

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА**

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ІМ. І. КРИП'ЯКЕВИЧА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису


СИВАК ВАСИЛЬ ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 94(477)“16/17”:741.9(392)

**ЄВХАРИСТІЙНА ІКОНОГРАФІЯ В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ
ТРАДИЦІЇ УКРАЇНЦІВ XVII–XVIII СТОЛІТЬ:
ПОХОДЖЕННЯ ТА СИМВОЛІКА**

Спеціальність 07.00.01 – історія України

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



(підпис)

В.В. Сивак

Науковий керівник:
Яців Роман Миронович,
доктор історичних наук, професор

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Сивак В. В. Євхаристійна іконографія в культурно-історичній традиції українців XVII–XVIII ст.: походження та символіка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.01 – історія України. – Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Львів, 2023.

Дисертація розкриває теоретичну основу та художньо-образну значущість євхаристійної іконографії в українській культурно-історичній традиції XVII–XVIII ст. Вказана тема важлива як вагомий релігійний та світський елементи розвитку української історії. Основною, без сумніву, є культурна тяглість розвитку іконографії, пов'язаної відповідними церковними канонами, які регламентували дотримання певних правил, що уособлювало теоретичні та практичні функції. У роботі також проаналізовано призначення іконології, важливого богословського вчення про ікону, яке включає трактати і проповіді Отців Вселенської Церкви, постанови Вселенських і помісних церковних соборів, молитви, пов'язані з іконами, особливості рецепції Східного християнства на українських землях тощо. Євхаристійна іконографія найяскравіше висвітлена в творах іконопису, де іконописці відповідними сюжетами, композиційним вирішенням, символічними образами, кольором зуміли розкрити глибину євангельських подій. Зауважено, що вказана традиція потрапила на українські землі з Візантії, а пізніше окремі сюжети запозичувалися із західноєвропейського мистецтва внаслідок підвладності земель з українським населенням Польському королівству та Речі Посполитій. Тут вона отримала відповідне продовження, була творчо переосмислена українськими майстрами, які витворили самобутню мистецьку основу українського іконопису та народного малярства, що пізніше знайшло своє продовження у творах гравюри, церковного гаптування, різьби, в металопластиці, графіці тощо. Важливість цих процесів для української культурної історії беззаперечна.

Вагоме завдання дослідження полягає в тому, щоб на основі аналізу значного пласту мистецьких матеріалів визначити основні напрямки становлення євхаристійної іконографії в історико-мистецькій традиції українців XVII–XVIII ст.: зародження і становлення євхаристійної іконографії у християнському мистецтві та богословське вчення про неї, особливості рецепції на українських землях; висвітлення образно-мистецьких символів євхаристії в інтер'єрі українського храму XVII–XVIII ст.; роботи, тематично пов'язані з образно-іконографічною структурою євхаристійної теми в українському мистецтві XVII–XVIII ст. Відповідні напрями дослідження аналізуватимуться крізь призму релігійно-філософського, художньо-образного та національного у становленні українського мистецтва та євхаристійної іконографії зокрема.

У роботі ставилися завдання визначити генезу євхаристійної іконографії, її особливості в релігійному мистецтві; простежити мистецьку індивідуальність в українській культурно-історичній традиції відповідного періоду; розглянути стилістичну основу іконографії зазначеного періоду; висвітлити основні напрямки впровадження символіко-алегоричних сюжетів євхаристійної іконографії в різних зрізах церковного мистецтва України, спричинених особливостями культурних запозичень та місцевого історичного розвитку. Наприклад, використання символіки виноградної лози в оздобленні інтер'єру українського храму XVII–XVIII ст. знайшло своє широке застосування у різьбленні іконостасів, вівтарів, престолів, тетраподів, хрестів, процесійних ікон тощо.

Стверджуємо, що зміни в євхаристійній іконографії на українських землях в середовищі східнохристиянського мистецтва проходили вже в XVII ст. та були пов'язані насамперед з новими західноєвропейськими гуманістичними віяннями та мистецтвом Відродження. Слід зазначити, що з середини XVII ст. більшість композицій, зображуваних на стінах храму та у святилищі, переміщуються в іконостас (зокрема сцена Причастя апостолів, яка з'являється в іконостасі на Царських воротах або над ними).

У дисертації прослідковано еволюцію ідейно-мистецького облаштування святилища у Київській церкві XI–XVIII ст. Адже відома з середньовіччя ідея

євхаристійної жертви, яка використовувалася в церковному мистецтві, найповніше представлена в оздобленні вівтарної частини храму (святилища), де здійснюється Свята Літургія. Досліджено відображення євхаристійної іконографії в стінописі святилища храму, що є першорядним питанням для осмисленого розуміння всієї системи монументального розпису.

У роботі визначено, що в історії української культури надзвичайно вагому роль відіграли події XVII–XVIII ст.

Берестейська Унія провокувала певне протистояння між православними та ієрархією і вірними злученої з Римом Української церкви, що передбачало розвиток в Україні двох церков київської традиції. До цієї дискусії долучалися протестанти і римо-католики. Суперечки всередині роз'єднаної церкви набрали обертів практично відразу ж після прийняття частиною єпископату Унії в Бересті і продовжувалися з різною інтенсивністю до початку XVIII ст.

Проаналізовано, що сакральне мистецтво на українських землях зазначеного для дослідження періоду не могло уникнути впливів західноєвропейської культури, яка до того ж намагалася диктувати своє бачення тих чи інших явищ. Іншими словами, якщо було запозичення, то можемо допускати лише зовнішню форму відповідного сюжету, але при цьому зберігався її внутрішній, національний, а відтак і традиційний зміст з яскраво вираженими рисами. На відміну від західноєвропейських майстрів, українські іконописці зображували Христа не мертвим, а живим. Лик Христа виражав не муки і страждання, а до певної міри оптимізм і надію.

У дослідженні простежено діяльність мистецьких шкіл та осередків з навчання іконопису. У XVII–XVIII ст. з-посеред них на особливу увагу заслуговують Жовківський (м. Жовква, Львівщина), Риботицький (м. Риботичі, нині Республіка Польща) та іконописна майстерня Києво-Печерської лаври. Ці осередки духовної культури українців акумулювали традиції не лише східнохристиянської культури, але й перебували у тісних контактах із західноєвропейським світом. Відомо, що в іконописних майстернях Києво-Печерської лаври використовувалися альбоми західних гравюр на біблійні й

історико-церковні теми. Це спричинилося до поступового розповсюдження відповідних зразків на українських землях та копіювання цих сюжетів місцевими малярами.

У роботі аналізується творчий доробок відомих львівських граверів другої половини XVIII ст. Никодима Зубрицького та Іллі. Також зосереджено увагу на малознаних або й зовсім невідомих пам'ятках церковного призначення. Період XVII–XVIII ст. пронизаний утвердженням нової естетики, а українська культура в той час стала більш відкритою для контактів із західноєвропейським мистецтвом. Це привнесло в Україну друкарські книги і гравюри, нові філософські ідеї, технічні нововведення.

Окрему увагу приділено образно-мистецькій еволюції євхаристійної іконографії в українській історико-культурній традиції другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Це була доба найвищого піднесення українського барокового мистецтва. Відповідно, сакральне мистецтво упродовж століть було чи не найголовнішою ділянкою творчості українських митців, де взаємодіяли сфери професійного і народного, духовного та естетичного ідеалів. Отже, бароко стало своєрідним поштовхом і виразником нових (на відміну від ренесансу) ідей і концепцій в українській культурі загалом. У той же час мистецькі та філософські засади розуміння світу доби бароко не були позбавлені ідеї середньовічного теоцентризму.

У дисертації проаналізовано, що поряд із професійним мистецтвом розвивалося і народне малярство, у тематиці якого були широко присутні сюжети на євхаристійну тему з яскраво вираженою іконографією. Стверджуємо, що уже з кінця XVIII ст. українська народна ікона була виразником національних художніх традицій. Відповідно, ікони на євхаристійні теми, виконані малярами, відображали народне трактування сюжетів, що аж ніяк не применшувало їхньої мистецької вартості та релігійного змісту, а певна непропорційність фігур сприяла надзвичайній художній виразності цих артефактів, здебільшого основаних на традиціях народної творчості.

Також простежено посутній вплив на розвиток церковного мистецтва київського митрополита Петра Могили, який не тільки сприяв відродженню візантійської першооснови українського православ'я, а й всіляко підтримував копіювання взірців західних гравюр з альбомів, атласів та інших збірок, що включали сюжети євхаристійної теми.

У роботі стверджено, що твори українського іконопису XVII–XVIII ст. мають незаперечну цінність як пам'ятки нового розуміння сакральних тем. Розвиток євхаристійної іконографії проходив у руслі характерних художньо-стильових явищ відповідної епохи і відобразив тісне взаємопроникнення впливів східної, європейської та української мистецьких традицій. Місцеві майстри інтерпретували їх відповідно до власних уподобань і творчої фантазії та, як наслідок, розвивали нові символічні теми.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у роботі вперше розкрито та проаналізовано вагомий пласт церковного мистецтва на євхаристійну тему XVII–XVIII ст. як важливий елемент культурно-історичної традиції українців; узагальнено аналіз основних праць дослідників наявної проблеми, що дало можливість окреслити основні етапи її наукової розробки; виявлено низку мальованих і різьблених дерев'яних ікон на євхаристійну тему, які раніше не потрапляли у поле зору дослідників. У дисертації з'ясовано спільні та відмінні риси у творах церковного мистецтва з яскраво вираженим сюжетом, композицією на євхаристійну тему, які побутували на західних, центральних, північних і східних теренах України.

Ключові слова: Євхаристія, ікона, іконографія, символіка, бароко, Ренесанс, сакральне мистецтво, традиція, художньо-стильові особливості, богослов'я, ікони.

SUMMARY

Syvak V. V. Eucharistic Iconography in the Ukrainian Cultural and Historical Tradition of the 17th-18th centuries: Origins and Symbolism. – Qualification research paper on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of historical sciences, specialty 07.00.01 – history of Ukraine. – Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypnyakevych, National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, 2023.

The dissertation reveals the theoretical basis and artistic significance of Eucharistic iconography in the Ukrainian cultural-historical tradition of the 17th–18th centuries. This topic is important for the understanding the religious and secular elements of the Ukrainian historical development. The main aspect, without a doubt, is the cultural continuity in the iconography evolution, rooted in the relevant church canons, which regulated the observance of certain rules, exemplifying theoretical and practical functions. The study also analyzes the purpose of iconology, an important theological teaching about the icon, which includes treatises and sermons of the fathers of the Ecumenical Church, resolutions of Ecumenical and local church councils, prayers related to icons, peculiarities of the reception of Eastern Christianity in Ukrainian lands, etc. Eucharistic iconography is most vividly highlighted in works of icon painting. The icon painters were able to reveal the depth of the Gospel events with appropriate plots, compositional solutions, symbolic images, and color. The Christian tradition entered Ukrainian lands from Byzantium, and later certain subjects were borrowed from Western European art as a result of political change when the Ukrainian lands came under the rule of the Kingdom of Poland and the Polish-Lithuanian Commonwealth. In the new context the Byzantine tradition received a suitable continuation, was creatively reinterpreted by Ukrainian masters who created the unique artistic basis of Ukrainian icon painting and folk painting, which later found its continuation in works of engraving, church embroidery, carving, metalwork, graphics, etc. The importance of these processes for Ukrainian cultural history is undeniable.

The research's significant aspect lies in its set goal, which will facilitate an extensive historical and artistic analysis to identify the main trends in the development of Eucharistic iconography in the Ukrainian historical and artistic reality of the 17th–18th centuries. This includes exploring the origin and evolution of Eucharistic iconography in Christian art and its theological doctrines, understanding its reception in Ukrainian territories, highlighting the portrayal of imagery and artistic symbols of the Eucharist in the interiors of Ukrainian churches from the 17th to the 18th centuries, and examining works thematically related to the imagery and iconographic structure of the Eucharistic theme in Ukrainian art of the 17th and 18th centuries. These research directions will be analyzed through the lens of religious-philosophical, artistic-imagery, and national considerations in the context of shaping Ukrainian art and Eucharistic iconography specifically.

The tasks crucial to the work include: identifying the genesis of Eucharistic iconography and its peculiarities in religious art; tracing the artistic individuality within the Ukrainian cultural-historical tradition of the respective period; examining the stylistic foundation of iconography during the mentioned period; elucidating the main directions of incorporating symbolic-allegorical plots of Eucharistic iconography into various aspects of Ukrainian church art, influenced by cultural borrowings and local historical development. For instance, the utilization of grapevine symbolism in the ornamentation of the interior of Ukrainian churches from the 17th to the 18th centuries found broad application in the carving of iconostases, altars, thrones, terracottas, crosses, processional icons, and more.

We assert that changes in Eucharistic iconography in Ukrainian territories within the context of Eastern Christian art took place already in the 17th century and were primarily associated with new Western European humanistic trends and Renaissance art. It is noteworthy that from the mid-17th century onwards, the majority of compositions depicted on the walls of the church and in the sanctuary shifted to the iconostasis (including the scene of the Apostles' Communion, which appears on the iconostasis at the Royal Gates or above them).

The dissertation traces the evolution of the ideological and artistic arrangement of the sanctuary in the Kyivan church of the 11th–18th centuries. Since the medieval period, the concept of the Eucharistic sacrifice, extensively used in church art, is most vividly represented in the decoration of the altar part of the church (sanctuary), where the Holy Liturgy takes place. The depiction of Eucharistic iconography in the frescoes of the church's sanctuary has been explored, representing a paramount aspect for an understanding of the entire system of monumental painting.

The 17th–18th centuries hold an exceptionally prominent place in the history of Ukrainian culture. The Brest Union of 1596 sparked a conflict between the Orthodox and Uniates aligned with Rome, involving hierarchs and faithful of the Ukrainian Church. This conflict led to the development of two church traditions within the Kyivan tradition. The discussion involved Protestants and Roman Catholics. Disputes within the divided church escalated almost immediately after a part of the episcopate embraced the Union of Brest and continued with varying intensity until the beginning of the 18th century.

The analysis reveals that sacred art in the Ukrainian territories during the researched period could not escape the influences of Western European culture, which, moreover, sought to dictate its vision of various phenomena. In other words, if there were borrowings, they might have involved only the external form of a particular plot, while preserving its internal, national, and consequently, traditional content with distinct characteristics. Unlike Western European masters, Ukrainian icon painters depicted Christ as not dead but alive. The countenance of Christ expressed not suffering and agony but, to a certain extent, optimism and hope.

The research identifies artistic schools and centers for teaching icon painting. Among them, during the 17th–18th centuries, special attention is deservedly given to the Zhovkiv school (Zhovkva, Lviv region), Rybotychi school (Rybotychi, now in the Republic of Poland), and the icon-painting workshop of the Kyiv-Pechersk Lavra. These centers of spiritual culture for Ukrainians accumulated traditions not only from Eastern Christian culture but also maintained close contacts with the Western European world. It is known that in the icon-painting workshops of the Kyiv-

Pechersk Lavra, albums of Western engravings on biblical and historical-religious themes were used. This contributed to the gradual dissemination of corresponding patterns in Ukrainian territories and the copying of these plots by local painters.

The dissertation analyzes the creative legacy of well-known Lviv engravers from the second half of the 18th century, namely Nykodym Zubrytskyi and Illya. Special attention is also given to lesser-known or entirely unknown artifacts of religious purpose. The period of the 17th–18th centuries is marked by the affirmation of a new aesthetics, and Ukrainian culture at that time became more open to contacts with Western European art. This introduced printing books and engravings, new philosophical ideas, and technical innovations to Ukraine.

Specifically, the research focuses on the iconographic evolution of the Eucharist in the Ukrainian historical and cultural tradition from the second half of the 17th century to the first half of the 18th century. This period was a time of the highest development of Ukrainian Baroque art. Accordingly, sacred art for centuries was arguably the most important area of creativity for Ukrainian artists, where the spheres of professional and folk, spiritual and aesthetic ideals interacted. Therefore, Baroque became a kind of catalyst for expression of new ideas and concepts in Ukrainian culture as a whole. At the same time, the artistic and philosophical principles of understanding the world during the Baroque era were not devoid of the idea of medieval theocentrism.

The dissertation posits that alongside professional art, folk painting also developed, featuring widely present themes related to the Eucharist with vividly expressive iconography. We argue that, from the late 18th century onwards, Ukrainian folk icons expressed national artistic traditions. Consequently, icons on Eucharistic themes painted by folk artists reflected the popular interpretation of the plots, which did not diminish their artistic value and religious significance. The somewhat disproportionate figures, based on folk traditions, contributed to extraordinary artistic expressiveness.

The influence of the rule of Kyiv Metropolitan Petro Mohyla on the development of church art has also been traced. He not only contributed to the revival

of the Byzantine foundation of Ukrainian Orthodoxy but also actively supported the copying of Western engravings from albums, atlases, and other collections that included the themes of the Eucharist.

The dissertation asserts that the works of Ukrainian icon painting from the 17th to the 18th century have undeniable value for a new understanding of sacred themes. The development of Eucharistic iconography took place in the context of characteristic artistic and stylistic phenomena of the respective era, reflecting a close interpenetration of influences from Eastern, European, and Ukrainian artistic traditions. Local masters interpreted them according to their preferences and creative imagination, resulting in the development of new symbolic themes.

The scientific novelty of the research lies in the fact that it represents the first instance of the exploration and analysis of such a significant corpus of church art representing the theme of the Eucharist in the 17th–18th centuries as an important element of the cultural and historical tradition of Ukrainians. The dissertation summarizes the analysis of the main works of researchers on the existing problem, outlining the key stages of its scientific study. It identifies a series of painted and carved wooden icons on the theme of the Eucharist that had not previously been examined by researchers. The dissertation clarifies the common and distinctive features in the works of church art with a vividly expressed narrative and composition on the theme of the Eucharist, prevalent in the western, central, northern, and eastern regions of Ukraine.

Keywords: Eucharist, icon, iconography, symbolism, Baroque, Renaissance, sacred art, tradition, artistic and stylistic features, theology, icons.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових виданнях, у яких викладені основні наукові результати дисертації:

1. Сивак В. «Христос – Виноградна Лоза»: українські іконографічні інтерпретації XVII–XVIII ст. *Народознавчі зошити*. Львів, 2009. № 3–4. С. 337–343.
2. Сивак В. Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII–XVIII ст. *Народознавчі зошити*. Львів, 2011. № 1. С. 87–101.
3. Сивак В. Християнська Літургія та візуальні мистецькі образи. *Народознавчі зошити*. Львів, 2015. № 4. С. 913–919.
4. Сивак В. Розвиток євхаристійної тематики в українській культурі епохи бароко кінця XVII–XVIII ст.: східнохристиянська традиція та вплив західноєвропейського мистецтва. *Polish journal of science*. Warszawa, Poland, 2023. № 63. S. 7–11.
5. Сивак В. Євхаристійна іконографія в українському мистецтві XVII–XVIII ст. Стан наукової розробки проблеми. *Народознавчі зошити*. Львів, 2023. № 3. С. 697–718.

Додаткові публікації за темою дисертації:

6. Сивак В. Українські ікони «Христос – Виноградна Лоза» із збірки «Студіон». *Збірник докладаў і тезісаў VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 19–20 лістапада 2015 года)*. Мінск: «Права і эканоміка». 2016. С. 273–275.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	с. 15
ВСТУП	с. 16
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА, ТЕОРЕТИКО-	
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	с. 22
1.1. Аналіз джерел і наукової літератури	с. 22
1.2. Методологія дослідження	с. 54
РОЗДІЛ 2. ЗАРОДЖЕННЯ І СТАНОВЛЕННЯ	
ЄВХАРИСТІЙНОЇ ТЕМАТИКИ У ХРИСТІЯНСЬКОМУ	
МИСТЕЦТВІ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ	
2.1. Символічність ранньохристиянського мистецтва як ідейно-образна основа ікономалярства України XVII–XVIII ст.	с. 65
2.2. Християнська літургія: містичне таїнство та візуальні мистецькі образи в процесі історичного розвитку	с. 79
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗНО-МИСТЕЦЬКІ СИМВОЛИ ЄВХАРИСТІЇ В	
ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОГО ХРАМУ XVII–XVIII ст.	
3.1. Генеза ідейно-мистецького облаштування святилища у Київській Церкві (XI–XVIII ст.)	с. 89
3.2. Євхаристійна тематика і проблема синтезу мистецтв в оформленні, літургійній практиці та історико-культурному просторі українського храму XVII – поч. XVIII ст. (гравюра, шитво, ікона, стінопис, різьба, архітектура тощо)	с. 105

РОЗДІЛ 4. ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗНО-ІКОНОГРАФІЧНОЇ СТРУКТУРИ ЄВХАРИСТІЙНОЇ ТЕМАТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVII–XVIII ст. ЯК ВИЯВ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ	с. 127
4.1. Образно-мистецька еволюція євхаристійної тематики в українській культурі епохи бароко: трансформація східнохристиянської традиції та досвіду західноєвропейського мистецтва	с. 127
4.2. Церковний канон і мистецько-творча ініціатива іконописця . .	с. 156
ВИСНОВКИ	с. 173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	с. 178
ДОДАТКИ	с. 206

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ЛМР – Львівський музей історії релігії

МВІ – Музей волинської ікони

МІГ НЦНК – Музей Івана Гончара Національний центр народної культури

МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу у Львові

НМЛ – Національний музей у Львові

НХМУ – Національний художній музей України

МВЛ – Музей народної архітектури в Сяноку

МНС – Історичний музей Сянока

МНК – Національний музей у Кракові

МNZP – Національний музей Перемишлянщини

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Євхаристійна іконографія в культурно-історичній традиції українців є однією з найважливіших тем у церковному мистецтві України XVII–XVIII ст. Віддзеркалюючи різноманітність і багатство релігійної тематики, вона постає у своїй сутності багатогранною та багатшаровою. Українські митці впроваджували у свої роботи нові сюжети та композиції на євхаристійні теми, запозичені від майстрів Візантії та художників західноєвропейського мистецтва, чиї твори переосмислювалися та інтегрувалися в українське релігійне середовище, набуваючи рис національної самобутності. Важливо підкреслити, що цей розвиток відбувався в основному на українських землях, на яких домінували православна та греко-католицька церкви, а відтак поширювався на інші території. Впроваджені нові сюжети євхаристійної тематики впливали на канон української ікони XVII–XVIII ст., оскільки вимагали особливого підходу до зображення та інтерпретації відповідних сюжетів. Майстри церковного мистецтва втілювали у своїх творах складні релігійні сюжети, дотримуючись при цьому канонічних правил та норм, визначених відповідними церковними приписами.

