самобытности в украинском зодчестве // Труды XIV археологического съезда в Чернигове. М., 1911. Т. 2.
- Осійчук В. А. Українське малярство X—XVIII ст.: Проблеми краси. Львів, 1996.
- Осійчук В. А. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. К., 1985.
- Павлуцкий Г. Г. О деревянных резных изображениях пугтов в южноукраинских церквях XVII—XVIII вв. К., 1904.
- Пахилевич Л. Монастыри и церкви г. Киева. К., 1865.
- П. Г. Запорожский храм в Новомосковске // Киевская старина. 1888. № 1—3.
- Петренко М. З. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник: Путівник. К., 1979.
- Петренко М. З. Українське золотарство XVI—XVIII ст. К., 1970.
- Петров М. О фресках Спасо-Берестовской церкви // Труды IV археологического съезда в Чернигове. М., 1914. Т. 4.
- Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Южнорусские иконы. К., 1914. Вып. IV—V. К., 1915.
- Петров Н. И. Киев и его святыни и памятники. СПб., 1896.
- Петров Н. И. Киевская Рождество-Предтеченская или Борисоглебская церковь. К., 1896.
- Петров Н. И. Об упразднении стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры. К., 1900.
- Петров Н. И. Старинные южнорусские гравировальные доски типографии Киево-Печерской

- лавры, Ильинской, Черниговской, Почаевской // Искусство. К., 1914. № 3—4.
- Пещанський В., Свенціцький І.* Іконописна техніка та її джерела. Львів, 1932.
- Попов П.* Матеріали до словника українських граверів. К., 1926.
- Программа по истории украинского искусства. К., 1956. Вып. 1—5.
- Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1897. Вып. 2.
- Путешествие в святую землю священника Иоанна Лукьянова // Русский архив. 1863. № 1—3.
- Ригельман А. Л.* Летописное повествование о Малой России и ее народе и о казаках вообще. М., 1847.
- Редин Е. И.* Материалы к изучению церковных древностей Украины. Церкви г. Харькова. Харьков, 1905.
- Ровинский Д.* Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895.
- Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб. 1886—1888. Т. 1—4.
- Рогов А. М.* Фрески Лаврова // Византия, южные славяне и Древняя Русь. М., 1973. С. 339—351.
- Свенціцька В. І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. К., 1966.
- Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII ст. в музейних колекціях Львова. Львів, 1990.
- Свенціцький І.* Іконопис Галицької України XV—XVI віків. Львів, 1928.
- Свенціцький І.* Початки книгодрукування на землях України. Жовква, 1924.
- Свенціцький І.* Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини. Самбір, 1938. Ч. 10. С. 67—74.
- Свирич А. И.* Древнерусская миниатюра. М., 1950.
- Семеновский Н.* Киев и его достопримечательности. К., 1852.
- Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951.
- Сидоров А. А., Коляда Г. К.* О научных итогах 400-летнего юбилея русского книгопечатания // Книга. М., 1966. Сб.12.
- Січинський В.* Архітектура в стародруках. Львів, 1925.
- Січинський В.* Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах // Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 1926. Т. CXLIV-CXLV. С. 157—170.
- Січинський В.* Історія українського граверства. Львів, 1937.
- Січинський В.* Ротонди на Україні. К., 1929.
- Смирнов Я. И.* Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе. М., 1908. Т. 2. С. 318—321.
- Степовик Д. В.* Історія української ікони X—XX ст. К., 1996.
- Степовик Д. В.* Українське графіка XVI—XVIII ст. К., 1982.

- Сумцов Н. Д.* К истории украинской иконописи // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1905. Т. 16.
- Таранушенко С. А.* Мистецтво Слобожанщини XVII—XVIII вв. Харків, 1928.
- Титов Ф. И.* Киево-Печерская лавра как ставропигиальный монастырь. К., 1918.
- Титов Ф. I.* Матеріали до історії книжкової справи на Україні в XVI—XVIII вв. К., 1924.
- Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской лавры. К., 1911. Т. 1.
- Толстой Н., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1891—1897. Вып. 4—5.
- Троцкий П.* Возобновление древних киевских храмов митрополитом Петром Могилой // Киевские епархиальные ведомости. 1894. № 9.
- Українська графіка XI — початку XX ст. К., 1994.
- Українська книга XVI—XVIII ст. [К.], 1926.
- Українська загальна енциклопедія. Львів; Станіслав; Коломия, 1930. Т. 1—3.
- Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. К., 1997.
- Фомин П.* Церковные древности села Бездрика Сумского уезда. Харьков, 1916.
- Фундуклей И.* Обзорение Киева в отношении к древностям. К., 1847.
- Хоткевич И.* О портретах Богдана Хмельницкого // Искусство Южной России. К., 1910. № 3. С. 150—162.
- Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII веков. М., 1967.
- Шевельє П'єр.* Історія війни козаків проти Польщі. К., 1960.
- Шероцький К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство домов в прошлом и настоящем. К., 1914.
- Шероцький К.* «Іфіка-ієрополітика» // Наше минуле. К., 1918. № 1.
- Шероцький К.* Розписи пасика. Кам'янець-Подільський, 1912.
- Щербаківський Д. та Ернст Ф.* Український портрет. Виставка українського портрета XVII—XX ст. К., 1925.
- Щербаківський Д.* Реліквії старого кийівського самоврядування // Київ та його околиці в історії і пам'ятках. (К.), 1926.
- Щербина В.* Нові студії в історії Києва. К., 1926.
- Эварницкий Д. И.* Запорожье в остатках старины и преданиях народа. СПб., 1888.
- Эйнгорн В.* Книги Киевской и Львовской печати в Москве в третьей четв. XVII в. М., 1894.
- Эртель А. Д.* О стенописи в Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской духовной академии. К., 1897. № 4.
- Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского ставропигиального братства. Львов, 1886. Т. 1.
- Юрченко Т. Г.* Дерев'яна архітектура України. К., 1970.
- Яворовский Н.* Дом зажиточного подольского священника и комнатные украшения во вку-