На жаль, сьогодні в українській історіографії відсутнє комплексне наукове дослідження, яке б охопило весь спектр питань із такої проблеми. Тому аналіз наявних джерел, наукових публікацій, творів іконопису, різьби, галтування з яскраво вираженою євхаристійною іконологією дасть змогу більш змістовно та всебічно розглянути не досліджені досі або малодосліджені ділянки євхаристійної іконографії, які є невід’ємними елементами української культурно-історичної традиції. Важливість дослідження полягає також у тому, що весь спектр проблем тісно переплітається з генезою та розвитком українського церковного життя, створенням артефактів релігійного призначення.

Євхаристійна іконографія впливала на використання символів та алегорій у зображенні. Майстри вправно використовували символічні елементи, щоб передати глибокий релігійний зміст своїх творів. Таким чином – євхаристійна

іконографія стала важливим елементом у церковному мистецтві України XVII–XVIII ст., вона сприяла збереженню традицій та цінностей християнської культури. Твори на відповідну тему відображали духовність і віру українського народу, а відтак сприяли формуванню національного художнього стилю в церковному мистецтві України, який відрізнявся від відомих західноєвропейських синтез.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана у відділі історичної етнології Інституту народознавства НАН України у рамках наукової теми “Етнокультурні та етносоціальні процеси в Україні: традиційно-побутові практики, механізми та наслідки трансформацій” (номер державної реєстрації 0121U107698).

Мета дослідження полягає в тому, щоб на доступному історичному та мистецтвознавчому матеріалі виявити шляхи формування євхаристійної іконографії в культурно-історичній традиції українців XVII–XVIII ст.

Для досягнення цієї мети поставлено такі *завдання*:

- проаналізувати історіографію та ілюстративні джерела, визначити ступінь вивченості задекларованої теми;
- систематизувати джерельну базу на основі наукових праць, у яких присутні матеріали, які репрезентують євхаристійну іконографію в культурно-історичній традиції українців XVII–XVIII ст., обґрунтувавши методикку і термінологію дослідження;
- дослідити символіку і походження євхаристійної іконографії XVII–XVIII ст. в культурно-історичній традиції тогочасної української Церкви;
- висвітлити значущість християнської Літургії в історичній традиції українського релігійного життя в контексті містичного таїнства та ідейно-візуальних образів;
- проаналізувати символіко-алегоричні сюжети Євхаристії в українських церковних творах та їх образно-іконографічну структуру XVII–XVIII ст.;

дослідити розвиток тогочасних творчих українських майстерень, роль церковного канону як важливого законодавчого припису для майстрів та його вплив на їхню творчість.

Об'єктом дослідження є євхаристійна іконографія в культурно-історичній традиції українців XVII–XVIII ст.

Предметом дослідження є зародження та становлення євхаристійної тематики у християнському мистецтві та її прийняття на українських теренах, образно-мистецькі символи Євхаристії у просторі українського храму XVII–XVIII ст., еволюція іконографічної євхаристійної традиції у тогочасному українському мистецько-культурному житті.

Хронологічні межі дослідження охоплюють XVII–XVIII ст. – період розквіту, запозичення, впливів, інновацій та розвитку євхаристійної іконографії в культурно-історичній традиції українців. Однак розгляд вказаної тематики вимагатиме звернення до давніших часів, оскільки розвиток культурно-історичної традиції неможливо вивчати на певному відтинку. Пропоноване дослідження потребуватиме актуалізації відомостей з попередніх епох, зважаючи на рецепцію християнства на українських землях, обставини історичного розвитку упродовж бездержавного періоду української історії.

Територіальні межі дослідження охоплюють західні, частково північні, східні та центральні терени України, де найбільше збереглися та були поширені пам'ятки церковного вжитку, дотичні до нашої теми.

Методи дослідження. Виходячи з мети і поставлених завдань у дисертації розглядається системний підхід до вивчення теми, яка акумулюється крізь призму тих явищ і процесів, які найбільше впливали на розвиток зазначеної для дослідження проблеми. Аналізуючи культурно-історичну складову теми, у дисертації розглядаємо й інші напрямки, як-от богослов'я ікони, взаємовпливи та взаємозапозичення, історичні події, які відбувалися у цьому часі на українських землях, релігійну естетику, філософію, – що зобов'язує нас використовувати методи, властиві цим дисциплінам. У дисертації з-посеред розмаїття і багатства предметів для дослідження виокремлюємо найбільш

характерні, задіявши метод абстрагування і систематизації. При огляді об'єкта дослідження застосовано метод спостереження. При аналізі сюжетів євхаристійної іконографії, впливів і запозичень від майстрів західноукраїнського мистецтва, а також міжрегіональних впливів застосовано методи формального і стилістичного аналізу.

У роботі застосовано хронологічний метод, який дає змогу послідовно викласти фактичний матеріал, а відтак окреслити основні етапи розвитку євхаристійної іконографії та її сюжетні композиції. При з'ясуванні джерел і художньо-образних особливостей творів використовуємо ретроспективний метод.

У дисертації використано метод іконографічного аналізу досліджених пам'яток, доповнений фрагментами іконологічного і семіотичного підходів, які застосовані при виявленні богословських трактатів і ролі символів і знаків. Також застосовано структурно-типологічний метод, основною складовою якого є виявити і класифікувати художні образи в контексті сприйняття і аналізу вірянами. Застосовано також історико-культурний підхід, який розкриває історичні передумови трансформації євхаристійної іконографії на українських землях, тобто в місцях її найбільшого поширення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що запропонована тема є першою спробою цілісного вивчення походження та символіки євхаристійної іконографії в культурно-історичній традиції українців XVII–XVIII ст.

Уперше в українській історіографії:

– розглянуто й обґрунтовано індивідуальність, виокремленість образно-символічного трактування сюжетів євхаристійної іконографії в українській традиції у зазначений для дослідження період, позначений виразним впливом західних культурних тенденцій на церковне мистецтво України;

– простежено походження та символіку євхаристійної іконографії в культурно-історичній традиції українців XVII–XVIII ст., що екстраполюється крізь призму західноєвропейського історико-культурного простору;

– виявлено пам'ятки церковних творів на євхаристійну іконографію, які раніше не стали предметом для окремих досліджень;

Удосконалено:

– теоретичну складову розвитку та поширення євхаристійної іконографії XVII–XVIII ст.;

– систему символів, дотичних до євхаристійної іконографії та відповідних сюжетів, як «Христос – Виноградна Лоза», «Христос у виноградному точилі», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою», «Недремне око», «Пелікан», «Плоди страждань Христових», «Дерево життя» та ін., як найбільш характерних євхаристійних тем в українському малярстві XVII–XVIII ст.

Отримали подальший розвиток:

– проблема взаємовпливів візантійської традиції церковних творів з національним світобаченням та східнохристиянськими впливами;

– проблема особливостей євхаристійної іконографії в культурно-історичній традиції українців XVII–XVIII ст.;

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Підсумкові результати дослідження вагомо розширюють і доповнюють історію розвитку євхаристійної іконографії в культурно-історичній традиції українців XVII–XVIII ст. Отримані висновки можуть бути корисними для фахівців з різних гуманітарних напрямків науки: істориків, мистецтвознавців, теологів, етнологів, філософів, культурологів, фольклористів. Наведені факти, теоретичні узагальнення, ілюстративний матеріал, висновки та узагальнення можуть бути використані при написанні монографії або стати суттєвим доповненням в дослідженнях з історії української Церкви та релігійного світогляду, історико-культурного тла епохи Ренесансу та Бароко; у підготовці ряду навчально-методичних посібників для студентів, а відтак програм, лекцій, семінарів з історії українського сакрального мистецтва, богослов'я, теології; у поглибленні знання іконографії, зокрема і для тих митців, хто нині оформляє наші храми.

Апробація відбулася на засіданнях відділів історичної етнології та мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України, а також на

наукових форумах, конференціях, сесіях, пленарних засіданнях і семінарах: Науково-теоретичній конференції аспірантів, здобувачів і студентів Львівської національної академії мистецтв “Мистецькі феномени та актуальні проблеми їх наукових інтерпретацій” (Львів, 2–3 квітня 2008 р.), Науково-теоретичній конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів Львівської національної академії мистецтв “Мистецька освіта та морально-етичні виклики суспільства” (Львів, 2–3 квітня 2009 р.), Науково-теоретичній конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів Львівської національної академії мистецтв “Класичне мистецтво та сучасний художній процес: практика, теорія, критерії” (Львів, 21 квітня 2010 р.), XXI Міжнародній науковій конференції “Історія релігій в Україні” (Львів, 23–26 травня 2011 р.), VI Міжнародній науково-практичній конференції “Традиції і сучасний стан культури та мистецтва” (Мінськ, Білорусь, 19–20 листопада 2015 р.)

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладені в шести публікаціях, чотири з яких опубліковані у журналах, що входять до переліку фахових видань, акредитованих ДАК України, одне – у закордонному фаховому виданні. Решта – статті у збірниках наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел (326 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 282 с., з них 177 с. основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА, ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1. Аналіз джерел і наукової літератури

Історія українських земель XVII–XVIII ст., розвиток мистецької традиції тогочасних українців мають тривалу історію дослідження. Важливими для розуміння загального контексту розвитку України упродовж вказаного періоду є загальні історичні роботи Михайла Грушевського [91, 92, 93]. Його фундаментальна «Історія України-Руси» [91] містить глибокий огляд політичного, культурного, побутового життя тогочасного суспільства. Відповідні сюжети присвячені також кроскультурному середовищу, у якому формувалася тогочасна мистецька традиція як невід’ємна частина українського історичного процесу. Із сучасних універсальних досліджень варто відзначити роботу Франка Сисина [235], в якій ідеться про політичні уявлення української еліти вказаного періоду. Загалом, якщо М. Грушевський ставився до представників елітарного прошарку з певним упередженням, то у сучасній історіографії мовиться про більш толерантне сприйняття ролі політичного та інтелектуального проводу українства у XVII–XVIII ст. [90, 291, 314, 316] Завдяки цьому можливою є розбудова нових узагальнень, які би стосувалися також культурного життя, що зазнавало впливу уподобань еліти суспільства.

У продовженні вказаного історіографічного контексту актуальним є дослідження Ларі Вульфа [79], присвячене особливостям ідентичності у часи Просвітництва. Андрій Бовгиря висвітлив особливості писемної традиції на тлі розгортання культурного життя українців XVIII ст., здійснивши певні окремі екскурси також до минулих часів [59]. Важливим є узагальнений погляд на розвиток української історії Сергія Плохія, що простежив формування до модерних ідентичностей, зауваживши співіснування на українських землях різних політичних культур [202]. З цієї причини економічне, політичне і, що важливо, мистецьке життя розвивалося під впливом кількох чинників, як місце-

вої традиції, так і запозичених елементів. Проблематику співіснування різних культур в Україні за козацьких часів досліджував Зенон Когут, який по-своєму обґрунтував важливість взаємовпливів між різними домодерними націями та їх важливість для концепту «отчизни» у середовищі козацької еліти [140, 141].

Проблема співіснування кількох потужних народностей на українських землях XVII–XVIII ст. стала актуальною темою для закордонних авторів. Зокрема, Ян Качмарчик досліджував концепт Речі Посполитої «трьох народів», надавши тогочасному «руському елементу» важливу, але маловизнану роль у розбудові єдиного державного механізму упродовж тривалого часу [313]. Антоній Манчак простежив особливості соціального механізму Речі Посполитої у вказаний період [319]. Висновки дослідника важливі для подальших студій над розвитком соціального устрою українського соціуму доби бароко.

Розвиток історичної та культурно-мистецької традиції українців XVII–XVIII ст. також частково висвітлений у роботах інших істориків. Важливими у цьому значенні є дослідження Володимира Александровича [52]. Історик мистецтва простежив зміни у культурній традиції українського народу впродовж тривалого часу – від християнізації Русі у IX ст. до часів бароко. Як наслідок – він сформував актуальні висновки про трансформації у сприйнятті візантійського мистецтва та його подальшій еволюції на українському культурному ґрунті. Завдяки вказаному дослідженню стали можливими узагальнення щодо розвитку євхаристійної іконографії на тлі зміни політичного статусу руських земель, їх інкорпорації до складу Корони Польської та Великого князівства Литовського тощо. Свої погляди дослідник виклав також при написанні «Історії української культури» за редакцією академіка Ярослава Ісаєвича, розвинувши окремі епізоди у розумінні та вивченні ренесансної культури у середовищі українських майстрів [130]. Допоміжними у розумінні християнської спадщини Візантійської імперії та її рецепції на інших теренах стали наукові спостереження Вероніки Делла Дори, що викладені у відповідній монографії [307].

Проблеми семантики історичних символів в українській історії у дослідженнях торкнулися Андрій Гречило [89] та Назар Білецький [58]. Вказані

студії важливі для розуміння впливу символу в історії, що для питання євхаристійної іконографії відкриває нові перспективи, адже демонструє, що не тільки у мистецтві символ відіграє важливе значення – не менше воно також у сакральності світської влади, яка в такий спосіб демонструє свою окремішність і вищість порівняно зі звичайними посполитими. Частково вказані елементи дослідив польський історик Вольдемар Делюга [94, 308], зауваження якого про українські православні іконостаси часів Речі Посполитої важливі для подальшої роботи над вказаною проблематикою.

Водночас євхаристійній іконографії в українському мистецтві XVII–XVIII ст., яка екстраполюється крізь призму естетичних концепцій західного мистецтва, а відтак богословського вчення, систематизації іконописних творів, настінних розписів за відповідними канонічними вимогами, їхньої атрибуції тощо, належить вагоме місце, що узгоджується з діяльністю як окремих іконописців, так і малярських осередків і шкіл зокрема. На жаль, сьогодні в українській історіографії відсутнє комплексне наукове дослідження, яке б охопило весь спектр питань із задекларованої проблеми. Тому аналіз наявних джерел, музейних і приватних збірок ікон, наукових публікацій дасть змогу більш змістовно та всебічно розглянути недосліджені або малодосліджені пам'ятки церковного мистецтва, які стосуються нашої теми. Вагомим є твердження, що християнське мистецтво взаємопереплітається з релігійним життям віруючих, а відтак досліджуючи складові сакрального мистецтва, його історичний розвиток, ми заодно досліджуємо ще й історію самої церкви – як доміанти релігійного буття. Слід також наголосити, що даний період в історії нашої держави характеризується посильними історичними подіями, які прямо чи опосередковано впливали на становлення та розвиток тогочасного церковного мистецтва на українських землях. Тому дослідження євхаристійної іконографії в українському мистецтві допоможе висвітлити окремі аспекти етнічної історії українців, їх культурних і релігійних зв'язків із сусідніми та більш відділеними європейськими етносами.

Таким чином, враховуючи новітні методологічні підходи, насамперед залучення нових матеріалів, праці, в яких досліджено богослов'я ікони, іконографію, етнографію, історію релігієзнавства тощо, дають підґрунтя для глибинного узагальнення проведеного дослідження [60, 78, 86, 161]. Відповідно сукупність досліджених явищ цих галузей та видів мистецтва дасть більш ґрунтовну відповідь про генезу, символіку євхаристійних образів, хронологічні межі дослідженої теми, територію побутування, запозичення відповідних євхаристійних тем та їх розповсюдження.

На особливу увагу заслуговують праці дослідників з царини богослов'я та богословського визнання Літургії та Євхаристії. На цій ниві вагомий внесок в історичні етапи розвитку Служби Божої – Літургії віднаходимо у праці о. Мелетія Соловія «Божественна Літургія» [239], яка є однією з важливих досягнень української літурґіології останніх десятиліть. Дослідження умовно має дві частини. Перша – це історичне введення до Служби Божої, і друга – це системний виклад молитов і обрядів Служби Божої, заснований не тільки на традиційних поясненнях минулих сторіч, а й на найновіших наукових дослідженнях у ділянці літургії. Також богословському вченню про Святу Літургію присвятив свою роботу «Божественна Літургія – джерело святости» [135] о. Юліян Катрій, ЧСВВ. Він дає чітке богословське визначення ролі Святої Літургії – це вічна Христова присутність між нами у Пресвятій Євхаристії. Коли Ісус Христос ішов на муки і смерть, на Тайній Вечері Він установив Пресвяту Євхаристію, яка довершується на Святій Літургії. Він сам каже: «Хто їсть Моє Тіло і п'є Мою Кров, має життя вічне» (Ін 6:55). Тому Свята Літургія – це найважливіше, найцінніше і найсвятіше, що має Христова Церква, бо це повторення Христової жертви на хресті у безкровний спосіб. З грецької слово «Євхаристія» означає «благодарення», «подяка», «жертва подяки» [135, с. 10]. Саме розвитку православної літургії присвячена праця Хью Уайбру «Православна літургія. Розвиток Євхаристичного Богослужіння візантійського обряду» [258]. У дослідженні автор прослідковує історичний розвиток євхаристійної літургії на християнському Сході, розглядає архітек-

турний простір, у якому служиться літургія, її внутрішню символіку і пов'язане з нею богослужіння.

Своєрідним науковим доробком у розвитку євхаристійної молитви є праця Ганса Йоахима Шульца «Візантійська Літургія – свідчення віри та значення символів» [283], присвячена питанням становлення євхаристійної літургії візантійського обряду, розвитку її символіки та зв'язкам з іншими традиціями. У роботі автор особливий акцент ставить на зображальному характері літургії та іконографії. Поряд з тим розглядає питання візантійського обряду і його історичне традиційне та екуменічне значення [225]. Він стверджує, що серед специфічних пізньовізантійських іконографічних тем головну роль відіграють літургійні, а з-посеред них вирізняють євхаристійні, як Причастя апостолів, Літургія Отців Церкви, Небесна літургія.

У цьому ракурсі розглянемо роботу Міхаеля Кунцлера «Літургія церкви» [163], у якій висвітлюється питання відправи Євхаристії у Літургії Церкви і пов'язане з нею богослужіння. Свої міркування щодо відправи Євхаристії богослов виклав у третій частині названої праці, де він стверджує, що Євхаристія «не є одним із семи таїнств, а просто Пресвятим Таїнством, в якому відбувається обожествлення зустріч Творця з творінням, що поширюється на увесь створений світ».

У ділянці візантійського (православного) богослужіння прикметною є робота американського дослідника і богослова Роберта Френсіса Тафта «Візантійський церковний обряд. Короткий нарис» [253]. Будучи за духовним покликанням католиком, тим не менше він був дослідником в області вивчення візантійського богослужіння. Автор досліджує тему зародження православного богослужіння, як воно розвивалося і трансформувалося. Дослідник розглядає питання «Візантійської церкви» і відносить її зародження до 381–451 рр. Наголошує, що саме з цього часу нам відомі богослужіння Константинополя та його єпископів – Григорія Богослова й Іоанна Златоуста. Стверджує, що ранньоконстантинопольська Євхаристія і церковне богослужіння Великої церкви носили антиохійські риси [253, с. 25]. У роботі розглядаються питання

візантійського обряду, іконоборства, студитської ери, церковної архітектури та іконографії.

Прикметно, що ця тема присутня в науковому трактаті іншого богослова – Ліберо Джерози – «Церковне право» [97], у якому віднаходимо матеріали про Євхаристію, яку, за словами автора, у догматичній конституції про Церкву II Ватиканський Собор назвав «джерелом і вершиною всього християнського життя», таїнством, «яке символізує єдність Божого народу і в особливий спосіб сприяє їй» [97, с. 138]. Автор підкреслює про вступний канон, який містить повний синтез вчення Собору: «Найславнішим таїнством є свята Євхаристія, в якій присутній сам Христос, що приноситься у жертву і споживається: нею церква живе і розвивається» [97, с. 145; 225].

Важливі концептуальні питання про значення східної богословської традиції віднаходимо у богословських трактатах Василя Тучапця «Нарис Східного Богослов'я. Теологічна спадщина Східних Отців Церкви та сучасних православних богословів у порівнянні із Західним Богослов'ям» [257]. Дослідник зауважує: «Східні церкви, що є в єдності з Римським Апостольським Престолом, мають особливий обов'язок старатися про єдність всіх християн, зокрема східних, відповідно до декрету цього священного Собору (тобто мається на увазі II Ватиканського. – *В. С.*)» [257, с. 3]. Автор констатує, що «православна церква по сьогодні переважно зосереджується на традиції Східних Отців Церкви, що через Захід часто розглядається як симптоми самозбереження й браку творчих сил» [257, с. 10]. Дослідник торкається питання духовності ікони, «адже вона (ікона. – *В. С.*) поряд з Літургією є носієм Передання, виразом догматичної свідомості та духовності православ'я».

У контексті духовності ікони важливою є праця доктора богослов'я Якова Креховецького «Богослов'я та духовність ікони» [159]. Богослов розглядає історичний контекст первісної християнської іконографії, пов'язаної з історичними подіями, які несли в собі відбиток формування богословської думки, надалі – славному добу Костянтина Великого, у наступному – іконоборство й

перемогу над ним, а відтак окреслює шляхи розвитку східної іконографії загалом та в Україні зокрема [159, с. 7].