- се прошлого столетия. Каменец-Подольский, 1880.
- Яремич С. П.* Живопись Андреевской церкви в Киеве // Искусство. К., 1912. № 1—2.
- Bestel F.* Z dziejów malarstwa lwowskiego // Sprawoz — dania Komisi do badania historii sztuki w Polsce. Kraków, 1896. T. 5.
- Bochak A.* Ze studiów nad rzeźbą lwowska w epoce rokoka. Kraków, 1931.
- Boder A. W.* Historia drukarni i stowarzyszeń drukarskich we Lwowie. Lwów, 1926.
- Dzieduszycki W.* Budowle drewniane na Rusi // Przegląd Archeologiczny. Lwów, 1882. C. 11—18.
- Dzieduszycki W.* Ikonostas Bohorodczański. Lwów, 1886.
- Hornung Z.* Pierwsi rzeźbiarze lwowsy z okresu rokoka. Lwów, 1836.
- Konstantinowicz J. B.* Ikonostasis. Studien und Forschungen. Lwów, 1939. Bd. 1.
- Kopera F.* Dzieje malarstwa w Polsce. Kraków, 1925. Cz. I. Sredniewieczne malarstwo w Polsce. Rozdz. V. Malarstwo scienne ruskie.
- Kryszyński N.* Zamek w Podhorach. Złoczów, (1884).
- Kozakiewiczowa H.* Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce // Biuletyn historii sztuki. Warszawa, 1955. № 1. C. 3—47.
- Makłowski K.* Sztuka ludowa w Polsce. Lwów, 1903.
- Mańkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku. Lwów, 1936.
- Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa. Lwów, 1937.
- Mole W.* Freski w katedrze w Sandomierzu // Prace komisji historii sztuki. Kraków, 1932. T. V. Cz. 2.
- Podlacha W.* Historia malarstwa polskiego. Warszawa, 1850—1857. T. 1—3.
- Rastawiecki E.* Słownik malarzów polskich. Warszawa, 1850—1857. T. 1—3.
- Rastawiecki E.* Słownik rytowników polskich. Kraków. 1886.
- Reinfuss R.* Budownictwo ludowe na zachodniej Lemkowszczyźnie // Dad. Warszawa, 1935. T. XXXIII. C. 83—112.
- Sičyńskij V.* Dřevéné stavby Karpatšké oblasti. Praha, 1940.
- Zubrzycki D.* Historyczne badania o drukarniach rusko-słowiańskich w Galicyi. Lwów, 1836.

СПИСОК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ПРАЦЬ Ф. С. УМАНЦЕВА

Архитектура в системі естетических взглядів Н. Г. Чернышевского // *Строительство и архитектура*. 1978. № 7.

Бібліографія українського мистецтва // *Архітектура України*. 1992. № 2.

В поисках художественной выразительности // *Строительство и архитектура*. 1986. № 7.

Героїчні мотиви у ранньому українському живописі (XIV — перша половина XVI ст.) // *Вісті з України*. 1965. Січень. № 3.

Гоголь про архітектуру // *Архітектура України*. 1993. № 1.

Декоративно-прикладне мистецтво Київської Русі // *Вісті з України*. 1964. Листопад. № 48.

Дени Дидро — естетик, критик і теоретик мистецтва // *Искусство*. 1984. № 12.

Дени Дидро об архітектурному творчестві // *Строительство и архитектура*. 1984. № 12.

Естетичне вчення Чернишевського // *Чернишевський М. Г. Естетичні відношення мистецтва до дійсності / Пер. з рос. Упор., вступ. стаття і прим. Ф. С. Уманцева*. К., 1970.

Естетичні погляди Івана Франка // *Вісті з України*. 1966. Серпень. № 34.

Живопис кінця XVI — першої половини XVII ст. // *Історія українського мистецтва: В 6-ти т. (7 кн.)*. К., 1967. Т. 3. Мистецтво XIV — першої половини XVII ст.