Не менш вагомим у плані вивчення іконографії євангельських сюжетів є наукове дослідження М. Покровського «Євангеліє в пам'ятках іконографії» [204]. Аналізуючи належні пам'ятки іконографічних євангельських образів, автор робить ставку на літературні та історичні джерела, а відтак ретельно проводить аналіз основних тем церковного мистецтва крізь призму найдревніших візантійських і слов'янських пам'яток, які збереглися у розписах катакомб, фрескових композиціях, на іконах та в рукописах архівів. Мабуть, найбільшими за обсягом у праці є матеріали, які автор присвятив дослідженню іконографії Різдва Христового.

У цьому ракурсі певні роздуми про Євхаристію та її місце у церкві знаходимо у праці Олександра Шмемана «Євхаристія – Таїнство Церкви» [284]. Автор торкається і такого поняття, як символ, а відтак наводить свої аргументи у його визначенні [284, с. 38].

Знаковими працями на ниві богословського вчення є роботи П. Флоренського «Іконостас» [266] та «Поняття Церкви в Святому Писанні» [267]. Теолог досить вдало скеровує нас до усвідомлення і розуміння раціонально-теологічних засад про знання внутрішнього символічного образу храму, що екстраполюється в свою чергу на здійснення та знання основ канону християнських текстів. Не менш вагомим постулатом автора є розробка теорії зворотної перспективи в іконі, яка, на його думку, виникла первинно в ужитковому мистецтві, що використовувало живопис відповідно до своїх потреб. Він розглядав перспективу в іконі, пряму чи зворотну, враховуючи при цьому символічне начало, зокрема і в інших напрямках образотворчого мистецтва, застосовуючи при цьому різноманітні аспекти знань з області фізики, геометрії та ін. [225].

Посутній аналіз джерел і наукової літератури дає підстави стверджувати, що зацікавлення українських дослідників євхаристійною тематикою в українському образотворчому мистецтві є досить пізнім явищем. У цій ділянці

сферою наукових зацікавлень в області іконографії Таїнства Євхаристії є наукова стаття львівського дослідника Романа Зілінка «Іконографія Таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII – поч. XVIII століття» [121], у якій автор висвітлює питання іконографії Пресвятої Євхаристії. Дослідник слушно зауважує, що в кінці XVIII ст. стає відомою композиція «Христос – Виноградна Лоза», яка первинно фігурувала у гравюрах Никодима Зубрицького, розміщених в Служебнику 1691 р. та в Акафістах 1699 р., виданих у Львові, і наголошує, що від цього часу вона набирає популярності і поширюється по українських землях, переважно на Галичині, Волині, Лемківщині, а в пізнішому часі відома на теренах Гуцульщини, Одещини і навіть Румунії [121, с. 2; 225].

Тематично близькою до попередньої є ґрунтовна стаття львівського дослідника Костянтина Марковича «Євхаристична тематика в стінописі святилища східнохристиянського храму» [172], присвячена розвитку в ранньохристиянському мистецтві сцен, а точніше старозаповітних зображень у святилищі церкви, як-от «Жертва Авраама», «Жертва Мелхіседека», «Жертва Авеля», «Жертва Єффая», «Гостинність Авраама». Не менш популярним, на думку автора, було зображення Агнця Божого, як об'єкта старозаповітного та символу новозаповітного жертвоприношення [172, с. 92]. Автор на конкретному матеріалі досить детально аналізує євхаристійні сцени у внутрішньому просторі церков на загальноєвропейському просторі та їх впровадження в українських храмах.

Відповідна тематика розглядається у науковій статті Оксани Широкої «Євхаристичні образи Ісуса Христа у циклах Акафістів Богородиці та Христа в українському мистецтві XVII–XVIII ст.» [282]. Дослідниця розглядає зображення Христа з мотивами Євхаристії в українській історіографії циклів Акафістів Богородиці та Христа XVII–XVIII ст. Визначальними у праці є символічні зображення, які іконописці запозичували з західноєвропейських зразків та східнохристиянської іконографії на тему Євхаристії, як-от «Христос у потирі», «Кров Христова», «Фонтан Життя».

Певним поступом у вивченні євхаристійної іконографії є наукова стаття вченого українського походження Андре (Андрія) Грабара «Перші кроки християнської іконографії» [87], в якій він проаналізував ранні християнські зображення, а саме розписи у катакомбах. Як стверджує дослідник, «це мистецтво спокійне і легке, байдуже до подробиць, до особливої виразності постаті, до деталей у рисах обличчя. Можна віднайти незавершені начерки архітектури і несподівану недбалість у біблійних зображеннях оповідного характеру. Та ці розписи катакомб і не передбачалися такими, що представлятимуть події, – вони лише позначили їх» [87, с. 188]. На його твердження, «в найдавніших катакомбах переважали зображення спасіння, відібрані зі Старого Завіту, зрідка Христа Чудотворця, зокрема у сцені воскресіння Лазаря» [87, с. 193]. Таким чином, підсумовує автор, у добу перших іконографічних спроб християни, мабуть, використовували зображення для виразу богословських ідей.

Продовження розкриття цієї теми віднаходимо у статті польського дослідника Петра Влодека «Богослов'я ікони» [76]. У теоретичному контексті пізнання візантійського мистецтва є вагомою монографія Галини Колпакової «Мистецтво Візантії. Ранній і середній періоди» [145], що є першою частиною фундаментального дослідження, присвяченого візантійському мистецтву, і охоплює ранній і середній періоди його історії. Дослідниця переосмислює традиційний погляд на візантійську культуру як на явище консервативне і підкреслює її багатовекторний, постійно змінний характер. Авторка аналізує архітектуру, образотворче мистецтво від I до XII ст. включно, охоплюючи всі їхні багатогранні сторони, напрямки, течії, впливи.

Важливе питання ікони та іконічності, іконопочитання та іконоборства, символу та символізму, канону і канонічності та ряду інших теоретичних положень розглядає у своїй роботі «Ікона та іконічність» [170] Валерій Лєпахін. Він підкреслює, що Святі Отці вживали слово «ікона» у ширшому значенні, ніж ми звикли сьогодні. Весь світ – творіння Боже – вони сприймали як Божу ікону. Можливості використання поняття «ікона» стосовно різноманітних проявів

церковного життя винятково й безмежно широкі: все ікона, все – іконічне. Автор наголошує, що ікона сама в собі – це антиномія невидимого у видимому, незображального у зображальному, неопisanого в описаному [170, с. 6; 225].

Дослідники Томаш Шпідлік і Марко Іван Рупнік свою працю «Про що розповідає ікона» [287] присвятили феномену ікони, діалогу з Творцем через ікону та визначили глибокий зміст символіки іконопису. Відповідно ікона, на думку авторів, творить зв'язок між тим, що сприймають відчуття, – змістом, який бачить наш розум, – та духовним сенсом, який вловлює чисте серце [287, с. 5]. Генезу ікони дослідники ведуть від катакомбних зображень, тобто «символу», який є вираженням їх віри. Таким символом, на їх думку, первинно було зображення риби [226; 287, с. 8].

Вагомою віхою в історії церковного мистецтва України стало видання унікальної праці науковців Інституту народознавства НАН України «Церковне мистецтво України» у трьох томах [274, 275, 276], яке охопило весь спектр тем сакрального мистецтва, переважна більшість яких екстраполюються і на наш предмет дослідження. Зокрема, у першому томі «Архітектура, монументальне мистецтво» розкрито історію, художньо-стильове та жанрове розмаїття церковної архітектури і монументального мистецтва; подано мистецтвознавчий аналіз визначних пам'яток; висвітлено національну інтерпретацію стилів бароко, класицизму, романтизму, модерну в контексті загальноєвропейського мистецького процесу. У другому томі – «Образотворче мистецтво» – розкрито історію українського іконопису, графіки, скульптури; на основі мистецтвознавчого аналізу висвітлено художньо-стильові, іконографічні, семантичні особливості визначних пам'яток у контексті загальноєвропейських мистецьких здобутків епохи бароко, класицизму, романтизму, модерну. В третьому томі «Декоративне мистецтво» розкрито особливості формування предметного середовища церковного інтер'єру українців з мистецького погляду у тісному зв'язку з соціокультурною дійсністю та історією народу, подано цілісну картину розвитку декоративного церковного мистецтва в розмаїтті його видів та жанрів,

висвітлено суголосність його художньо-естетичних засад загальноєвропейському мистецькому процесу [225].

Величезний внесок в усі складові українського образотворчого мистецтва вніс своєю подвижницькою працею український вчений Володимир Овсійчук. Монографічне дослідження «Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVIII століття. Гуманістичні та визвольні ідеї» [183] вчений присвятив історії українського образотворчого мистецтва XVI–XVII ст. У роботі дослідник порушив питання художньо-стилістичних особливостей тогочасного українського мистецтва та впливу на нього європейської ренесансної культури. У наступному дослідженні «Майстри українського бароко. Жовківський осередок» [184] вчений розглянув ідейно-художні та стильові особливості українського мистецтва другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Дослідив творчу спадщину відомого на західних теренах України осередку у м. Жовква, зокрема таких майстрів, як Ю. Шимонович, М. Алтамонте, І. Руткович, Й. Конзелевич і В. Петрихнович. Наступною віхою у творчості дослідника стало видання «Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору» [185]. Тут вперше так широко аналізуються колористичні особливості пам'яток X–XVIII ст. Вчений розкриває колір у малярстві: Київської Русі XI–XIII ст., малярстві України XIV–XV ст., українському ренесансному малярстві XVI – першої половини XVII ст. та у малярстві бароко другої половини XVII – початку XVIII ст. Не менш вагомим стало наступне дослідження вченого «Класицизм і романтизм в українському мистецтві» [186]. Праця уособлює в собі два стилістичні напрямки – бароко і класицизм, які у другій половині XVIII ст. домінували, співіснували та взаємозалежали один від іншого. Ще одним вагомим поступом вченого В. Овсійчука стала наукова праця «Західноукраїнське барокове малярство» [187], у якій досліджено мистецький стиль бароко в різних ділянках української та європейської культури. Насамперед це стосується менталітету українського бароко, а відповідно його європейських культурних стандартів соціально-політичного та культурного життя, церковного, тобто релігійного, філософії тощо.

Значний інтерес в контексті наших наукових студій викликає монографічне дослідження В. Овсійчука та Д. Крвавича «Оповідь про ікону» [188], у якому вчені на основі богословської, історичної, мистецтвознавчої літератури розкрили походження, розвиток і місце ікони в іконостасі. На думку дослідників, ікона за своїм призначенням наділена більшою сакральністю та культовою значущістю, ніж настінні розписи, бо несе в собі максимальне наближення до «божественного прототипу», оскільки в ній присутня особлива форма прозріння Божественної реальності, реальності вищої, бо розуміння ікони полягає не в речовій, а в духовній красі першообразу [188, с. 14]. Автори розглядають і відповідно аргументують десятки символів, у тому числі й виноградну лозу – символ Євхаристії, символ Христа, його Крові, пролитої за відкуплення людства від гріхів, виноградного грона з хлібом – символу Євхаристії [188, с. 57].

Чи не вперше в українському сакральному мистецтві у науковій праці Іларіона Свенціцького «Ікони Галицької України XV–XVI віків» [222], опублікованій на початку ХХ ст., вчений стисло висвітлив проблему художньо-стилістичних особливостей українського іконопису XV–XVI ст. на теренах Галичини. Дослідник стверджує, що «на основі матеріялу, зібраного тільки в Національному Музеєві, можна обхопити повні чотири століття давньої галицької іконописі. Одначе встановити на основі цього матеріялу поодинокі школи іконописної техніки ще не вдається». Автор аналізує ікони за такими ознаками: а) ікони протонародного письма; б) ікони майстрів-іконописців; в) мистецькі твори [222, с. 7]. Цінним матеріалом у дослідженні є об'ємні ілюстрації творів іконопису на різні сюжети іконографії, які репрезентують географію їхнього походження.

Вагомою працею в царині українського образотворчого мистецтва є монографічне дослідження українських вчених Віри Свенціцької і Олега Сидора «Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова» [219]. У роботі аспекти і тенденції розвитку малярства XIV–XVI століть аналізує В. Свенціцька, а період від XVII–XVIII ст. аналізує

О. Сидор. Автори у відповідних періодах розвитку українського малярства окреслили основні осередки побутування творів іконопису і, за можливості, авторство цих творів. Відзначили, що українська ікона і в XVII–XVIII ст. не перестає бути іконою, що виросла на ґрунті попередніх традицій, а набула нових якостей, включаючись у загальноєвропейський мистецький процес [225].

У невеликій за обсягом праці «Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко» [221] В. Свенціцька стисло та аргументовано проаналізувала український живопис XVI–XVII ст., базований на живописних традиціях Візантії, Київської Русі та Галицько-Волинського князівства, пам'ятки якого, за твердженням авторки, виявлені в основному в межах Галичини і зберігаються тепер у збірках Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові. Дослідниця наголошує, що «у період бароко вводяться нові іконографічні сюжети, характерні для західноєвропейського мистецтва, й поширюються ті, що в той час побутували на Україні». З нововведених заслуговують на увагу декілька: «Пелікан», «Спас Виноградар», «Спас-дитя – Недремне око» (де Христос сидить на хресті) [221, с. 93].

Образ стилю бароко як синтетичної духовної течії, а відтак синтезу культури середньовіччя («готики») та Ренесансу у праці «Філософські твори у чотирьох томах. Том 2. Між інтелектом і культурою: дослідження історії української філософії» висвітлює Дмитро Чижевський [279]. Дослідник розглядає стиль бароко з філософського погляду і дуже вміло аналізує його внутрішню мистецьку цінність та впливи на інші напрямки культури. Він зазначає: «Культура бароко прийняла певні “завоювання”, надбання культури ренесансу, але тим само рішуче відхилилась від інших основних тенденцій ренесансу ... вже конструкції просторових елементів у пластичних мистецтвах підкреслюють цей синтетичний характер барокового стилю» [279, с. 69]. Автор наголошує: «людині бароко питома глибока пошана, повага до старовини, до

традиції, в якій бароко вбачає та шукає вічне, неперехідне, пошана, що мусить вести до збереження старого...» [279, с. 116].

Становлення стильових ознак бароко в українському мистецтві у XVII ст. віднаходимо у науковому дослідженні Олега Сидора «Бароко в українському живопису», опублікованому у колективному виданні «Українське бароко та європейський контекст. Архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика» [231]. Автор наголошує, що у відповідному періоді поширюються іконографічні зразки, які є відбиттям барокової алегоричності та відзначаються ускладнено-символічним змістом, як сюжет «Христос – Виноградна Лоза», що викликано появою гравюр у львівських виданнях «Акафістів» 1674 р., «Службника» 1691 р. та «Акафістів» 1699 р. [231, с. 178].

У статті А. Кондратюк «Розуміння синтезу мистецтв митцями українського бароко (на прикладі монументального ансамблю Троїцької надбрамної церкви)» [146] розглядаються особливості системи розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври – єдиного повністю збереженого монументального ансамблю київської живописної школи епохи бароко. Пам'ятка розглядається в контексті загальноєвропейського художнього процесу XVII – початку XVIII ст. Автором проаналізована стилістика розпису храму. Доведено, що в розписах Троїцької церкви застосовувалися принципи барочного синтезу, які проявилися в організації ілюзорного внутрішнього простору і в новому методі введення глядача в монументальний ансамбль. Відзначено, що внаслідок сприйняття тенденцій європейського мистецтва в монументальному живописі Гетьманщини у першій половині XVIII ст. відбулися суттєві зміни. Система розписів в барокових ансамблях київської школи стає засобом алегоричної розповіді. Аналіз стінопису Троїцької церкви дозволив виділити основні принципи нової естетики українського мистецтва епохи бароко. На прикладі живопису даної церкви виявлено типологічні й специфічні особливості монументально-декоративних розписів київської школи першої половини XVIII ст.

У теоретичному та пізнавальному плані щодо вивчення творів сакрального мистецтва, зокрема іконопису, важливим є двотомне видання Патріарха Димитрія «Іконопис Західної України XII–XV ст.» [200]. Дослідження виконане на основі збірок іконопису з теренів західних земель України. Важливим доповненням стали ікони, які знаходяться нині у приватних збірках не тільки в Україні, а й у Польщі, Словаччині, Німеччині. Твори іконопису чітко систематизовані за їх стилістичними та іконографічними особливостями. Не менш ґрунтовно аналізується цілий ряд іконописних шкіл – київської, перемишльської та волинської [225].

Велике значення мають монографії вченого Дмитра Степовика «Історія української ікони X–XX століть» [245] та «Іконологія й іконографія» [247]. У першій праці досліджується тривалий період становлення української ікони, історичні та економічні передумови тогочасного життя, починаючи від Київської Русі IX ст. і аж до XVIII ст. У другій праці вчений на великому теоретичному та ілюстративному матеріалі розглядає низку питань, пов'язаних із джерелом іконотворчості у церкві Христовій. Дослідник аргументовано розглядає питання іконостасу, поняття «іконологія», «іконографія», стверджуючи, що «іконологія – це богословське вчення про ікони; іконографія – це правила, настанови і приписи для малювання ікон». Тобто, перша – це суто теоретична, друга – суто практична [247, с. 7].

Вагомими дослідженнями в українському образотворчому, а відтак і сакральному мистецтві України є наукові праці відомого вченого Павла Жолтовського, у яких присутня тема символіко-алегоричних композицій у сакральному мистецтві XVII–XVIII ст. Зокрема, таку тему дослідник вперше порушує у розділі «Іконопис», який опублікований у третьому томі шеститомного видання «Історія українського мистецтва» [107]. Автор наголошує, що «цілий ряд тем в українському іконопису XVII–XVIII ст. трактується по-новому в плані символіко-алегоричного їх розв'язання» [107, с. 215]. Дослідник означає символічні композиції та стверджує, що «їхні сюжети прийшли на Україну з Заходу, тут вони стали набагато простішими,

звільнилися від другорядних деталей, подробиць, текстів» [107, с. 215]. У двох інших монографічних публікаціях «Український живопис XVII–XVIII ст.» [109] і «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.» [110] вчений продовжив висвітлення попередньої проблеми. У першій роботі дослідник розкриває естетичні основи українського живопису XVII–XVIII ст., особливості його історичного розвитку, локальні та жанрові різновиди, зв'язки з культурою своєї епохи в різних її проявах, згадує про діяльність народних малярів та локальні осередки, а також аналізує сюжетну іконографічну композицію «Христос Виноградар» XVIII ст. з Волині.

Більш широкою є палітра, яку анонсує дослідник у другій праці, і, що важливо для нашої теми, розкриває низку проблем символіко-алегоричних композицій в українській іконографії, як-то «Христос – Виноградна Лоза», «Христос у виноградному точилі», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою», «Недремне око», «Пелікан», «Плоди страждань Христових», «Дерево життя» [110, с. 36].

Підсумковим доробком вченого стало видання його наступної праці «Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.» [111], у якій дослідник розгортає широку палітру тогочасного монументального церковного малярства у сфері кам'яного і дерев'яного будівництва, зокрема на Наддніпрянщині, у західних областях України та на Закарпатті [225].

Змістовною є монографічна робота Наталії Кравченко «Православна ікона і християнська релігійна тематика в секулярному образотворчому мистецтві» [157]. Авторка у першому розділі роботи розглядає паралелі між східною іконописною і західноєвропейською мистецькою традиціями на основі теоретичних засад і принципів творів сакрального мистецтва Сходу до середини XV ст. і західноєвропейського мистецтва епохи Відродження. У другому розділі дослідження висвітлено розвиток ікони X–XX ст. в контексті української культури, розглядається проблема взаємовпливу сакральної і секулярної образотворчих традицій, а відтак порушуються питання сучасного розвитку іконографії в Україні [225].

Значним поступом у дослідженні українського іконопису є об'ємна наукова праця українського мистецтвознавця Володимира Жишковича «Іконопис кінця Х – першої половини ХІХ століття», опублікована у тритомному виданні «Церковне мистецтво України» (Том ІІ. «Образотворче мистецтво» [105]). Автор на широкому текстовому та ілюстративному матеріалі розглянув у цілому неповний ретроспективний огляд тисячолітнього періоду еволюційного розвитку українського іконопису та засвідчив його багатогранний глибокодуховний сакральномистецький потенціал, який ставить ікону до когорти самобутніх, неперевершених культурномистецьких здобутків людства [105, с. 237]. Дослідник постільово розкрив всі етапи розвитку українського іконопису, його напрямків та складових, а саме: ілюстровану мініатюру рукописної книги, друковану гравюру, книжкову графіку, скульптуру.

Вагомим набутком у розвитку народного ікономалярства як окремої ланки на ниві українського сакрального мистецтва присвячено наукове дослідження Василя Отковича «Народна течія в українському живопису ХVІІ–ХVІІІ ст.» [194]. Дослідник чи не вперше в українському образотворчому мистецтві розглядає окремі осередки народного іконопису, досліджує на конкретних творах майстрів особливості іконографічних сюжетів та стильових напрямів народного малярства. Стверджує, що «народний іконопис на Україні в ХVІІ–ХVІІІ ст. займав важливе місце серед різних проявів духовної культури народу і розвивався паралельно з професійним» [194, с. 6].

Посутнім є видання альбому-монографії «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору» [179] авторства Олександра Найдена, у якому системно, на великому ілюстративному матеріалі зроблено спробу структурного осмислення народного іконопису, його ролі в традиційному селянському середовищі, ієрархічному просторі селянської хати Середньої Наддніпрянщини. Певний пласт ілюстративного матеріалу представлений іконами на євхаристійну тематику, зокрема на тему символіко-алегоричних сюжетів, як «Христос – Виноградна Лоза», які на вказаних теренах в середині ХІХ ст. широко продукували народні малярі [225].

Важливою віхою в історії сакрального мистецтва України стало видання словника термінів «Українське сакральне мистецтво» [241] за науковою редакцією відомого вченого Михайла Станкевича. У роботі висвітлюються найважливіші поняття з області сакрального мистецтва, що характеризують предмети, образи, визначні події, які водночас стосуються релігії і мистецтва. Серед них велику увагу приділено культовим спорудам, іконографії, церковним предметам (ікони, хрести, книги, облачення, посуд та ін.), церковній музиці, а також теоретичним матеріалам про види, жанри, стилі та стильові напрями в українському сакральному мистецтві. Відповідно, творчий колектив охопив усі види пластичних мистецтв: архітектуру, монументальне малярство, іконопис, мініатюру, гравюру, монументальну скульптуру, дрібну пластику та декоративно-прикладні жанри [225; 241, с. 3].

Слід зауважити, що однією з перших наукових праць на ниві історичного розвитку символіки в українському сакральному мистецтві, яка безпосередньо окреслює тему нашого дослідження, є робота українського вченого Данила Щербаківського «Символіка в українському мистецтві» [289]. Це єдине на сьогоднішній день дослідження, в якому дослідник в міру доступних йому на той час матеріалів так широко, на високому науковому рівні висвітлив різні символіко-алегоричні композиції іконографії на тему Євхаристії. Вчений окреслив території, хронологічні межі розвитку євхаристійних сюжетів, описав їх запозичення, дав мистецьку характеристику іконам відповідних іконографічних сцен та ствердив, що цей символ у XVII–XVIII ст. був у великій пошані в українському мистецтві. Він означив цілу низку символічних образів, таких як «Христос у виноградному точилі», «Розп'яття, обвинене виноградною лозою», «Христос вичавлює виноградне гроно», «Христос стоїть у потирі», «Христос – Недремне око», «Виноградар з Єгипта», «Христос – Лоза істинна». На відміну від західноєвропейських художників, українські іконописці зображали Спасителя не мертвим, а живим [289, с. 58]. В цьому випадку доречно згадати працю дослідника А. Перрига «Живопис і скульптура в період Пізнього Середньовіччя. Мистецтво Італійського Ренесансу» [201]. У роботі

відзначено, що візантійська іконописна традиція в страсних житійних сценах Христа (особливо коли мова йде про Розп'яття) ніколи не зображала його з закритими очима чи підкреслено страждальницьким виразом. Ця іконографія мала сталу традицію ще з V ст. Автор наголошує, що богословський зміст Розп'яття у візантійській іконографії ґрунтувався на ідеї торжества перемоги Христа над смертю [див.: 51, с. 36–37; 225].

Поширеним символом в євхаристійній іконографії є образ пелікана, який розкриває у статті «Пелікан в українському мистецтві» [156] дослідниця Наталя Коцюбинська. Вона відзначає, що цей символ в Україні був запозичений із католицького заходу, де і народилася легенда про пелікана [156, с. 230]. Стверджує: «Важко навіть приблизно простежити, одколи саме загальне мистецтво людське знає художній образ пелікана ... знали пелікана і єгиптяни, греки та римляни» [156, с. 230–231]. Авторка наголошує, що «зображати пелікана в Західній Європі в зв'язку з культом стали, як мені відомо, вперше в Італії, в мозаїках базиліки ап. Павла» [156, с. 231]. Додає, що «допіру від XIII віку пелікана зображають вже як символ Євхаристії» [156, с. 231–232]. Особливо багато цих зображень припадає на кінець XVII та початок XIX віку [156, с. 235].

Образу пелікана як самобутнього образу іконографічної символіки, а відтак національно-специфічного компонента української культури зокрема присвятила статтю «Пелікан у системі орнітосимволів в українській культурі та мистецтві» [82] дослідниця Катерина Гамалія. Вона стверджує, що проникнення символу пелікана до арсеналу образотворчості української культури не пролягало через міфологічну стихію, цей образ «був запозичений з християнських культових видань та зображень країн Європи. В українському мистецтві, як і на території інших країн, образ пелікана набуває символічного змісту в трьох іпостасях: символ самопожертви Христа, батьківського самовідречення та людського милосердя» [82, с. 46].

Іншим символіко-алегоричним сюжетом євхаристійної іконографії є композиція «Христос у точилі». В контексті проблеми нашого дослідження

змістовна стаття Л. Сак «Українська ікона “Христос у точилі” (XVII ст.) та її нідерландський графічний прототип» [217], у якій автор ствердила, що ікона походить із с. Мотижин на Київщині, зберігається у Державному музеї українського образотворчого мистецтва та вперше опублікована Д. Щербаківським, ним же і датована XVII ст. Пам’ятка належить до тих символічних ікон, які пов’язані з розробкою одного з найдавніших і найпоширеніших християнських символів – виноградної лози, ототожненої з образом Христа [225].

У цьому контексті на увагу заслуговує стаття дослідниці Світлани Василевської «Христос – Виноградна Лоза» [70], побудована в основі на збірці ікон, які зберігаються у фондосховищах Музею Волинської ікони у м. Луцьк. На її думку, волинські ікони з відповідною іконографією за зовнішніми ознаками «позначені декоративністю, на них присутнє багатство золота і срібла на потирі, німбах, гронах винограду, застосуванням кольорових лаків» [70, с. 38]. Це дає підстави ствердити, що волинська ікона на тему символіко-алегоричного сюжету є самобутнім явищем в історії українського сакрального мистецтва.

Ще одним із різновидів євхаристійної іконографії, який набув популярності у XVII–XVIII ст., була символіко-алегорична композиція «Недремне око», поширена в багатьох районах України. Однією з наукових праць на відповідну тему є стаття О. Адамович «Стилістика ікон “Недремне око” на матеріалах колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника» [51]. Щодо сюжету «Недремне око» з Києво-Печерської лаври, то він насамперед пов’язаний з поновленням монументального живопису у церкві Спаса на Берестові 1664 року на замовлення митрополита Петра Могили. Для розписів митрополит запросив грецьких майстрів з Афону, які й виконали цю символічну композицію під впливом українських уподобань, що в подальшому спричинилося до розвитку сюжету в українському іконостасі. Таким чином з’являються ікони догматичного змісту «Недремне око», «Неопалима купина», «Пелікан», «Христос у виноградному точилі» [225].

З відповідним сюжетом та композиційним вирішенням ікону із с. Суботова всесторонньо аналізує Оксана Куліш у статті «Метафора української ікони

“Недремне око”» [162]. Дослідниця вказує на три персонажі, зображені на іконі: Христа-Дитину, св. Іллю і Архистратига Михаїла. Наголошує, що робота виконана за бароковими тенденціями, унаочнює ідеологічні події щодо певних осіб, суб’єктів та об’єктів тогочасного періоду на цих землях [225].

Вагомим поступом у вивченні євхаристійної іконографії є низка праць сучасної української дослідниці Роксоляни Косів, зокрема наукове дослідження «Іконографія Богородиці в західноукраїнських іконах Покрови XIV–XVIII ст.: традиції та впливи» [150], у якій авторка проаналізувала іконографію із зображенням Богородиці. Наступними дослідженнями на тему символіко-алегоричних композицій є публікації «Ікони “Спас – Виноградна Лоза” зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення)» [149] і «“Спас – Виноградна Лоза”: ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького» [153]. У першій публікації дослідниця в основному заакцентувала увагу на пам’ятках відповідної іконографії з західних теренів України, у другій – більш широко представила пам’ятки з різних регіонів та районів України, приватних збірок та колекцій ікон з музеїв Польщі, США, Румунії. Авторка простежила символіко-алегоричні, художні особливості та призначення відповідних ікон, навела історичну ретроспективу походження та побутування іконографії, символічне значення, територію побутування на українських землях та в країнах Західної Європи у кінці XVII–XIX ст.

В іншому дослідженні «Літургійні покрови на чашу й дискос (із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького» [151] авторка простежила символіку, іконографію в контексті Літургії та художні особливості творів, зокрема і символіко-алегоричної композиції «Спас – Виноградна Лоза» XVIII ст., зображеної на хрещатому покрівці [151, с. 47; 225].

У наступній статті «Євхаристичні образи Христа у творчості риботицьких майстрів 1690–1750 рр.: Джерела іконографії та причини популярності» [148] дослідниця проаналізувала вагомий пласт творів риботицьких майстрів, у

якому визначила основні іконографічні композиції символічного змісту на євхаристійну тематику. Продовженням тенденцій, викладених у статті, стало видання дослідницею фундаментальної монографічної праці «Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років» [152], у якій Р. Косів комплексно розкриває діяльність зазначеного осередку майстрів, котрі активно працювали в містечку Риботичі поблизу Перемишля на Надсянні впродовж 1670–1760-х років. Авторка дослідила історичні умови розвитку цього мистецького осередку, схарактеризувала твори майстрів, проаналізувала, яким образам і сюжетам вони надавали перевагу і, що характерно, у роботі представлено ікони євхаристійної тематики, зокрема такі композиції, як «Христос – Виноградна Лоза», «Христос в чаші» та інші сюжети на теми Євхаристії.

У підрозділі «Хоругви» [155], опублікованому в тритомному виданні «Церковне мистецтво» (Т. 3. «Декоративне мистецтво»), дослідниця на значному текстовому та ілюстративному матеріалі висвітлила один із атрибутів храмового простору – хоругви. Наголосила, що «на символіку хоругв у сакральному мистецтві вказують також іконографічні джерела. Символічні зображення хоругв в іконографії Воскресіння означають, що Христос переміг смерть» [155, с. 606].

Серію наукових праць із досліджуваної теми опублікував автор цієї дисертації. Зокрема, у статті «“Христос – Виноградна Лоза”. Українські інтерпретації XVII–XVIII ст.» [230] звернув увагу на формування іконографічного сюжету «Христос – Виноградна Лоза» в сакральному мистецтві України, з простеженням його генези та символічного значення. У наступній статті «Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII–XVIII ст.» [225] наголосив на формуванні євхаристійної іконографії в сакральному мистецтві України, простежив її генезис та символічне значення. Схарактеризував символіко-алегоричні композиції XVII–XVIII ст., які демонструють своєрідний український варіант теми Євхаристії, який побутував у різних видах сакрального мистецтва.

Варто згадати і про історичні етапи розвитку волинського іконопису, які окреслено у статті Василя Пуцка «Волинський іконопис XVII–XVIII ст.: основні тенденції розвитку» [212]. У публікації дослідник висвітлює таке коло питань, як «Витоки волинського іконопису», «Іконопис Волині і візантійське мистецтво доби Палеологів», «Деформація візантійського стилю волинського іконопису», «Еволюція волинського іконопису XVI–XVII ст.», «Іконопис Волині на межі XVII–XVIII ст.», «Народна течія у волинському іконописі XVI–XVII ст.». Автор вказує, що «поряд з тим ще набуває популярності у XVII–XVIII ст. композиція “Христос – Виноградна Лоза” за кількома іконографічними варіантами» [212, с. 20].

Дослідниця Тетяна Журунова у статті «Народний іконопис Поділля» [112] характеризує народне малярство краю, найбільш вживані символічні іконографічні композиції, які тут побутували, а з-посеред них і такі нам відомі, як «Христос у чаші», «Недремне око», «Христос – Виноградна Лоза», які у XVII–XVIII ст. були поширені на цих теренах. У цьому контексті питанню наївного малярства з іншого району – Наддніпрянщини, присвячена стаття Лесі Корж «Символічні зображення Ісуса Христа в наївному малярстві Наддніпрянщини другої половини XVIII та XIX століть» [147], у якій авторка розкриває символічні образи євхаристійної іконографії «Христос – Лоза Виноградна», «Христос – Недремне око», які були популярними у цьому краю у другій половині XVIII – у XIX ст.

У досліджуваному нами періоді на формування художньої мови книжкових ілюстрацій визначальним був вплив багатогранного духовного життя народу, що проявлялося у різноманітних аспектах. З падінням Візантії та утвердженням польського панування у Галицькій Україні посилюється тяжіння її до Заходу. Релігійну ситуацію ускладнило проголошення у 1596 році Берестейської унії. Широкі верстви суспільства захопили реформаційні рухи [56, 65, 84, 92]. У другій половині XVI ст. викристалізувалася нова доктрина католицької іконографії, яку Триденський Собор протиставив гуманістичній концепції мистецтва, переймаючи, однак, багато що з її засад. Невідомі право-

слав'ю сюжети та образи принесло в українське мистецтво унійне середовище. Ще відвертіше Євхаристія втілювалася в алегоричних композиціях, що у XVII ст. стали особливо популярними: «Христос Виноградар» (Часослов, 1691), «Христос у чаші» (Акафісти, 1699), «Пелікан» (Служебник, 1691) [225].

У своєму унікальному виданні «Початок книгопечатання на землях України» [222] відомий вчений Іларіон Свенціцький зібрав, систематизував і атрибував значну кількість високохудожніх пам'яток українського граверства. У цьому ракурсі на увагу заслуговує і праця дослідника В. Січинського «Історія українського граверства» [224], у якій розглянуто вид книжкової графіки у загальнономистецькому контексті, а відтак аналізуються джерела запозичень відповідних орнаментальних мотивів.

На особливу увагу заслуговує наукова праця Олекси Новицького «Символічні образи на ритинах київських стародруків» [182]. У зазначеному дослідженні автор стверджує, що символіка є найхарактернішою рисою українського мистецтва, адже була найулюбленішою темою митців буквально в усіх напрямках мистецтвознавчих студій і, що важливо, її символіко-алегоричні образи широко використовували іконописці, а відтак вона присутня і в київських стародруках [182, с. 141].

Питанню вивчення української книжкової гравюри XVI–XVIII ст. присвячене наукове дослідження українського вченого Григорія Логвина «З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст.» [171]. У своїй праці дослідник на великому фактологічному матеріалі розкриває історичні передумови виникнення української книжкової гравюри, територіальні межі побутування, майстрів, які створили книги, що є справжніми художніми шедеврами – з їх неповторним власним обличчям, особливою красою кириличних шрифтів і композиції аркуша, титульними гравюрами, фронтиспісами, сюжетними ілюстраціями, заставками, заголовними літерами. Дослідник стверджує, що у своїх композиціях гравери використовували рослинний орнамент, зокрема виноградну лозу з гронами винограду як символ жертвності Ісуса Христа, – цю символіку знаходимо в «Євангелії учительському» (1606) та Біблії (1645–1649).

Змістовним та багато ілюстрованим є монументальне наукове дослідження Володимира Стасенка «Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу» [242]. На наш погляд, це чи не найповніше монографічне дослідження, у якому так широко представлено художні особливості галицької гравюри XVII ст., а відтак з'ясовано генезу та головні етапи розвитку ідейно-візуальної природи образів Христа і Богородиці. Автор на основі комплексного аналізу широкого кола пам'яток і крізь призму актуальних досліджень духовного життя Галичини XVII ст. в компаративному контексті з продукцією інших видавничих осередків визначив головні тенденції розвитку художньо-образної мови, інтерпретації адоративних та житійних образів Христа і Богородиці. Дослідник прослідкував впливи осередків і провідних галицьких граверів на розвиток художньої мови книжкової ілюстрації, на характер трактування основних сюжетів, з'ясував особливості інтерпретації канону у книжковій ілюстрації. Також у своїй праці дослідник зазначає: «На жаль, іконографії, як одній із складових образної системи, в Україні присвячено надто мало праць, тоді як на Сході та Заході на цю тему існують обширні монографії, серед них – видана у 1990 році фундаментальна за обсягами та якістю опрацьованого матеріалу спільна праця італійських, німецьких, австрійських та швейцарських вчених “Lexikon der Christlichen Ikonographie”» [225; 242, с. 15].

Знаковим дослідженням в області української гравюри, що тісно пов'язана з книгодрукуванням, є наукова праця А. В'юник «Гравюра XVI – першої половини XVII століття», опублікована у другому томі шеститомного видання «Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття» [80]. У роботі досить ґрунтовно висвітлено основні етапи становлення мистецтва гравюри в Україні, зокрема на дереві (такі гравюри були первинними у створенні друкарських форм). Стверджено, що найбільше друк гравюр припадав на друкарню Києво-Печерської лаври, де продукувалися зображення святих. Визначено, що чудовими зразками є народні гравюри, у яких закладена простота і лаконічність композиції. Наголошено, що на

розвиток різцевої гравюри в Україні позитивний вплив мала творчість відомого голландського гравера Вільгельма Гондіуса.

До блоку наукових праць з відповідної теми належить монографічне дослідження Д. Степовика, присвячене творчому доробку відомого гравера Івана Щирського та розвитку гравюри як одному із напрямків поширення іконографії у вигляді книжкових ілюстрацій. Дослідник у праці «Іван Щирський» [246] зазначає, що «...гравери успішно утверджували те спільне, що було в іконографії східного та західного мистецтва. Вони активізували міжнародні мистецькі контакти і відігравали важливу роль у поширенні всього нового. Оскільки графічні твори нерідко були взірцями для живописців, скульпторів, емальєрів, для майстрів художнього шиття, обробки металів, то все оригінальне і вартісне поширювалося з гравюри на образотворче і декоративно-прикладне мистецтво в цілому» [246, с. 5].

Ще одним вагомим дослідженням Д. Степовика є праця «Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи» [248]. У роботі дотичними до теми нашого дослідження є дві ілюстрації, на яких зображені грона винограду як символи Ісуса Христа. На одній із них невідомий гравер зобразив сцену «Притча про підступних орендаторів», надруковану в «Євангелії учительському» в 1637 р. [248, с. 51], а на іншій гравер Ілля відтворив сцену «Принесення виноградної лози з рідної землі» з циклу ілюстрацій до не надрукованої у 1640 році Біблії [248, с. 62].

Дослідженню графіки як компонента образотворчого мистецтва присвятив підрозділ «Графіка» у другому томі монументального видання «Церковне мистецтво : В 3-х т.» [232] львівський дослідник Олег Сидор. На його думку, «важлива ознака історико-культурного процесу кін. XVI–XVIII ст. на землях України – збагачення видової структури образотворчого мистецтва також і друкованою графікою, яка в системі українського церковного мистецтва вказаної епохи зайняла важливе місце» [232, с. 349]. Вчений стверджує, що «в українській друкованій книжковій графіці XVII–XVIII ст. об'єктивно переважали ілюстрації до релігійних видань» [232, с. 351]. Це засвідчує одна з

ілюстрацій у його роботі, а саме – гравера Никодима Зубрицького, де він на титульному аркуші до «Службника» 1691 р. зобразив двох ангелів, які підтримують лози винограду, у центрі – сидячого Ісуса Христа, який вичавлює сік з виноградного грона у чашу, яку знизу підтримує апостол Яків [225; 232, с. 359].

Вивченню української народної гравюри, у якій майстри зображували сюжети на євхаристійну тему, присвятила низку наукових досліджень львівська дослідниця Оксана Шпак. Зокрема, це монографічне дослідження «Українська народна гравюра XVII–XIX століть» [285] і розділ «Народна гравюра», опублікований у другому томі тритомного видання «Церковне мистецтво» [83]. Узагальнюючи ці роботи, доходимо висновку: авторка вперше в Україні висвітлила та наочно розкрила передумови та історичні етапи розвитку та поширення народної гравюри на українських землях, простежила особливості функціонування творів гравюри, а відтак виокремила на основі досліджень основні іконографічні типи та образи, які мали в своїй основі релігійну складову. Вона стверджує, що «ікони на папері є продовженням традиції шанування мальованих ікон, що під візантійським впливом розповсюдилася на українських землях від часів християнства» [285, с. 421]. Цікавою ілюстрацією у роботі є народна гравюра «Христос – Виноградна Лоза» 1731 р. з м. Борзна (Чернігівщина) [285, с. 438]. Дослідниця відзначає, що «українським дереворізам із зображенням Христа Виноградаря властива значна декоративність. Вона проявилась у щедрій орнаменталізації деталей одягу, саркофага, хреста, у стилізованому трактуванні виноградної лози й пейзажу» [285, с. 65].

Питанню висвітлення гравюри присвячена стаття польського дослідника Вальдемара Делюги «Графічні взірці в українському іконописі XVII–XVIII століть» [94]. Саме гравюри, на думку автора, «відбиті в десятках примірників, часом доходили до районів, дуже віддалених від місця свого виникнення, і спричинилися до поширення тем, що їх несли нові ідеї й художні течії» [94, с. 117]. Як за приклад аналізує ікону, яка зберігається у Національному музеї в Києві, на якій зображено Христа Виноградаря. На думку

дослідника, вона наслідує мідерит Ієроніма Вірікса, а її графічні взірці були дуже популярними від часу її виникнення [94, с. 117; 225].

Заслуговує на увагу стаття дослідниці Олени Кіс-Федорук «Давня українська гравюра XVI–XVIII століть (на матеріалах збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького)» [136]. Важливість цієї праці проглядається уже в тому, що основу ілюстративного матеріалу складають репродукції оригінальних творів, які датуються XVII–XVIII ст. Цей різновид образотворчого мистецтва, на думку авторки, проникає в Україну завдяки зразкам голландських, німецьких і меншою мірою італійських граверів [225].

Яскравою сторінкою в історії українського образотворчого мистецтва є монументальне дослідження декоративного різьблення на дереві відомого українського вченого М. Драгана «Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.» [102]. Дослідник розглядає іконографію та декор найдавніших українських іконостасів XV–XVI ст., аналізує появу і розвиток ренесансних форм в українській декоративній різьбі, а також різьбі зрілого бароко та доби рококо, розглядає мистецькі школи другої половини XVII ст. і, що важливо для нашого дослідження, розглядає використання символіки виноградної лози у храмовому просторі.

Важливим поступом на ниві українського сакрального мистецтва є ще одне наукове дослідження Олега Сидора «Іконостас» – розділ, опублікований у тритомному виданні «Церковне мистецтво України. Декоративне мистецтво» (Т. 3) [231]. Вчений розглядає український іконостас як феномен світової мистецької культури, що формувався на основі властивої для храмів східно-християнського ареалу привітарної відгородки, набувши упродовж XVII–XVIII ст. – класичного періоду своєї еволюції – довершених форм завдяки творчим зусиллям архітекторів, різьбярів, золотарів, іконописців [231, с. 36]. Автор розглядає розвиток іконостасу включно до кінця XX ст. Прикметними є також велика кількість ілюстрацій пам'яток, поіменний перелік майстрів церковного іконопису, що репрезентують практично усі регіони України.