Живопис кінця XVII — XVIII століть. Скульптура кінця XVII — XVIII століть. Графіка кінця XVII — XVIII століть // *Нариси з історії українського мистецтва*. К., 1966.

Избранные работы по теории искусства и архитектуры. К., 2001.

Из истории древнерусской живописи // *Искусство*. 1961. № 6.

Искусство Древнего мира: Исследование форм пространственно-временной разработки образа. К., 1996.

Козак Мамай // *Вісті з України*. 1967. Серпень. №№ 34; 35.

Козацький портрет кінця XVII — XVIII століть // *Там само*. 1965. Березень. № 11.

Монументальне зодчество України кінця XVII — XVIII століть // *Там само*. № 10.

Народна картина // Історія українського мистецтва: В 6-ти т. (7 кн.). К., 1969. Т. 4. Кн. 1. Мистецтво кінця XVIII — першої половини XIX ст.

Народні розписи // Там само. Т. 4. Кн. 2. Мистецтво другої половини XIX ст.

Настінні розписи в мурованих спорудах // Там само. Т. 2. Мистецтво XIV — першої половини XVII ст.

Оборонні споруди в українській архітектурі XIV—XVI століть // Вісті з України. 1964. Грудень.

О взаимосвязи эстетического, художественного и утилитарного // Искусство. 1968. № 7.

О все еще загадочном мире древнерусского искусства // Там же. 1981. № 6.

Портрет у творчості Т. Г. Шевченка // Вісті з України. 1964. Лютий. № 9.

Программа по истории украинского искусства. I. Древнейшее искусство. III. Живопись. IV. Графика. V. Скульптура. К., 1956.

Про духовність в архітектурі: історія і сучасність // Архітектура України. 1991. № 2.

Ренесансні тенденції в архітектурі та скульптурі України (друга половина XVI — початок XVII століть) // Вісті з України. 1965. Лютий. № 5.

Ритмическая связь архитектурных форм и монументального искусства // Там же. 1974. № 5.

Розвиток національних рис в українському живописі кінця XVI—XVII ст. // Вісті з України. 1965. Лютий. № 7.

Розвиток українського мистецтва в 60—90-х роках XIX ст. // Там само. Червень. № 27.

Система естетичних поглядів Вінкельмана // *Вінкельман Й. Й.* Про художній ідеал прекрасного / Пер. з нім. Упор., вступ. стаття і прим. Ф. С. Уманцева. К., 1990.

Система естетичних поглядів Лессінга // *Лессінг Г. Е.* Лаокоон / Пер. з нім. Вступ. стаття і комент. Ф. С. Уманцева. К., 1968.

Софія Київська // Вісті з України. 1964. Листопад. № 47.

Стародавнє мистецтво східних слов'ян // Там само. 1965. Листопад. № 45.

Стародавній український портрет // *Анікіна М., Уманцев Ф.* Український живописний портрет. К., 1970. С. 3—37.

Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. К., 1970. 218 с.

Украинское искусство XIV—XVII веков // Всеобщая история искусства: В 6-ти т. М., 1960. Т. 2. Кн. 1.

Українська гравюра кінця XVI—XVIII ст. // Вісті з України. 1965. Лютий. № 8.

Українська сучасна графіка // Там само. 1964. Квітень.

Уільям Хогарт та його концепція краси і принадності // *Хогарт У.* Про красу: Збірник / Пер. з нім. Упор., вступ. стаття і прим. Ф. С. Уманцева. К., 1970.

Эстетические тенденции развития современной архитектуры // Искусство. 1986. № 10.

Этюды по теории и истории архитектуры и искусства. К., 2002.

З М І С Т



*Історичне коріння української мистецької культури
(замість вступу) 5*

**РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В XIII —
ОСТАННІЙ ЧВЕРТІ XVII СТОЛІТТЯ 13**

АРХІТЕКТУРА 16
СКУЛЬПТУРА 28
НАСТІННІ РОЗПИСИ 35
ІКОНОПИС XIII— ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ 46
ІКОНОПИС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI — ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ
XVII СТОЛІТТЯ 68
ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС 110
КНИЖКОВА МІНІАТЮРА І ГРАФІКА 135



**УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XVII —
СЕРЕДИНИ XVIII СТОЛІТТЯ**

Формування стилю українського бароко 147

АРХІТЕКТУРА ДЕРЕВ'ЯНИХ І МУРОВАНИХ СПОРУД 150
СКУЛЬПТУРА 168
НАСТІННИЙ РОЗПИС 177
РОЗВИТОК ІКОНОСТАСА. СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС 220
ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС 253
ГРАФІКА 292
НАРОДНА КАРТИНА 307
Бібліографія 317
Список мистецтвознавчих праць Ф. С. Уманцева 323

Наукове видання

Уманцев Федір Самійлович

МИСТЕЦТВО ДАВНЬОЇ УКРАЇНИ

ІСТОРИЧНИЙ НАРИС

Художнє оформлення та редагування

О. Г. Григора

Технічний редактор

Л. І. Швець

Коректори

А. І. Бараз, А. В. Дрожжина

Комп'ютерна верстка

Н. В. Громової