Певним характеристикам ролі іконостасу у церковному середовищі присвячене дослідження Лариси Івасюк «Іконостас як образне вираження літургійного життя церкви» [122], у якому дослідниця аналізує роль іконостасу у храмовому просторі та в житті людини. На її думку, «в іконостасі і в Літургії матеріалізувалися найсуттєвіші факти і епізоди з життя святої родини» [122, с. 31]. Авторка стверджує, що «саме іконостас є вираженням богослужбового життя церкви, а все, що розповідає Літургія, знайшло своє образне вираження в іконостасі» [122, с. 31].

Продовженню цієї теми та дослідженню Царських воріт з колекції Національного музею імені Шептицького у Львові присвятила свою статтю Олеся Колос «Царські врата у колекції Національного музею у Львові (із збірки Музею Львівської Духовної семінарії – Богословської Академії у Львові)» [144]. Дослідниця розглядає композиційну основу Царських воріт, багате орнаментальне вирішення (зокрема декор виноградною лозою та кетягами винограду) і вплив на нього візантійської традиції та західноєвропейських стилів – ренесансу, бароко і рококо. Прикметним у статті є каталог пам'яток, які датуються за часом виготовлення XVII–XVIII ст.

Вагомим науковим дослідженням в області образотворчого мистецтва є монографічна праця українського дослідника М. Станкевича «Українське художнє дерево» [241]. Автор досить ґрунтовно висвітлює обробку дерева як цілісну історично сформовану художню систему на теренах України. Аналізує різноманітні композиції виноградної лози на Царських воротах, барельєфні зображення Христа Виноградаря на процесійних іконах, дарохранительницях. Як стверджує автор, відповідні композиції Христа Виноградаря мають явно виражені ознаки впливу гравюр. Спираючись на думку відомої дослідниці церковного малярства В. Свенціцької, М. Станкевич зазначає, що «символічна іконографія тайни святої Євхаристії поширилася лише після друку у Львові “Службника” (1691 р.) з гравюрою Никодима Зубрицького на титулі та подібного зображення (“Христос вичавлює сік із винограду”) в “Акафістах” (1699 р.)» [241, с. 292].

Інтер'єрне середовище храму не обходилося без виробів із тканин різного релігійного призначення. Тому у цьому сенсі є важливий науковий доробок української дослідниці Тетяни Кари-Васильєвої «Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика» [131]. Без перебільшення, це одне з найбільш значущих досліджень в ділянці українського літургійного шитва XVII–XVIII ст., яке, за твердженням вченої, постає як «оригінальний вид образотворчого мистецтва, що розвивався у постійних зв'язках з іконописом, стінописом та гравюрою. І не просто у зв'язку, але в єдності, ідейним підґрунтям якої служило богослов'я» [131, с. 105]. Авторка згадує такі символічні композиції, як «Христос у точилі», «Христос у потири», «Христос вичавлює гроно виноградне» і наводить приклад, що на на опліччі фелона з Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові вигаптувано Христа, розп'ятого на оповитому виноградом хресті [131, с. 105]. Інший сюжет – «Христос, що виливає кров у таріль» – вигаптуваний на чорному оксамитовому покріві в Успенському Соборі Києво-Печерської лаври, а сюжет «Христос Виноградар» присутній на Хрещатому покрівці, який знаходиться у фондах МЕХП у Львові [131, с. 105; 225].

Певним підсумковим дослідженням є наступна наукова праця Тетяни Кари-Васильєвої «Церковне шитво X–XVIII ст.», опублікована у третьому томі тритомного видання «Церковне мистецтво України» [133]. Дослідниця обширно аналізує твори гаптування як важливий компонент Літургії та невід'ємну частину внутрішнього оздоблення храму. Вона наголошує, що «літургійне шитво має символічний зміст, яким людина пов'язується з вищим, Божественним началом через предмет реального світу» [133, с. 663]. Стверджує про глибоку спорідненість гаптарства з гравюрою, іконописом, сталими композиційними схемами й іконографією візантійської та поствізантійської доби XVI–XVIII ст., коли доба бароко переходить на принципово нові засади художньо-образної системи [133, с. 663]. Показовим у роботі є значний ілюстративний матеріал, який вказує на географію походження та виготовлення відповідних творів церковного гаптування.

Важливу нішу серед предметів церковного обиходу займали вироби з металу. Царині євхаристійних символів, зображених на священничому посуді, зокрема металоластиці, присвятила серію статей дослідниця в галузі церковного мистецтва Софія Боньковська. У статтях «Іконографія “Євхаристичної молитви” у сакральній металоластиці. До питання генезису» [61], «Євхаристичні символи на священному посуді як первісні образи християнської іконографії» [62], «Сакральна металоластика як парадигма християнського мистецтва» [63] дослідниця висвітлює питання ролі богослужбової металевої атрибутики, необхідної для відправи Божественної Літургії у церкві. Авторка стверджує, що «Євхаристичне священнодійство, встановлене Ісусом Христом на Тайній вечері з апостолами, зумовивши застосування богослужбових потирів та Євлогіїв (благодарення або благословення) для благословенного хліба, стало першоджерелом розвитку первісних церковно-обрядових художніх виробів» [63, с. 32]. У літургійних обрядах, на її думку, чаші служили потирами, на яких зображували графему риби, пізніше Христа у вигляді Ягняти (Агнця), згодом Доброго Пастиря, сюжетів Святої Євхаристії [225].

Певним об'єднуючим компонентом виробів церковної євхаристійної металоластики є наступна ґрунтовна публікація дослідниці – «Сакральна ангіопластика», – опублікована у тритомному виданні «Церковне мистецтво» (Т. 3. Декоративне мистецтво) [276]. Це свого роду підсумкова праця, у якій дослідниця на великому фактичному матеріалі, рясно проілюстрованому, розглянула призначення богослужбових предметів, у яких під час канону Служби Божої звершується визначальне тайнодійство Христової церкви – Євхаристійне Жертвоприношення і Жертвоспоживання. На особливу увагу заслуговує значний ілюстративний матеріал, який унаочнює досліджені пам'ятки сакрального мистецтва [225].

Узагальнюючий аналіз основних праць дослідників з наявної проблеми дав можливість окреслити основні етапи її наукової розробки.

Отже, до першого етапу належить аналіз публікацій, у яких висвітлено матеріали з царини богослов'я, символічності ранньохристиянського

мистецтва, крізь призму яких розглянуто праці про Літургію та Євхаристію, а звідси матеріали про початки зародження і становлення євхаристійної іконографії у сакральному мистецтві на теренах України у XVII–XVIII ст.

Продовженням попереднього став другий етап, у якому праці дослідників торкнулися питання іконографії образно-мистецьких символів, Євхаристії в інтер'єрах українських храмів XVII–XVIII ст.

На третьому етапі вивчення джерел і наукової літератури проаналізовано публікації, у яких матеріали висвітлюють образно-іконографічну структуру євхаристійної тематики в українському сакральному мистецтві XVII–XVIII ст. [225].

Таким чином, перші публікації українських дослідників з вивчення євхаристійної іконографії в області сакрального мистецтва України XVII–XVIII ст. припадають на 20-ті рр. XX ст., тобто на міжвоєнний період. Уперше в українській мистецтвознавчій науці були опубліковані праці таких вчених, як Д. Щербаківський, Н. Коцюбинська, І. Свенціцький, М. Голубець, В. Січинський та інших. У радянський час кількість публікацій на сакральну тему зросла, але через заборону висвітлення відповідних матеріалів з церковного мистецтва в своїх працях дослідники були обмежені певними ідеологічними приписами. Незважаючи на це, вони старалися максимально висвітлити релігієзнавчу тематику в руслі кращих зразків образотворчого мистецтва. На цій ниві активно працювали такі вчені, як П. Жолтовський, В. Свенціцька, В. Овсійчук, Д. Степовик, Г. Логвин, М. Драган, о. Мелетій Соловій та інші. І тільки зі здобуттям Україною незалежності вповні розкрилися можливості для правдивого висвітлення творів церковного мистецтва. У цьому часі, окрім уже названих вчених, у царині сакрального мистецтва активно працює молодша генерація дослідників, як-от М. Станкевич, О. Сидор, В. Откович, Т. Кара-Васильєва, В. Александрович, С. Василевська, О. Адамович, О. Кіс-Федорук, Р. Косів, М. Гелетович, К. Гамалія, С. Боньковська, В. Жишкович, Д. Членова та багато інших, які своїми науковими працями збагатили палітру сакрального мистецтва.

Джерельну основу нашого дослідження становлять праці з області богословського вчення, альбомно-каталожні видання пам'яток сакрального мистецтва, зокрема і на тему євхаристійної іконографії, які зберігаються у фондосховищах музеїв України. Особливої уваги заслуговують «Ікони Галицької України XV–XVIII віків» зі збірки Українського національного музею у Львові авторства І. Свенціцького, «Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ», упорядник А. Мельник; «Українська ікона XIV–XVIII ст.» із збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, авторства Василя Отковича, Василя Пилип'юка; колекції ікон «Студіон» монахів-студитів Студійського уставу; «Давня українська ікона» з приватних збірок; «Домашня ікона Центральної України» авторства Ольги Богомолець; «Сорочинський іконостас» авторів І. Дорофієнко, Л. Міляєвої, О. Рутковської; «Церква Святого Духа в Рогатині» авторства В. Мельника; «Українська ікона XI–XVIII ст.» упорядників М. Гелитович та Л. Міляєвої; «Українська ікона. Слобода Борисівка. Кін. XIX – поч. XX століть», упорядник альбому ієродиякон Януарій (Гончар); «Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького», автор М. Гелитович; «Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького», автор М. Гелитович; «Народна ікона Чернігівщини», упорядники Оксана Романів-Тріска, Олександр Молодий, Андрій Кісь [0–50; 225].

Опрацювання зазначеної історіографії з досліджуваної тематики вказує, що в українських історичній та мистецтвознавчій науках на сьогодні відсутнє наукове дослідження, яке б комплексно репрезентувало розкриття проблем з царини євхаристійної іконографії XVII–XVIII ст.

1. 2. Методологія дослідження

Написання дослідження потребуватиме використання наукових методів [55, 119, 243, 259, 290, 291, 316, 324]. У перекладі з грецької слово «метод» означає «шлях». Тож вказане поняття визначає, яким чином отримуватимуть

необхідні знання та результати упродовж дослідження. Відповідно, методологічна основа приналежної роботи поєднує в собі методи класичної та некласичної методології, що зумовило розгляд окремих підходів і принципів під час написання роботи. Зважаючи на міждисциплінарний підхід до вивчення культурно-історичної традиції у цілому, актуальним для використання є поєднання історичної та мистецтвознавчої методологій, що дасть змогу повніше розкрити зв'язки між євхаристійною іконографічною традицією та історією українців.

Сучасна історична наука звертає свою увагу на методологічні питання через необхідність дотримання відповідних стандартів і правил під час написання дослідницьких робіт. Серед цих правил можна виділити наступні аспекти: аналіз окремих фактів, явищ і процесів, роздуми про взаємозв'язки між ними, певні умовиводи на підставі обробки джерельного матеріалу; огляд раніше сформульованих і прийнятих положень та висновків, які можуть бути підтримані та подальше розвинуті або ж заперечені, що призводить до повного перегляду або принаймні часткової корекції цих положень.

Зокрема, проблемний метод включає в себе розбиття більш або менш широкої теми на ряд конкретних питань, які є більш доступними для інтерпретації та дослідження. Використання цього методу сприяє створенню структури наукової роботи, яка є логічною та допомагає спростити ознайомлення стороннього читача з її результатами.

Історичний розвиток українських земель досліджено на основі поєднання теоретичних методів дослідження, що дали змогу розглянути історичні процеси у поєднанні зі змінами релігійно-культурних обставин розвитку українців від часів появи перших пам'яток сакрального мистецтва до XVIII ст., як це обумовлено у дослідженні.

Тож, до теоретичних методів насамперед належать: аналіз, синтез, узагальнення, індукція, дедукція, класифікація, історичний метод. Зокрема, метод аналізу є важливим інструментом історичних досліджень, оскільки він дає змогу дослідникам розкривати та розуміти минуле, аналізуючи доступні

джерела, факти та події. Використання цього «наукового шляху» дає змогу не тільки зібрати доступні джерела, які відносяться до пропонованої теми, але також докладно їх дослідити на основі врахування автентичності та достовірності джерел. Наступна фаза використання методу аналізу полягає у критичному ставленні до кожного джерела. Насамперед на основі такого застосування було розглянуто історіографію питання, визначено мотиви та контекст написання тих чи інших наукових текстів. Звернення до контекстуалізації дало змогу розмістити тематику євхаристійної іконографії в історичному контексті. Розуміння подій і фактів, які оточували вказану тему, допомогло краще зрозуміти її значення та вплив на українську історію. Використання аналізу також полягало в інтерпретації отриманих результатів, завдяки чому одержано окремі відповіді на завдання дослідження.

Метод синтезу став важливим інструментом в історико-культурному дослідженні і використовується для об'єднання різних іконографічних джерел, історичних подій, фактів та ідей з метою створення більш повного та комплексного розуміння явищ розвитку української культурно-історичної традиції. Насамперед завдяки використанню методу синтезу стало можливим поєднання різних джерел, таких як богословські тексти, речові пам'ятки, ікони, свідчення істориків тощо. Це дало змогу побудувати більш повний і точний наратив про особливості розвитку української культурно-історичної традиції XVII–XVIII ст. із врахування історичних тенденцій розвитку. Метод синтезу використано для врахування різних точок зору. Зокрема, отримано можливість для порівняння різних інтерпретацій історичних подій та подавання їх разом для отримання більш об'єктивного зображення історичних подій.

Синтез використано для розробки комплексних теорій і концепцій, які пояснюють історичні явища та запозичення європейських мистецьких тенденцій для української традиції. Це дозволяє розкрити складні зв'язки та впливи, які вплинули на історичні процеси розвитку України.

Особливо важливо також було виявляти тенденції, зміни та еволюцію мистецько-історичної традиції, що дало змогу наново потрактувати розвиток

суспільства та культури. Використання цього методу допомогло уникнути узагальнень та спрощень в історичних дослідженнях, оскільки він спонукав до докладного аналізу різних аспектів історичного явища. До того ж, метод синтезу є невід'ємною частиною інтердисциплінарного підходу, який дозволяє поєднувати знання та методи з різних галузей науки, таких як історія, мистецтвознавство та суспільствознавство. Загалом, метод синтезу став потужним інструментом для розширення розуміння історичних явищ і подій шляхом об'єднання і аналізу різних джерел та історіографічних концепцій.

Метод дедукції є важливим інструментом в історичному пізнанні. Його зазвичай застосовують для формування логічних узагальнень та загальних принципів на основі конкретних історичних фактів і аналізу джерел. Зокрема, ключовим аспектом використання цього методу в історико-культурному дослідженні є допомога у формулюванні гіпотез. Дедуктивний підхід вимагає почати з утворення загальних припущень або гіпотез, які ґрунтуються на основі відомих загальних принципів і теорій. Наприклад, було використано теоретичні концепції для створення гіпотези про те, яких змін зазнала культурно-історична традиція розвитку українців внаслідок ухвалення Люблінської та Берестейської уній у XVI ст., наскільки ці зміни стали ключовими у трансформаціях євхаристійного іконопису у наступні часи.

Застосування методу дедукції в процесі історичного пізнання полягало у формулюванні гіпотез, які ґрунтувалися на загальних принципах та логічних побудовах для аналізу конкретних фактів й іконографічних джерел. Вказаний метод дав змогу порівняти ці факти з власними висунутими припущеннями та гіпотезами, використати логіку, щоби прийти до висновків про те, наскільки пропонувані погляди відповідають реальності.

Дедуктивний підхід дав змогу підтверджувати або спростовувати окремі гіпотези на підставі аналізу конкретних відомостей і джерельної інформації. Якщо дедуктивний метод підтверджує гіпотезу, це може призвести до підтвердження історичних фактів або подій, із нею пов'язаних. У випадку

спростування гіпотези існує потреба переглянути свої припущення та розглянути інші можливі пояснення історичних подій.

Науковці часто використовують дедукцію як частину більш широкого дослідження. До того ж важливо пам'ятати, що дедуктивний метод в історичному дослідженні може бути використаний для формулювання гіпотез, проведення аналізу та перевірки цих гіпотез на підставі доступних історичних джерел. Цей метод допоміг розглянути історичні явища з логічної та теоретичної точки зору і зробити внесок у розвиток історичного знання щодо євхаристійної іконографії у культурній та історичній традиціях українців.

Метод індукції при дослідженні розвитку євхаристійної іконографії в культурно-історичній традиції українців використовувався для вивчення і узагальнення історичних явищ на підставі конкретних спостережень і даних. Цей метод дав змогу виходити з конкретних фактів і подій, а потім здійснювати узагальнення, знаходячи загальні закономірності. До ключових аспектів використання цього методу у пропонованому історичному дослідженні можна застосувати опцію початкового дослідження зі збору конкретних даних та фактів, під час якого відбувається процес первинного нагромадження необхідного джерельного та історіографічного матеріалу.

Метод індукції оптимальний при виявленні загальних закономірностей (зокрема, трансформації української культури на тлі політичних перетворень XVII–XVIII ст.) або тенденцій, які можуть вказувати на певні витoki таких трансформацій у минулому (початок бездержавного періоду та інкорпорація українських земель до складу іноземних держав). Метод індукції став корисним при формулювання гіпотез і теорій на основі виявлення загальних закономірностей розвитку та пояснення виявлених зв'язків і закономірностей. Для проведення ефективного дослідження індукція часто комбінується з іншими методами дослідження, такими як дедукція, аналіз джерел, інтерпретація тощо – для отримання більш повного і об'єктивного зображення історичних подій.

Дослідження мистецтвознавчої компоненти дисертації потребувало також використання додаткових методів. Зокрема застосовувався метод структуралізації, що мав на меті упорядкувати та класифікувати матеріал, дотичний як до нашого дослідження, так і до значно ширшої тематики розвитку євхаристійної літератури у цілому. Оскільки євхаристійна іконографія представлена відповідною кількістю пам'яток церковного мистецтва, у роботі використано метод систематизації для виокремлення найбільш значущих мистецьких вартостей об'єкта дослідження. Відповідно при використанні методу формального та стилістичного аналізу проаналізовано генезу іконографічних особливостей форм твору, а відтак художньо-образні особливості досліджених пам'яток.

У дослідженні при виявленні творів з євхаристійної іконографії використані іконографічний та іконологічний методи. Перший означив розгляд правил, постанов і приписів для малювання ікон, другий – богословське вчення про ікону, що в підсумку призвело до їхнього аналізу, а відтак впровадження до культурного, соціального та суспільного процесів у християнському середовищі.

Семіотичний підхід застосований у розкритті алегоричних символів, знаків та з'ясуванні їхнього походження і значущості в євхаристійній іконографії. Натомість комплексний метод дозволив більш змістовно розглянути євхаристійну іконографію в контексті з її функційним призначенням, релігійним змістом і складовими богослужіння. Відповідний аналіз із приналежного методу дав можливість всесторонньо вивчити значущість складових церковного мистецтва, стосовних теми нашого дослідження.

Застосування системного аналізу сприяє віднайденню в пам'ятці складових символіки іконографічного канону, певних регіональних взаємозапозичень. У такий спосіб символіко-алегоричні сюжети з яскраво вираженою євхаристійною іконографією вкладаємо у певну систему, що узагальнює кольорову гаму, семантику, технічні особливості, притаманні для різних регіонів України.

У роботі застосовано порівняльний метод, який складається з порівняльно-територіального аналізу, що передбачає визначення відповідних художньо-стилістичних особливостей творів сакрального мистецтва, аналізу їх спільного і відмінного, що побутували в регіонах, та дозволяє таким чином провести порівняльно-типологічний аналіз, а відтак класифікацію творів за типами, належністю до відповідних груп. Система відповідного методу передбачає аналіз художньо-стилістичних характеристик певного твору.

Застосування контекстуального аналізу дослідження дає можливість залучити набуток гуманітарних профільюючих дисциплін, дотичних до еволюції євхаристійної іконографії, богослов'я ікони, релігійної естетики та історії церкви. Тому теоретико-концептуальною основою дисертації стали дослідження з області мистецтвознавства, праці з богословської літератури, дослідження з історії України та церкви, праці з теорії філософії мистецтва.

Історичний аналіз дає можливість розглянути предмет дослідження з огляду на історико-культурні умови становлення євхаристійної іконографії, а разом з тим – з огляду на виникнення, розвиток і поширення на українських землях церковного мистецтва.

Типологічний метод спрямований на дослідження пам'яток євхаристійної іконографії (які відрізняються матеріалом, технологічними процесами, впливами та запозиченнями особливостей творів західноєвропейського мистецтва), їх адаптації та поширення на українських землях.

Іконографічний метод допомагає аналізувати пам'ятку при наявності у ній загальнокультурного змісту. Відповідно у дослідженні об'єктом інтерпретації стали метафізичний (трансцендентний), художній (суб'єктивний) та фізичний (об'єктивний) виміри значущості творів євхаристійної іконографії. Іконографічний метод застосовується при вивченні закладених в ікону іконографічних канонів, що визначається мірою їх правдивості чи відступлення від них.

Структурно-семіотичний метод допомагає пізнати внутрішню складову та символічну основу євхаристійної іконографії, визначити типологічні основи відповідного твору, який перебуває в соціокультурному середовищі. Це дає

змогу застосовувати відповідний метод при дослідженні творів євхаристійної іконографії як цілісної системи церковних символів, а відтак розглядати її семантику, вплив на духовний світ християнина, а ширше – на культуру і самовизначеність етносу.

Герменевтичний метод за своєю суттю належить до епохи Середньовіччя, що співставляється з традицією екзегетики. Він охоплює сукупність різного характеру засобів і способів тлумачення церковних текстів, трактатів Отців Церкви, релігійних віянь та євхаристійних символів. Використовуючи вказаний метод, ми співставляли складові сакральних першоджерел та їх значення для християн різних поколінь, застосовуючи авторську інтерпретацію. Означений метод сприяє розумінню значущості належних смислів, а відтак і відповідної ваги творів євхаристійної іконографії.

Застосування мистецтвознавчого формального аналізу у роботі дозволило авторові більш змістовно розкрити та систематизувати пам'ятки церковного мистецтва з яскраво вираженою євхаристійною іконографією у сюжетно-іконографічному ракурсі: з відповідною композицією, кольоровою палітрою та технологічними особливостями.

Підсумовуючи методику дисертаційного дослідження, стверджуємо, що вона визначила належний характер і напрямок наших наукових пошуків. Разом з тим, ми не вдавалися до обширного опису проаналізованих матеріалів, а намагалися належним чином здійснити їхню наукову інтерпретацію. Поряд з тим, у дослідженні застосовано певну кількість визначень і тлумачень, які допоможуть суттєвіше зрозуміти понятійну складову вживаних термінів. Часто вживаним терміном є «Євхаристія», що означає «подяка» або Святе Причастя – у християнстві Тіло і Кров Ісуса Христа під видами дарів хліба і вина. Іншим вживаним терміном є «Літургія Євхаристії», що означає відправляти Божественну Літургію, яка складається з трьох частин: Проскомидії, Літургії Слова, Літургії Жертви. Ми використовуємо у роботі і такий термін, як «Богослов'я ікони», під яким розуміємо передовсім молитву перед іконою, тобто бачення в ній об'явленого Бога. Тоді як термін «ікона» є щось більше,

ніж просто зображення. Ікона як священний образ, подібно як і писане та усне, є одним із проявів церковного передання. Крім богословської думки, Бог відкривається і через красу в мистецтві. Досить часто вживаємо термін «іконографія», що означає правила, постанови, приписи іконописцю для малювання ікон. Менш вживаним є термін «іконологія», під яким ми розуміємо богословське вчення про ікони.

Вживаний нами термін «сакральне мистецтво» з'явився у мистецтвознавстві в кінці ХХ ст. На думку дослідників, він замінив термін «релігійне мистецтво», який використовували під час радянського режиму.

Дуже часто у дослідженні вживається термін «символ», який ми використовуємо як умовний знак, який в мистецтві виступає як універсальна розпізнавальна естетична ознака, зміст якої розкривається у зіставленні з суміжними категоріями умовного образу. Зчаста застосовуємо термін «алегорія», який асоціюється у роботі з символіко-алегоричними композиціями, пов'язаними з євхаристійною іконографією. Тобто це образ, який втілює абстрактні поняття, що ґрунтуються на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями та характерними ознаками приховуваного.

Звідси й впровадження терміну «алегоричні образи», який ми використовуємо на позначення абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично. Для порівняння: значення алегорії, на відміну від багатозначного символу, означене і відділене від образу, тоді як зв'язок між значенням і образом встановлюється за подібністю. У дослідженні спорадично вживаємо термін «художній образ», під яким розуміємо особливу форму естетичного освоєння світу. Використовуємо і термін «західноєвропейське мистецтво», який багато науковців тлумачать як «європейське мистецтво». Тлумачення цього терміну поділяється на ряд стилістичних періодів, які історично перехресшуються один з одним, оскільки різні стилі розвивалися в різних місцях. Якщо вже широко визначити термін, то періоди, які його представляють, були такими: класична

епоха, візантійське, середньовічне мистецтво, готика, Відродження, бароко, рококо, неокласицизм, модерн та постмодернізм.

Тож – основними міждисциплінарними методами у цій науковій праці є історичний, хронологічний і порівняльний аналіз. Важливим у дослідженні є системний і структурний методи. На особливу увагу заслуговують методи іконології, семіотики, художньо-образного аналізу, класифікації, формального та стилістичного аналізу. Дати оцінку специфіці художньої значущості творів євхаристійної іконографії допоміг мистецтвознавчий формальний аналіз. Вагомим є метод спостереження (натурних досліджень), який дозволив нам переконатися у правдивості бібліографічних даних. З огляду на поставлені завдання у роботі враховані здобутки гуманітарних і суспільних дисциплін – богослов'я, ікони, релігійної естетики, семіотики, філософії, історії.

Принцип неупередженості у пропонованому дослідженні вказав на необхідність підійти до дослідження минулого з об'єктивним ставленням, уникаючи при цьому упереджених або суб'єктивних поглядів та переконань. Цей принцип забезпечив найвищий ступінь об'єктивності та достовірності історичного дослідження. Основними аспектами його застосування стали нейтральність, тобто уникнення впливу свого особистого ставлення до подій чи персонажів минулого, та об'єктивність (аналіз об'єктивних фактів, джерел і доказів, а не особистих припущень чи упередженого ставлення).

Додатково принцип неупередженості призвів до систематичного зібрання та аналізу іконографічного матеріалу, наведення аргументів для підтвердження висновків із обов'язковою вказівкою на думки та гіпотези інших науковців, які можуть суперечити отриманим результатам (за умови, якщо вони також ґрунтуються на об'єктивному дослідженні). Тож принцип неупередженості є фундаментальним для підтримки об'єктивності та достовірності історичних досліджень і дає змогу забезпечити здійснення дослідження без впливу особистих упереджень, а замість цього запровадити найбільш точне розуміння процесів у минулому.

Для уникнення суб'єктивізму в дослідницькій роботі також використано принцип всебічності. Історику важливо виявити і проаналізувати всі матеріали, що стосуються його предмету дослідження, провести ретельний аналіз праць інших науковців. Це означає підходити до написання власної роботи з використанням досягнень попередників, одночасно формуючи власну обґрунтовану позицію у вирішенні проблемних питань, і уникати включення у свою роботу застарілих суджень.

Підсумовуючи усі ці пункти, можна зазначити, що у дослідженні використовувалася система загальних теоретичних методів і принципів історичної науки, а також враховувались специфічні вимоги до роботи з іконографічними джерелами. Це дало змогу залучити інформацію з різних джерел, оцінити її критично та провести аналітичний розгляд.

РОЗДІЛ 2

ЗАРОДЖЕННЯ І СТАНОВЛЕННЯ ЄВХАРИСТІЙНОЇ ТЕМАТИКИ У ХРИСТІЯНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

2. 1. Символічність ранньохристиянського мистецтва як ідейно-образна основа ікономалярства України XVII–XVIII ст.

Розуміння та поняття «символ» розтлумачені у різних сферах наукового знання, при чому у кожному епосі це поняття переосмислювалося наново. Визначити єдину узагальнюючу теорію неможливо, оскільки їх множинність дає змогу лише окреслити розвиток різних версій стосовно розуміння символу, а в межах нашого дослідження – тільки ті, які безпосередньо стосуються християнського сакрального мистецтва українських земель. Тож не варто спиратися на окремі теорії, значно важливіше намагатися розглядати їх в контексті тієї епохи, яка окреслена. Для прикладу, мовлячи про епоху раннього християнства, братимемо до уваги її розуміння символу.

Для української історії значення символу не становить окремого винятку. Важливість форми, яка у собі поєднує приховану суть явища, проявилася уже на ранніх етапах української історії і має вплив на безпосередню сучасність. Наприклад, державний герб України – Тризуб – сформований на основі геральдичного знака князя Володимира Великого, у часи якого Русь досягла найбільшої могутності, об'єднавши під зверхністю Києва чи не всі сучасні українські землі. Застосування цього герба за нинішніх умов демонструє спадкоємність ідеї соборності – об'єднання всіх етнічних українських земель в одній державі, що стало основною ідеєю та значенням герба [89, с. 36]. Водночас для історії важливі менш відомі, але не менш значущі символи. Джерелом їхнього дослідження є християнська традиція, яка мала визначальний вплив на українську історію та розвиток мистецтва, а отже – на формування ідеології суспільності. Дослідження символів виказує спадкоємність української мистецької традиції крізь століття, що у цілому демонструє безперервний розвиток українців як нації зі своїми поглядами, культурною

спадщиною та державністю. Завдяки аналізу таких символів можна зрозуміти культурні коди, на яких ґрунтується історико-культурна традиція.

Водночас – символіка у творах XVII–XVIII ст. сформувалася внаслідок певної історико-культурної еволюції. З цієї причини надзвичайно важливо проаналізувати генезу іконописної традиції українських земель, оскільки символи, як коди специфічної мистецької системи, сформувалися та використовувалися у певному значенні протягом тривалого часу.

Упродовж перших століть християнства було розроблене богословське підґрунтя для сакрального мистецтва. Сакральні зображення базувалися на системі понять, які зводяться до того, що вони є видимим, але при цьому умовним символічним образом Божественної сутності. Як зазначав український мистецтвознавець Володимир Овсійчук: «Символ в сакральному мистецтві, – а образна творчість взагалі символічна, – це розкриття внутрішньої сутності зображення, духовного стану твору. Зміст символічного зображення завжди значніший від змальованого об'єкта, бо ж неможливо духовний зміст виявити матеріальним виразом. Символічний спосіб є єдиним універсальним художнім засобом відтворення глобального, вічного, трансцендентного: Бог через мистецтво спілкується з людьми» [188, с. 49].

Робилися спроби візуального відтворення нематеріальної божественної сутності у формах і засобах матеріального світу через цілий ряд символіко-алегоричних зображень та умовних прийомів формально-пластичного малярського вислову. Найбільш показовим у цьому плані була зворотна перспектива, площинне трактування, деформація, символіка кольору тощо.

У різноманітних теоріях мистецтва символ постає як жива єдність предметного образу і глибинного змісту. Саме тому він володіє невичерпністю внутрішнього змісту і спроможний передавати таємне, невимовне [170, с. 68]. Для прикладу, за існуючими концепціями, символ – це щось таке, що поєднує у собі два світи у нерозривній єдності: один світ – чуттєвий, історичний; інший – метаісторичний, вічний, духовний [60, с. 40].

Символ також може бути одним із видів іконообразу: йдеться, наприклад, про символічну мову ікони. У цьому випадку ікона становить певну сукупність символів. Проте символ може і співпадати з іконою, як за формою, так і за змістом, і тоді іконообраз тотожний із символом. Східнохристиянська патристика називає видимий світ не лише іконою Творця, але і Його символом [170, с. 75]. За концепцією В. Лепакіна, символічні образи можна по-своєму читати, бо ж існує, наприклад, символіка кольорів, чисел, але основна дія символічного зображення – не так на свідомість, як на духовне чуття людини, що зберігається у сфері її підсвідомості, бо ікону бачать у церкві очима, душею і серцем [225].

У розвитку мистецтва значення символу еволюціонувало специфічно. Ще в III ст. Климент Олександрійський радив приховувати зображення під символами, тим самим приховану ідею оберігати від зневаги ворогами. Тому зображення в катакомбах переважно були символічно зашифрованими. Загалом розписи катакомб органічно продовжують пізньоантичне мистецтво, але з однією важливою відмінністю – вони набули, як уже зазначалось, християнського змісту. Розписи катакомб мали насамперед повчальну мету, тобто були покликані через малюнок розкрити християнську істину. Спосіб розписів має два характери: символічний та сюжетний, – що відповідають текстам Старого та Нового Заповітів, літургійним текстам раннях Отців Церкви.

З сукупності старохристиянської символіки важливо виокремити основні символи, які передають цілісну картину світобачення Церкви і позначилися на культурно-історичній традиції розвитку християнських народів. Чи не найважливіші серед них були ті, які за своїм тлумаченням зводилися до євхаристійного значення. Головні символи Євхаристії – це риба, добрий пастир, жертвне ягня, хліб, виноград і пов'язані з виноградарством предмети. Вони набули поширення в живописі катакомб, зображалися на священному посуді і предметах ужитку християн. Серед символів знаходимо і деякі поганські, яким надавали християнського значення, – наприклад, символ Орфея, що грає на лірі¹.

¹ З поганської міфології взято символічний образ Христа у вигляді Орфея, грою на лірі якого насолоджувалися дикі звірі. Цей символ зустрічаємо у творах раннях Отців Церкви. Вони пояснювали, що як

З розвитку християнської традиції черпали натхнення митці середньовічного часу. Важливими були певні ідеї, запропоновані ромеями, спадкоємцями Римської імперії. Уявлення візантійців про світ сягали корінням в античну культуру, а також національні культури різних народів, що населяли імперію (сирійців, греків, євреїв, вірмен). Ці уявлення здебільшого визначалися християнством – панівною релігією імперії. Матеріальний світ став уже не так цікавий, як раніше, і тим візантійським християнам, котрі займалися художньою творчістю. Перед художником-християнином поставало нове завдання – відобразити невидиму оку дійсність. Зрозуміти приховане значення можна, оскільки інформація про вищі істини «передана нам в символах», які виявляють незбагненне і водночас зберігають, втаюють Божественні істини від необізнаного.

Християнське мистецтво було дидактичним. Найважливішим завданням і виправданням його існування було те, що воно навчало людей, допомагало їм прийти до Бога. Для цього потрібно було, щоб знаки і образи, якими користувався майстер, були зрозумілі християнам. Провідними видами і жанрами мистецтва завжди залишалися ті, які були пов'язані з релігією. Насамперед ідеться про ікони, храмову архітектуру, малярство, скульптуру, оформлення богослужбних книг та виготовлення культових предметів.

Ікона була набагато поширеніша у християн Сходу, ніж у християн Заходу. У західному богослов'ї тривалий час (до розповсюдження містичних учень) панувала думка, що головний шлях до божественних істин лежить через розум, відчуття ж, зокрема і зір, посідають другорядну роль, – вони можуть обманути людину. Блаженний Августин говорив: «Тільки розумний зір не одурює». На візантійському Сході пізнання через плотське сприйняття видавалося досконалішим, причому зір нерідко називався «першим з відчуттів» (Іоанн Дамаскин, VIII ст.). Через це візантійські мислителі віддавали перевагу символу-образу над символом-знаком, оскільки знак будить насамперед думку («розгадується розумом»), а образ «несе в собі подібність зображеного і будить відчуття».

Орфей грою на своїй лірі присмиряв диких звірів, зачаровував гори та ліси, так і Христос через своє божественне слово притягує людей і приборкує стихії природи.

Художники, архітектори, скульптори і їх замовники почали розуміти символ як інструмент, який допоможе їм виконати основне завдання: прорватися за межі видимого світу і прославити людський дух до істини. Художники прагнули зобразити не просто предмети, рослини, тварин, а суть цих явищ. Символічне осмислення світу вплинуло навіть на музику. Вісім ладів, на яких будувалася церковна візантійська музика, теж отримали алегоричне тлумачення. Чотири з них асоціювалися з хрестом, а дві інші пари тлумачилися як знаки подвійної (боголюдської) природи Христа. За В. Бичковим, музика не тільки відповідним образом налаштовує душі людей, вона виступає також образом, символом, знаком душевних станів [66, с. 130].

Об'єктивні чинники розвитку християнського сакрального мистецтва (мова йде про східнохристиянську традицію) зумовили певні рамки його сюжетно-тематичного репертуару, обмеженого ідеєю Христоцентризму як першооснови цього віровчення [234, с. 14].

Переломним моментом у створенні української мистецької культури є історична подія, пов'язана із впровадженням християнства як державної релігії, а також тривалим процесом формування та закріплення основ мистецької культури українського варіанту східнохристиянської орієнтації. Важливо зазначити, що ця нова мистецька традиція не з'явилася раптово при моменті хрещення. Навіть до офіційного прийняття християнства українське християнське мистецтво мало свої корені.

До цього часу існує вагома евіденція українського християнського мистецтва. Це підтверджується історичними подіями, такими як хрещення Аскольда в 860 р., згадана в літописі угода з Візантією у 945 р., побудова першої відомої київської церкви пророка Іллі, а також – останніми відкриттями, де були знайдені залишки найдавнішої київської церкви Богородиці, побудованої в Києві у 961–962 рр. за зразком палацової каплиці Карла Великого в Аахені. Цей акт відзначив собою новий етап розвитку українського релігійного мистецтва в рамках східнохристиянської традиції. За свідченнями джерел, після хрещення у Корсуні святий Володимир перевіз ікони з Візантії до

Києва, що вказує на наступний зворот та розвиток української культури у візантійському руслі [52, с. 56].

Якщо розглядати проникнення пам'яток візантійського релігійного мистецтва на українські терени та діяльність приїжджих візантійських майстрів, то це свідчить про активну участь Візантії у становленні і розвитку релігійної мистецької культури княжої України. Однак не менш важливими є інші, менш прямі форми взаємодії між цими двома культурами. По-перше, слід відзначити візантійські корені української релігійної іконографії. Це проявлялося як у безпосередньому наслідуванні візантійських зразків, так і у створенні базованої на них власної традиції. Великий інтерес представляють приклади наслідування візантійського станкового живопису, особливо з точки зору іконографії. Унікальним прикладом є ікона Богородиці Одигітрії з кінця XIII ст., яка знаходиться у монастирській Успенській церкві в Дорогобужі. Стилiстично вона пов'язана з іконою з групи пам'яток перемишльської школи українського релігійного живопису першої половини XIV століття. Вивчення Дорогобужької ікони та її впливу на релігійне малярство Волині, Перемишльської єпархії і, можливо, навіть Києва, свідчить про той факт, що це був не результат діяльності окремого приїжджого митця, а процес еволюції. З урахуванням тривалого періоду розвитку цієї малярської традиції, не дивлячись на очевидні візантійські впливи, можна стверджувати її автохтонність, що свідчить про високий рівень професіоналізму малярської культури княжої України на елітарному рівні. Слід зауважити, що візантійські впливи спостерігаються в окремих фрагментах «Менології» з церкви святого Миколая у Яворі (зберігається в Національному музеї у Львові), перемишльської ікони XIV ст. тощо [52, с. 58]. Надзвичайно важливо наголосити на тому, що спільне коріння візантійського та українського іконописного мистецтва полягало у християнстві. Однак якщо Візантійська імперія перебувала біля витоків християнства, то Русь-Україна успадкувала уже певні сталі форми-символи, які у її культурній традиції уже мали визначені зміст та вжиток. Історичний розвиток у цьому контексті мав прямий вплив на культурні парадигми.

Таким чином, нова мистецька епоха стала органічним продовженням традиції на новому історичному ґрунті, що виник після прийняття християнства та утвердження мистецької культури, побудованої на його засадах у східнохристиянському стилі. Попри зовнішнє оновлення, внутрішня структура залишалася стабільною. Найважливіші принципи, на яких ґрунтувалася система взаємодій всередині культури, залишалися незмінними. Одним із найхарактерніших виявів цього є традиційна роль малярства в системі української культури протягом XV–XVI ст. [130]. Певні зміни поєдналися із появою нових мистецьких форм. Зокрема, на Заході Європи постійно зароджувалися і процвітали нові мистецькі напрямки, які безпосередньо або опосередковано впливали на образотворчу культуру Польщі, Московії та України. Проте в часи, коли Московія зафіксувала свій релігійний формалізм і закріпила свою культурну відсталість під впливом чужинецьких стилів, Україна, спадкоємиця старої східної й елліністичної культури, приймала з Заходу лише ті форми, які гармонізували з її вже сформованим естетичним світоглядом [130]. Під цими впливами змінювалися також такі напрямки як іконопис. Завдяки поєднанню грецького та європейського стилів із місцевим культурним надбанням сформувалися певні усталені розуміння символів, які використовувалися в євхаристійній іконографії.

До Старозаповітних алегоричних символів у ранньому християнстві належало дуже популярне зображення риби, з вираженим євхаристійним значенням. Для ранніх християн це був образ хрещення водою і Духом. Того, хто був занурений у воду під час хрещення, називали рибами, грецькою мовою «іхтіс». Окрім того, у цьому символі приховували аббревіатуру, яка розшифровувалася як «Ісус Христос, Божий Син, Спаситель». Євхаристійне значення риби пов'язується з просвітними євангельськими трапезами: насиченням народу в пустелі хлібами і рибами (Мт 6:34–44), трапезою Христа і апостолів на Тіверіадському озері після Неділі (Ін 21:9–22), – сюжет яких нерідко зображався у катакомбних церквах поряд із Тайною вечерею. Рибу також часто змальовували поряд із хлібом та вином. Символ риби

ототожнювався із самим Христом. Інколи зображали рибу, яка на своєму хребті несе корабель, що теж є символом Христа, який підтримує свою Церкву. Були також малюнки великої риби з багатьма малими довкола – що символічно представляли Христа з християнами. Іноді велику рибу зображали як дельфіна; тут відчуваються впливи грецької міфології, в якій розповідається, що дельфін любить людей і часто рятує моряків.

Символічне зображення Риби також було атрибутом Богородиці та апостолів Петра і Павла, які, як відомо з біблійських притч, були рибалками. Сам Христос оповідав багато притч, де згадувалося про риб. Він пророкував, що Його учні будуть «рибалками людей» (Мт 4:19; Мр 1:17); оповідаючи про Небесне Царство, Христос використовував «рибальські алегорії» (Мт 13:47). У притчі про доброго Небесного Отця Христос наголошує, що навіть земний батько на прохання сина подасть рибу, а не гадюку (Мт 7:9–11). Отже, образ риби відноситься до Христа – як істинного Хліба життя.

Інколи християни носили невеликі медальйони із зображенням риби або ж її форми (з металу, кераміки чи перламутру), на яких був напис «спаси». Головним змістом цього християнського символу-медальйона було своєрідне молитовне звернення: «Ісусе Христе, Божий Сину, Спасителю, спаси!» Отже, це була чи не перша форма дуже поширеної на християнському сході Ісусової молитви: «Господи, Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй (спаси) мене, грішного». Іноді на похоронних плитах присутнє зображення риби, яка споживає хліб, або вона знаходиться біля хліба. Це означало: покійний був християнином і приймав Євхаристію [159, с. 32]. Зображення риби відповідає літургійній тематиці, тобто Євхаристії. Кожний раз, коли зображали таїнство Євхаристії (чи то у вигляді трапези, здійснення самого таїнства, чи ж у вигляді звичайного символу), поряд із хлібом обов'язково зображували і рибу. Щоправда, саму рибу ніколи не споживали під час здійснення тайни Євхаристії; її присутність лише вказувала на символічне значення хліба та вина [225].

У середньовічній мистецькій традиції України зустрічаємо символ риби на рельєфі саркофага Ярослава Мудрого в соборі Св. Софії в Києві. Тут риби

символізують хрещення, воду ріки Йордан і третю особу Святої Трійці – Святого Духа [188, с. 51].

Символічне зображення риби також наявне у XVII–XVIII ст. Зокрема, різьблені ангели, що прикрашали один із бічних вівтарів храму (Рис. А. 1.), в руках тримають саме рибу. Ці твори знаходяться нині у збірці монахів-студитів у Львові. У цій же збірці увагу привертає різьблена скарбничка у вигляді риби, ймовірно кін. XVIII ст. Рис. А. 2.). Символічне зображення риби присутнє і на кераміці XVII–XVIII ст. (Рис. А. 3.) [280]. Як бачимо, художники використовували євхаристійний символ риби в різних видах сакрального мистецтва, хоча він у XVII–XVIII ст. не набув широкого розповсюдження.

Символіко-алегоричним сюжетом на євхаристійну тему є й образ ягняти, якого використовували для жертвоприношення (агнцем називають також частину відокремленої просфори в проскомидії). «Агнець у Святому Письмі» (Од. 5–7) є символом Ісуса Христа, який приніс себе в жертву, щоб спокутувати гріхи людей [238, с. 8]. Паралель між ягням і Христом присутня у біблійних текстах. Зокрема, задовго до Різдва Христового пророк Ісаї, можливо, найчастіше бачив у своїх ясновидіннях образ очікуваного Месії. Принаймні у багатьох місцях своєї книги він надивовижу точно описав Христа, Його зовнішність, характер, жертвність. «Він гноблений був та понижуваний, – читаємо у пророка Ісаї, – але уст Своїх не відкривав. Як ягня, був проваджений Він на заколення, а як овечка перед стрижіями своїми мовчить, так і Він не відкривав Своїх уст» (Книга пророка Ісаї, 537). Подібні порівняння Спасителя з тихою, мирною і доброю твариною, яка нікому не робить зла, але приносить багато користі, присутні і в книгах Нового Заповіту – Євангеліях від Луки й Івана, в Першому Соборному посланні апостола Петра і понад дванадцять разів – в Об’явленні св. Івана Богослова [247, с. 55]. Сам Іван Хреститель, побачивши Ісуса біля річки Йордан, засвідчив перед народом, що це ягня: «Наступного дня Іван бачить Ісуса, що до нього йде, та й каже: “Оце Агнець Божий, що на Себе гріх світу бере!”» (Євангеліє від св. Івана, 1:29) [227].

Своєрідною канонізацією цієї алегорії стали знана мозаїка у римській базиліці Санта Марія Маджоре і не менш відома мозаїка Ягняти з дванадцятьма ягнятами (Христос з апостолами) в Константинопольському патріаршому Соборі – св. Софії після побудови цього храму в VI ст. [227].

На ранніх візантійських фресках і мозаїках (IV–IX ст.) Ісус Христос зображений пастухом із ягнятком на плечах, як символ Доброго Пастиря. Символічне зображення Христа в образі ягняти було настільки розповсюдженим, що в 692 р. під час церковного синоду в Константинополі присутні на ньому Отці вказали: «Зображення Христа як ягняти стало більш частим, ніж зображення Його як Людини». Навіть після офіційного утвердження Церквою фігурних зображень у християнському мистецтві образ ягняти не зникає з мистецького обрію.

В українському іконописі ця тема розвинулась в сер. XX ст., – у містах Західної України поширюється традиція випікати Пасху у вигляді лежачого ягняти [237, с. 9]. Загалом розповсюдження в Україні не антропоморфного зображення Христа у вигляді «ягняти» відбулося в першій пол. XX ст. Зокрема зображення «Поклоніння агнцю» наявне у святилищі храму Христа Чоловіколюбця у м. Жовква (робота Ю. Боцманюка); представлений цей символ і в розписах Вірменської церкви м. Львова, каплиці Духовної семінарії у Львові (не збережена) П. Холодного (старшого), Володимирівського собору у Києві.

Одним із найдавніших і найвідоміших євхаристійних символів в історії християнського мистецтва, який зберігся донині, є виноград у вигляді лози або грона ягід. Цей символ поширений у мозаїці, фресці, архітектурі, різьбі по каменю, декоративній різьбі по дереву, у гравюрі, малярстві, гаптуванні тощо. Виноград і зерно – євхаристійні символи. В Єгипті виноград служив емблемою, символом життя (виноград тут пов'язували з богом Осірісом) [227].

У Старому Заповіті виноград – емблема плодів Землі, рівноцінна Дереву Життя, а в деяких інших традиційних варіантах – Дерево пізнання. Лоза з гронами винограду символізує родючість і пристрасть, дика лоза – брехливість і віроломство. У буддизмі сплетена лоза жадібності і бажання повинна

підрізатися під саме коріння. У християнстві – істина лоза, а послідовники – гілки її (Ін 15:1). Також вона символізує Церкву і віруючих. Зображена як Дерево життя з голубами, що відпочивають на її гілках, виноградна лоза символізувала душі людські у Христі, духовну поживу. Виноградна лоза була першою рослиною, посадженою Ноем після Потопу, а в Книзі Буття першим знаком того, що ізраїльтяни досягли Землі Обітованої.

Виноградна лоза – загальноприйнятий символ Євхаристії, Символ Христа і християнської віри, його крові, пролитої за відкуплення людства від гріхів; символ заснований на біблейській метафорі з притчі Христа про виноградну лозу: «Я є істинна виноградна лоза...» (Ін 15:1–17). Далі Ісус каже своїм учням: «Я правдива Виноградина, а Отець мій – Виноградар. Усяку галузку в Мене, що плоду не приносить, Він відтинає; але всяку, що плід родить, обчищає її, щоб рясніше родила. Через Слово, що Я вам говорив, ви вже чисті. Перебувайте в Мені, а Я в Вас! Як вітка не може вродити плоду сама з себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як в Мені перебувати не будете. Я – Виноградина, ви – галуззя! Хто в Мені перебуває, а я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви» (Ін 15:1–5).

Дуже ймовірно, що Христос, представляючи учням таку алегорію про виноградну лозу, мав на увазі Тайну вечерю, що тільки закінчилася, на якій Він пив зі своїми учнями вино, і під виглядом цього вина подав їм Свою кров. Є безсумнівний взаємозв'язок притчі про виноградну лозу і Тайної вечері. Після помноження хліба Ісус говорив про справжній хліб із Неба, що його Він дасть, таким чином далеко наперед розтлумачуючи про сутність хліба євхаристійного. Тому притча про лозу й має євхаристійне тло. Отож, без виразної про неї згадки Євхаристія стає незрозумілою в усій її глибині та величі [214, с. 267].

У багатьох стародавніх релігіях в античному Середземномор'ї вино використовували як засіб спілкування з божеством: відбувалися жертвні проливання вина по кілька крапель на землю або кожний із присутніх пригублював ритуальну чашу, наповнену вином, що означало єдність людини з Богом. Тому виноград часто вважався культурою благородною, а нерідко і священною.

Християнство додало цьому символізму нове трактування: «Хто тіло Моє споживає та кров Мою п'є, той в Мені перебуває, а Я в ньому» (Ін 6:56). Символізм Євхаристії у тому, що посудина з жертвним вином представляє чашу зі спокутуваною кров'ю Христа. У Середньовіччі зображали Христа, який стоїть або пригнув коліна у винному пресі. Згадка про це є у трактатах Святого Августина про Христа (354–430 рр.) як про «гроно винограду, встановлене під прес» [226].

Відповідно до християнського віровчення (Біблії), розведення виноградників, що приносять вино, так само як пшениці, що дає хліб, йде своїм корінням в початок людської історії. Про це в Святому Писанні говорить Господь Адаму після його гріхопадіння: «У поті чола твого їстимеш хліб» (П. 3:19). У міфології вино часто асоціюється з кров'ю. Запозичення християнством античних сюжетів і образів є відомим явищем. Описані зображення Ісуса Христа у вигляді Гермеса (Добрий Пастир). Загалом – найпоширеніший образ Христа у вигляді Пантократора нагадує ідеалізовані зображення римських імператорів.

Виноград як символ крові та жертви Ісуса Христа представлений у культурній традиції українського народу. Подібну композицію зустрічаємо на гравюрі Києво-Лаврської майстерні з зображенням збору винограду (Рис. А. 4.). Важливо наголосити на тому, що і на гравюрі виноград збирають саме ангели. П. Жолтовський цю гравюру пов'язує з апокаліптичними темами [108, с. 13]. Мета таких зображень – вказати християнам на центральне Таїнство Церкви – Євхаристію.

У період Ренесансу набули значного поширення такі орнаментальні мотиви як дуб, акант, пальмова гілка. В українському ренесансному мистецтві виноградна лоза наявна у декоративному оформленні львівської архітектури, стародруків та іконостасного різьблення [102, с. 54–55]. В українському бароковому мистецтві був поширений мотив орнаменту виноградного грона. Виноградне гроно символізує Євхаристію (таїнство перетворення вина у кров Ісуса). Таке трактування цього сюжету відоме не у всіх країнах. Наприклад, італійська барокова культура, що широко використовувала рослинні орнаменти,

у цілому не послуговувалася символом виноградного грона [265]. З цієї причини можемо припустити, що до української культурної традиції вказаний символ потрапив з території Польщі.

Наявний мотив виноградної лози з гронами у польському ікономалярстві XV ст. Про це засвідчує сцена «Оплакування із Хомраніц» (Рис. А. 5.) (Єпархіальний музей, Тарнов) 1439 р., яка вважається одним із найвидатніших художніх творів польського Середньовіччя. Високий художній рівень ікони дозволяє говорити про те, що ікона першочергово призначалася для одного з польських костелів. На противагу подібним іконографічним сценам оплакування у польському варіанті відсутні драматичні жести відчаю. Богородиця зображена на колінах перед тілом Христа, руки складені для молитви. На такий спосіб автор підкреслив вселюдське значення Жертви, принесеної Ісусом, і символічний зв'язок цієї жертви з таїнством Євхаристії [74, с. 12]. Символіку жертвності підтримує і зображення виноградних лоз із гронами, які рясно вкривають весь фон ікони.

У світському мистецтві грона винограду є атрибутом Бахуса (бога вина) і персоніфікації осені – однієї з чотирьох пір року [270]. У XVII–XVIII ст. в Україні важливим джерелом алегоричної іконографії був виданий Києво-Печерською друкарнею у 1712 р. філософсько-моралістичний твір «Ифика ієрополитика, или философия нравоучительная символами и приудоблениями изъяснена к наставлению и пользь юным», в якому наявна гравюра з зображенням Бахуса, поряд з яким на бочці зображено євхаристійну композицію Жертвоприношення Авраама [110, с. 24]. Серед багатьох емблематичних збірок, що потрапляли в Україну, Д. Чижевський виділяє такі: «*Symbola et emblemata*», «*Electorum Symbolorum et Parabolaram historicarum syntagmata*» Коссена, «*Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*» Пієрія, «*Sylva allegoriaru in totius sacrae scripturae*» Лавретуса, «*Zodiacus christianus*» Дрекелиуса, «*Amorum emblemata*» Венуса, «*Magia Solmysticus*» Сандеуса та ін., а також твори українського походження: панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу, вірші І. Величковського тощо [278, с. 402]. Всі ці збірки мали

великий вплив на іконографію бароко. Отже, філософські та релігійні ідеї того часу знайшли свій вираз у різних алегоріях. На думку українського мистецтвознавця П. Жолтовського, українські художники вклали цілу систему суспільних, філософських, моральних і релігійних поглядів в оболонку алегоричних зображень, що становили основу культури їхньої доби [110, с. 26].

З'явившись на іконах, у бароковій ліпці, дерев'яному різьбленні, на книжкових мініатюрах, виноградна лоза потрапляє і на кераміку. Привертає увагу тарілка, яку знайшли на території Михайлівського Золотоверхого монастиря: на ній в центрі зображено виноградне гроно, а по краях – трьох ангелів (Рис. А. 6.) [280].

Мотив виноградної лози широко представлений в українському сакральному мистецтві XVII–XVIII ст. Цей євхаристійний символ присутній як на екстер'єрах, так і в інтер'єрах українських храмів, а саме в різьбі, гравюрі, гаптарстві, іконі, фресці, мозаїці тощо. Про використання мотиву виноградної лози у храмовому просторі докладніше зупинимось у наступних розділах.

Отже, підсумовуючи сказане, можемо стверджувати про незгасимість східнохристиянської традиції в українському мистецтві XVII–XVIII ст. Майстри бароко використовували євхаристійно-алегоричні символи (риба, виноград та ін.) у різних видах сакрального мистецтва, хоча окремі з них (зображення риби) у XVII–XVIII ст. не набули широкого застосування. Проте мотив виноградної лози широко представлений в українському сакральному мистецтві бароко. Цей символ використовувався в мозаїці, фресці, архітектурі, різьбі по каменю, декоративній різьбі по дереву, гравюрі, живописі, гаптуванні тощо. Вказані тенденції підкреслюють, що українська мистецька традиція іконопису загалом розвивалася у руслі загальної тенденції розвитку історико-культурного середовища. Завдяки поєднанню візантійського (східнохристиянського начала) з місцевою традицією та європейськими зразками сформувалося трактування окремих символів, які відповідали духу епохи й були загальнозрозумілі митцям і простому населенню.

2. 2. Християнська літургія: містичне таїнство та візуальні мистецькі образи в процесі історичного розвитку

Розуміння літургії мало свої візуальні коди, які відобразилися на українській іконографічній традиції XVII–XVIII ст. Завдяки змінам, яких зазнало становище українських земель, можливо визначити, яким чином християнські практики стали двигунами перетворень в культурному житті, що, своєю чергою, формувало суспільні смаки і запити серед еліти, духовенства та простої людності.

Літургія – то вислів віри, молитовний засіб Церкви для прославлення Бога. Священне мистецтво в Літургії – глибокий засіб, аби той вислів віри зробити для сприймання найкращим і найдоступнішим для людини [178, с. 13]. У християнському (богословському) розумінні Літургія – це своєрідна ікона, точніше цикл ікон з Христового життя. Ці події пронизані глибоким символічним змістом і репрезентовані візуальними образами, що творять містичну атмосферу. Літургія здійснюється в священному просторі – храмі, де всі культові предмети (ікони, священні книги, одяг тощо), маючи видиму форму, здійснюють духовний контакт із надприродним, творять його присутність. Окрім цього Літургія є найважливішим моментом і найдієвішою молитвою у житті християнської спільноти, бо дає унікальну можливість зустрічі та єднання з Христом у Тайні Євхаристії [229].

«Євхаристія» – це грецьке слово, перекладається як «благодаріння, подяка». Ще апостол Павло закликав християн: «За все дякуйте» (1 Фес. 5, 18) У буквальному перекладі з грецької мови на українську ці слова означають «творить Євхаристію в усіх справах». Впродовж свого формування це таїнство стало ціллю усього літургійного циклу [66, с. 207]. Теологи розкривають смисл Євхаристії не тільки як центрального таїнства у Церкві, але і як таїнство Церкви. Євхаристія звершується за наперед встановленим порядком, і як правило, у ній задіяно широкий спектр візуальних мистецьких образів. Виникнення багатьох сакральних творів бере свій початок з переосмислення саме цього таїнства. Ще у VI ст. християнський мислитель псевдо-Діонісій

Ареопагіт стверджував, що Євхаристія – це єдина «ікона» Христа. Звідси у візантійській теології реалістичне і сотеріологічне розуміння Євхаристії, яке позначене участю людини у прославленому і животворному людстві Христа [176], що частково позначилося також на українському мистецтві у княжу та ранньомодерну добу.

Спробуємо висвітлити ключові етапи розвитку східнохристиянської (візантійської) Літургії та її вплив на формування сакрального мистецтва українських земель. Зокрема ідеться про питання розвитку Літургії, у межах якого формувалися візуальні мистецькі образи. Дослідники вважають, що в євхаристійному обряді існує тісний взаємозв'язок літургійного символізму (обрядової церковної служби), літургійного обрамлення (архітектури, іконографії) та літургійної інтерпретації (містагонії). У їхніх працях йдеться також про те, що вивчення євхаристійного обряду повинно враховувати взаємозв'язок та генезу християнської традиції загалом [283].

Виникнення християнської Літургії бере початок з Тайної Вечері. На ній, як відомо з історичних (найперше Біблійних) джерел, Христос установив першу безкровну жертву. Важливою обставиною цієї події було те, що це християнське таїнство відбулось у рамках старозаповітної пасхальної жертви. Старозаповітна пасхальна жертва була лише предтечею і праобразом новозаповітної Служби Божої. Жертва пасхального ягняти була установлена в часи Мойсея, на спомин про визволення євреїв із єгипетської неволі [239, с. 19]. Натомість жертва Христа принесена на хресті у вічності приноситься постійно в небесній skinі [258, с. 30].

Проте, як свідчить історія, християнське мистецтво часто переборювало подібні догматичні рамки. Присутність символічного зображення Христа у вигляді Агнця в європейському культовому мистецтві розвивалась і після вказаного собору. Особливо це простежується в секуляризованому мистецтві Відродження і бароко. Серед відомих пам'яток слід назвати «Гентський вівтар» (1432) Яна і Губерта ван Ейків (Рис. А. 7.), у якому центральною композицією є сцена «Поклоніння Агнцю», «Містичний Агнець» (1459) Беноццо Гоцоллі,

фреска капели Медичі палаццо Медичі-Рікарді, «Ізенгеймський вівтар» (1512–1516) Матіаса Грюневальда та ін. [225].

Варто зазначити, що подібні іконографічні сюжети мали місце і в ареалі східного християнства. Зокрема в українському мистецтві образ Агнця отримав поширення наприкінці XVIII ст. і набув особливої популярності на Галичині та Волині. Популярність цього зображення безпосередньо спричинена Євхаристійним культом, зокрема святкуваннями Божого Тіла та Крові [121].

Історична подія Тайної Вечері спричинилася до виникнення й інших образно-пластичних та символічних зображень християнського мистецтва. Як стверджує чимало дослідників, Літургія в період діянь апостолів мала родинний характер у вигляді спільної родинної гостини-вечері й за своїм візуальним висловом нагадувала Тайну Вечерю. Первісне формування літургії відбувалось у контексті єврейського синагогального богослужіння. Апостоли та перші громади християн у Єрусалимі були за походженням євреями. Навіть після Зіслання святого Духа перші християни ходили до синагог і брали участь у спільних богослужіннях. Лише на «ламання хліба», а саме – на євхаристійну жертву сходилися вони у приватні домівки [227]. Згодом правовірні євреї стали уникати християн як єретиків та зрадників і цілковито відокремились. Після роз'єднання у християн залишились деякі єврейські звичаї у відправленні Літургії: початок зібрання починався з молитви, а продовжувався читанням Святого Письма, що було характерним для євреїв. Молитву, яку читали над хлібом і вином, також запозичили в єврейської «берахі» (молитва благословення), – ту саму молитву, яку Ісус проголосив на Тайній вечері й у якій ідеться про вдячність Богу за створення світу та за спасіння роду людського [258, с. 28]. Прототипом для апостольської Євхаристії була Вечеря Господня, яка сама відбувалася на взірць єврейської вечері [62; 225].

Значна кількість символіко-алегоричних зображень, що виникала в цей час, мала безпосередній зв'язок з формуванням Літургії. Візуальні образи, які, на перший погляд, здаються звичайним декором, мають прихований сенс. Як приклад – уже згадуваний виноград, що є ілюстрацією слів Христа: «Я –

виноградина, ви – гілки. Хто перебуває в мені, а я в ньому – той плід приносить щедро. Без мене ж ви нічого чинити не можете» (Йо. 15,5). У цих словах відповідно до літургійного богослов'я прихований зміст як еклезіологічний, так і сакраментальний. Образ виноградника і гілок зображає Христа і Його Церкву. «Виноград дає вино так, як Слово дало Свою Кров», – пише Клементій Александрійський. Отож виноград нагадував християнам сакрамент, який є в основі існування Церкви – це Євхаристія [60, с. 34].

У II ст. спостерігається сталий порядок євхаристійної відправи, під час якої заведено регулярне читання старозаповітніх уривків і Апостольських Листів, а установчі слова укладено з розширеною подячною літургійною молитвою. У цей час грецьке слово «євхаристія» відноситься до цілої відправи трапези [134].

У III ст. олександрійський богослов Оріген зробив спробу символічного обґрунтування Літургії, говорячи, що тайна спасіння актуалізується в нашій реальності, входить у неї через видимий знак, який і являє її, і приховує. Христос для нього – основна тайна християнства, в ньому поєднані Бог і чоловік, так що божественне є приховане за людським, і явлено тому, хто має очі, щоб бачити. Тобто, хто має віру – бачить людину, але усвідомлює в Ньому Бога. Розвиток вчення Орігена про християнські тайни і Літургію обґрунтували Діонісій Ареопагіт в V ст. та Максим Сповідник в VII ст. [227].

З III ст. до нас дійшли взірці фрескових іконографічних композицій, які знаходяться у домі-церкві Дура-Европос. Важливим у цих фресках є те, що це перший досвід оздоблення розписом храму та спроба впорядкувати розташовування у ньому іконографічної композиції. У цій же церкві є ніша із зображенням Доброго Пастиря, а під ним – Адама і Єви. Саме ця ніша, на думку Галини Колпакової, могла стати праобразом для майбутньої абсиди (Святилища) [145, с. 46], де приноситься Безкровна Жертва Нового Заповіту, це місце перебування найбільшої святості – Христа. Таку назву має Святилище на зразок найважливішої частини єрусалимського старозаповітного храму – «Святая святих» [227].

У катакомбах найчастіше зображали таїнства Хрещення та Євхаристії, а також сцени зі Старого заповіту – «Йона в череві кита», «Ной і корабель», праотців Авраама, Ісаака та ін. Іконографія катакомб виникла в літургійному середовищі, а саме під час молитов за померлих [258, с. 35]. І хоча збереженої євхаристійної зали до нас не дійшло, однак ці фрески (Дура-Европос та катакомбні зображення) лягли в основу розвитку євхаристійної іконографії в контексті візантійської традиції [227].

Отці IV ст., серед яких Василій Великий, Феодор Мопсуетський та Іван Золотоустий, пояснювали Богослужіння як знаково-символічну літургійну чинність, що має викликати молитовний стан. Ці Отці Церкви ставили за мету підсилити емоційне сприйняття Євхаристійної жертви, щоб Господню трапезу можна було сприймати як містерію. У їхньому розумінні без імпліцитного богослов'я знаків і символів богослужіння сама служба залишилася б лише обов'язковою нормою, яку слід виконати, а основні літургійні дії в їх сакраментальному значенні не могли б бути зрозумілі в духовному та емоційному аспектах [296]. Так – Василю Великому належить молитва-Анафори (грецьке *ἀναφέρω* – (анафєро) – центральна частина Євхаристії, що в літургійному контексті означає «припіднесення» – припіднесення Святих Дарів) – Євхаристійний канон [172, с. 231]. Цей християнський богослов висловив думку про те, що християнські візуальні образи (ікони) – є Біблією для неграмотних [227].

Значного розвитку візантійська Літургія, як і християнська культура загалом, зазнала в епоху Юстиніана. Це період побудови храму святої Софії, який став символом епохи, а також символом нової Літургії – Великого входу з урочистим перенесенням дарів і містичними супровідними піснями. Завдяки Романові Сладкопівцю досягла найбільшого розвитку церковна поезія, виникли нові календарні свята, зокрема такі, як Благовіщення та Успіння Богородиці, а літургійні гімни писав сам імператор Юстиніан. Навіть існує припущення, що в період Юстиніана виник звичай теплоти [227].

Юстиніанова епоха – це доба, коли стали відомі твори Діонісія Ареопагіта з їх символічним поясненням сакраментальних обрядів та церковних установ. За Діонісієм – перша чинність Літургії відображає основну структуру божественного, спасенного діяння Євхаристійної відправи та ієрархічного урядування. Значення Літургії в епоху Юстиніана пояснює також Максим Ісповідник у своїй праці «Містагогія», кожний розділ якої присвячений поясненню окремих частин Літургії [227].

Після Юстиніанівської епохи розуміння Літургії отримало новий імпульс в VIII–IX ст. – період, коли починає виникати іконографічна програма храму, яка згодом стає канонічною. Нова виражальна концепція літургії мала чималий вплив на формування мистецьких сакральних образів. Але це також доба іконоборства, коли правовірна частина Церкви намагалася зберегти іконографічні зображення [227].

На одному з іконоборчих Соборів (754 р.) ішлося про порівняльний аналіз вшановування ікони Христа з обрядом Євхаристії: згідно з поясненням цього псевдособору, Євхаристія – це не ікона, а реальність Христового Тіла. Відповідно іконоборці заперечували будь-які зображення святих, бачачи в цьому ідолопоклонство.

Проте сутність християнського мистецтва, яке пізнається через Літургію і є важливим на шляху спасіння людини, обґрунтував Іван Дамаскин. Викриваючи іконоборчу ересь, він пише: «Коли бачиш Того, що не має тіла і стався тебе ради людиною, можеш, отже, виконати (зобразити) його людський вид. Коли Невидимий, зодягнувшись в тіло, став видимим, отож представляй образ Того, що був бачений» [178, с. 15]. Пізніше він додає: «...Я схилиюсь не перед матерією, а перед Творцем матерії, що стався матерією ради мене, в матерії прийняв життя між нами і через матерію здійснив моє спасення». Отже Христос – це ікона Отця, але також і основа богослов'я ікони, знаків та символів Літургії [227].

Святі Отці VII Вселенського Собору в Нікеї називають слова текстів Священного Писання та іконописні зображення «чуттєвими символами»,

відзначаючи, що між ними існує аналогія літургійної функції: «Через ці два способи, що доповнюють один одного, тобто через писання і через видимий образ, отримуємо ми знання про одне і те саме» [157, с. 31]. Отже, мова йде про різні засоби вираження одного змісту [227].

Після іконоборства розміщення зображень у храмі вже не визначалося послідовністю розгортання історичних подій, а мірою важливості зображуваного. Про розміщення зображень у Храмі за ступенем важливості йдеться у екфразисі патріарха Фотія [283, с. 128–132]. Згідно з цією іконографічною програмою, центральним зображенням храму є образ Христа Пантократора в оточенні небесних безтілесних сил. Його завжди зображають у найвищій точці – куполі. Образ Богородиці – заступниці Людського роду і символу Земної церкви – знаходиться в апсиді. У барабані між вікнами зображають апостолів або пророків, паруса увінчуються чотирма євангелистами. Під апсидним зображенням Богородиці Оранти відповідно: Євхаристія та Отці Церкви. Дослідник Віктор Лазарев вважає, що ця іконографічна система репрезентує класичний візантійський стиль післяіконоборчого періоду. Вона знайшла свій ідейний розвиток у церквах Хосіос Лукас, Неа Мони і Дафни, Софії Київської та ін. [164, с. 62–64; 225].

Зображення у храмі на рівні сприйняття також включались у загальне літургійне дійство, сприяючи своєю естетичною значущістю створенню ефекту містичного єднання неба і землі. Так, на думку Симеона Солунського, «священні зображення» Спасителя, Богородиці, Івана Хрестителя, ангелів, апостолів та інших святих означають «і перебування Христа на небі зі своїми святими, і присутність Його серед нас». Ця ідея лягла в основу всієї візантійської естетики та її розуміння культового живописного образу-ікони [065, с. 211].

Після іконоборчої смути Літургія щораз більше ставала відображенням містерії Христового життя. Мистецькі композиції, які допомагали краще зрозуміти Літургію, отримали свій довершений розвиток. У цьому зв'язку нашу увагу привертає ілюстрований згорток (кінець XI ст.) літургійних текстів

патріаршої бібліотеки в Єрусалимі [283]. Майже всі ілюстрації цього згортка репрезентують функції літургійної молитви. Зокрема він містить такі зображення, які ще не були характерними для церковного монументального малярства, але поступово входили в нього: Іван Золотоустий, що відправляє Літургію (з цієї сцени пізніше розвинулася композиція «Літургія Отців Церкви»), Причастя апостолів, Небесна Літургія (це дуже ранній варіант, подібний до Причастя апостолів), Гостинність Авраама, Видіння Петра Олександрійського (композиція якого буде характерна для мистецтва XIV ст.).

Перелічені вище зображення можна віднести до початків іконографічної програми храму. Іконографічні зображення цього згортка послідовно розміщені та підпорядковані змісту Літургії. Характеристику і тлумачення цих зображень у Літургії подав Ганс Шульц у своїй праці «Візантійська Літургія» [283]. Три перші ілюстрації цього згортка – це Благовіщення, Різдво і Стрітєння Господнє. Зображення Різдва безпосередньо співзвучне зі змістом тихої молитви Малого входу, яку єпископ має відмовляти як одну з перших своїх молитов. Йдучи за послідовністю Літургії, аналогом до зображення Благовіщення є проскомидія², а Стрітєння Господнє творить молитву другої ектенії за вірних. Четверта ілюстрація згортка Воскресіння пояснює першу частину анафори – Євхаристії: благодаріння за відкуплення, яке звершується у Воскресенні. Наступна частина анафори – у зображенні Воскресіння Лазаря. Цим чудом Христос підтверджує слова, які він сказав до Марти: «Хто в мене вірує, той навіть вмерши – житиме!» (Йо. 11,25). Зображення Причастя апостолів, яке складається з двох частин (ліворуч Христос подає святий хліб, де є початок тексту «Прийміть їжте», та праворуч подає чашу, а зверху напис «Пийте з неї всі»), і зображення Хрещення сприймаються праобразами Христового тіла перед освяченням, а також дійсної Христової присутності після освячення. Присутньому Господеві слід поклонитись, тому митець ілюстрував молитву епikleзи зображенням В'їзд в Єрусалим. Останніми, хто приймає жертву, є особи Пресвятої Трійці, які

² Проскомидія – перша частина Божественної Літургії. Саме слово «проскомидія» означає принесення, бо у першохристиянські часи самі віруючі приносили хліб і вино, необхідні для таїнства Причастя. Отже, проскомидія – це чин приготування до Літургії.

зображені згідно з візантійською іконографією. Молитва перед «Отчешем» ілюстрована Видінням святого Петра Олександрійського та сценою його страти. Із решти п'яти ілюстрацій свят дві стосуються самого причастя, дві – наслідків приймання причастя, а остання – закінчення Літургії. Тобто, це Введення в храм Богородиці, Успіння Богородиці, зображення Христа й апостолів в Гетсиманському саду, Преображення. Наприкінці згортка зображене Розп'яття – як іконографічна паралель до слів останньої молитви перед кінцевим благословенням [227].

Мініатюри згортка патріаршої бібліотеки в Єрусалимі ілюструють кожний аспект символіки Літургії, виходячи з широкого її змісту та чинностей. Підсумовуючи вищесказане про згорток, ідеї та зміст якого доповнюють літургійну символіку XI ст., приходимо до висновку, що на основі таїнства Літургії послідовно формувалися та ускладнювалися символічні візуально-мистецькі композиції, пов'язані між собою євхаристійною тематикою і життям Христа. Отож, Літургія в послідовності своїх окремих частин зображає Христове життя від втілення до вознесіння [227].

У візантійські часи остаточно сформувався святковий цикл, візантійська іконографічна програма сягнула свого найвищого рівня. Зображення містерій Христового життя були виявом літургійної анамнези, ці зображення самі були частиною Літургії, а одночасно з усталенням порядку Літургії було досягнуто цілісності іконографічної програми храму [283]. Сприйняття Літургії окресленого періоду полягало в розумінні урочистого приготування Святих Дарів, що символічно відтворюють життя Христа. За допомогою візуальних образів ці моменти відображалися в сакральному мистецтві через мозаїки, фрески та ікони в храмі. Взаємопроникнення Літургії та іконографії стимулювало подальший розвиток сакрального мистецтва в різних країнах, що входили в ареал східного християнства [227].

Вивчення євхаристійної іконографії у контексті розвитку східнохристиянської Літургії ще потребує докладного опрацювання. Дослідження цієї теми розширює розуміння візуальних сакральних образів як з історичного, так і з

мистецтвознавчого погляду. Зв'язок між цими дисциплінами у даному випадку є взаємодоповнюючим, а це дає можливість краще усвідомити християнське таїнство Євхаристії, а також візуальні образи, що творять сакральний простір, де це таїнство звершується.

Тож, дослідження відповідного питання зародження і становлення євхаристійної тематики у християнському мистецтві умовно ділимо на два етапи його історичного розвитку. Перший етап базується на традиціях пізньоантичного мистецтва, богословських трактатах християнських апологетів та ранніх Отців церкви. Другий етап пов'язаний з післяіконоборчим періодом, що спричинилося до формування Літургії в християнській церкві. Проаналізовані перші християнські зображення успадкували теоретичні основи апологетів, які приховували їх під символами. Нам це яскраво демонструють зображення у катакомбах, що базувалися на ранньохристиянській екзегетиці, наповнюючи ідейним змістом Святе Письмо крізь призму алегоричних сюжетів.

Історичні факти стверджують, що майже до XIV ст. Свята Літургія, яка домінувала у християнських церквах тодішньої Візантійської імперії, отримала належне їй богословське обґрунтування. Це, як бачимо, засвідчують коментарі до Святої Літургії, що важливо, до її символічної складової, яку схарактеризували у своїх богословських трактатах провідні богослови того часу та Отці церкви. З-посеред них на особливу увагу заслуговують богословські трактати Теодора Монсуестийського, Максима Сповідника, патріарха Германа, Миколи Андійського, Миколи Квасили, Симеона Солунського. Їх богословське вчення зводилося до того, що кожний розділ Святої Літургії виступав символом певної історичної події з життя Христа. Богослови трактували Святу Літургію як божественну ікону, своєрідну ікону, яка охоплює спільність ікон із життя Христа, які відображали головну подію, до якої зводилася вся Свята Літургія,— Святу Євхаристію.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗНО-МИСТЕЦЬКІ СИМВОЛИ ЄВХАРИСТІЇ

В ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОГО ХРАМУ XVII–XVIII ст.

3. 1. Генеза ідейно-мистецького облаштування святилища у Київській Церкві (XI–XVIII ст.).

Географічне розташування українських земель на прикордонні культур мало значущий вплив на розвиток українського духовного життя. Ця прикордонна ситуація сприяла взаємодії з різними культурами, зокрема з польською, яка впливала на українське суспільство, що однаково простежується на прикладах співіснування мов і культурних виявів. Зокрема, мовно-релігійна ситуація в Україні наприкінці XVI – в середині XVIII століть була досить складною. На території України вживалися кілька мов, серед яких церковно-слов'янська, польська, латинська, «проста» (або «руська мова») і грецька. Ці мови взаємодіяли одна з одною, іноді навіть знаходилися в одному тексті. У різних сферах життя використовувалися різні мови: польська вживалася в офіційних документах, латинська була мовою науки, грецька використовувалася в братських школах, іноді разом з нею вживалася латинська, а «руська мова» слугувала засобом спілкування простого населення.

Українські землі також були переплетенням різноманітних релігійних культур, включаючи православ'я, католицизм, греко-католицизм і різні гілки протестантизму. У зазначений історичний період ці релігії змагалися за вплив і владу в суспільстві. У цій складній взаємодії різних мовно-культурних сфер сформувалася особлива українська культура. Вона була відкритою для зовнішніх впливів і мала здатність трансформувати їх в єдине ціле на своїй території. І вона сформувалася на межі взаємодії західних і православних слов'янських культур, що надало їй своєрідну оригінальність. Схожими стали також культурні процеси в іконописі. Упродовж вказаного періоду вони стали поєднанням декількох культурно-мистецьких напрямів і віддзеркалили загальний розвиток культурного життя.

Важливим аспектом такого розвитку стала ідея Євхаристійної жертви, яка в середньовічному сакральному мистецтві найповніше розкрита в образотворчому оздобленні вівтарної частини храму (святилищі), де здійснюється Літургія. Саме в цьому місці приноситься Безкровна Жертва Нового Заповіту. Таку назву має святилище на зразок найважливішої частини єрусалимського старозаповітного храму – «Святая святих». Часто в історичних джерелах можемо зустрічати інші назви, такі як: Октяр, (що з грецької і латинської означає ступінь, підвищення); Сення, Просвітерія, оскільки це місце призначене для єпископа, священиків тощо. Однак новозаповітним християнам найбільше імponує назва святилище, як місце перебування найбільшої святості – Христа.

Відображення в монументальних розписах теми Євхаристійної жертви було традиційним для мистецтва візантійської традиції. Однак у різні історичні епохи ця тема висвітлювалася по-різному. Лише у розписах храмів Києва, що були виконані у різні історичні періоди, спостерігаємо різні варіанти відображення цієї іконографії.

У середньовіччі у святилищах, таких як Софія Київська (XI ст.) і Михайлівський Золотоверхий собор (XII ст.), центральною символічною композицією була сцена «Причастя апостолів». Це було безпосереднє відображення Літургійної служби, яке чітко конкретизувало момент Причастя, а також надавало своєрідний «коментар» до догматичної символіки. Приклади цього можна побачити в розписах Великої Успенської лаврської церкви з першої третини XVIII ст. і розписах Троїцької надбрамної церкви того ж періоду. Варто зауважити, що навіть при зображенні канонічних сюжетів завжди ставили акцент на богословську тематику, яка була важливою для конкретної історичної доби.

У ранньохристиянському мистецтві тема жертвоприношення – одна з центральних. Проте утвердження образно-символічної іконографії того часу не передбачало ілюстрування власне Євхаристійної жертви. В переважній більшості серед зображених артефактів спостерігаємо, що тема жертви розкривається в символічних зображеннях зі сцен Старого Заповіту. До таких сцен передусім належали: «Жертвоприношення Авраама», «Гостинність Авраама» («Староза-

повітна Трійця»), «Жертва Авеля», «Жертва Єффая», «Жертва Мелхіседека» тощо [204]. Ці сюжети були наявними у святилищах християнських храмів. Нижче розглянемо іконографічні теми, які найчастіше зображалися у вівтарях християнських храмів.

Виразний акцент в українській історико-культурній традиції іконографії Святої Трійці займає Євхаристія, котра відправляється Трьома Особами Божими, що з'являються Аврааму у вигляді трьох мандрівників, посланців чи зрештою ангелів, як це показано в іконографії. Ранні зображення Святої Трійці зустрічаємо на пам'ятках церков Санта Марія Маджоре (V ст.) та Сан Вітале (VI ст.) в Римі, де вони розміщені серед інших сюжетів у вівтарі. Крім того, на мозаїці Санта Марія Маджоре центральна постать ангела оточена мандорлою, що без сумніву символізує Христа. Мозаїки вищезгаданих пам'яток хоча і мають христологічні ознаки, але їх ми розглядаємо у євхаристійному сенсі з огляду на сусідство з такими сюжетами, як «Жертвоприношення Авеля» та «Мелхіседека», «Принесення в жертву Ісаака» (Сан-Вітале) чи «Приношення хліба і вина Мелхіседеком» (Санта Марія Маджоре).

Для розуміння «Гостинності Авраама» в церковній свідомості візантійської церкви важливо розглядати її в сув'язі з іншими сценами у пам'ятках монументального живопису. У християнських мислителів та Отців Церкви знаходимо міркування про зв'язок «гостинності» з Боговтіленням. Серед них – Тертуліан, Юстин Філософ, Єфрем Сирий, Іларіон Київський. Зв'язок з Боговтіленням підкреслюється і зв'язком відповідних свят: у ранній церкві Різдво та Богоявлення святкувались одночасно, це і було святом Трійці. Ця ідея відображена у стінописних зображеннях: в церкві «Трійці» в Сопочанах (1265 р.), де зображення двох сцен кореспондуються одне з одним, що говорить про сприйняття «гостинності» як прообразу одкровення «Трійці» у «Хрещенні». Для західних варіантів Трійці (в Монреалі, Палермо, Венеції) характерне те, що сюжет входить до біблійно-історичного циклу. На Сході бачимо поєднання з літургійним дійством та новозаповітними євхаристійними сценами. В Охридській Софії (XI ст.) «Трійця» розміщена у вівтарі з боку дияконника, таким

чином вказує на майбутню вечерю Господню, на якій була встановлена Євхаристія. В Софії Київській (XI ст.) – на хорах, але мала також пряме відношення до того священнодійства, яке полягало у прийнятті причастя на хорах князем та його свитою³. Виходячи з такого ж розуміння «Трійця» розміщена в трапезних Грузинських монастирів. В Удабно (X – початок XI ст.) «Трійцю» бачимо поруч з «Тайною вечерею»; обидва зображення містять ідею Євхаристійної жертви. В Бертубані (XIII ст.) композиція розташована між сценами «Примноження хлібів» і «Тайної вечері», з якими утворює спільний євхаристійний цикл. В церкві с. Ліхні в Абхазії (XIV ст.) – у вівтарі біля жертovníка. В розписах Набахтеві (XV ст.) «Гостинність Авраама» також входить до поліхромії вівтаря. У Грачаниці обабіч вівтарної апсиди, на одному рівні з «Євхаристією» представлені дві великі композиції: «Премудрість спорудила собі храм» та «Гостинність Авраама». Вони подібні за схемою композиції та обидві зображають трапезу. Симетрія і розташування сцен підкреслюють тему Премудрості та євхаристійний зміст цих сюжетів.

Найдавніше зображення Старозаповітної Трійці в пам'ятках українського мистецтва знаходимо у Софії Київській (XI ст.). Композиція сюжету відтворює усталений на той час іконографічний варіант, для якого властиве звернення першого ангела у свою праву сторону. Тематично вона пов'язана з Євхаристією, оскільки на хорах молилася на богослужінні та приймала

³ Вельми своєрідний по ідейному задуму комплекс фресок зберігся на хорах Софії Київської, де перебували під час богослужіння сімейство князя і його наближені й де вони приймали причастя. Тут підбір сюжетів, які створюють струнку і глибоко продумане ціле, не залишає сумнівів у тому, що укладач програми розпису чудово знався на тонкощах середньовічного богослов'я, особливо ж у його складній символіці. Всі винесені на хори композиції пов'язані з таїнством Євхаристії. Ближче до вівтаря представлені, один проти одного, Таємна вечеря і Весілля в Кані. Під першою сценою змальовано Множення хлібів. Ці три композиції містять прямий натяк на Євхаристію, оскільки відомо, що середньовічні теологи порівнювали дивне втілювання води у вино з втілюванням Євхаристії вина в кров, а хліб з третьої сцени вони тлумачили як символ хліба Євхаристії. На південній і північній стінах хор окрім трьох вищезазначених євангельських епізодів розміщено ще дві старозаповітні композиції: Жертвопринесення Авраама і Гостинність Авраама. Обидва зображення розглядалися в середні віки як старозаповітні прообрази таїнства Євхаристії. Аврам, що пішов на заклання сина, прирівнювався до Бога-батька, а Ісаак, що покірливо підкоряється волі батька, – Христу. При такому трактуванні встановлювався найтісніший зв'язок між жертвопринесенням Авраама і спокутною жертвою Нового Заповіту. Складніша символіка лежить в підставі сцени Гостинність Авраама. Три ангели, що з'явилися Авраму, – це праобраз Трійці, або триєдиного божества; блюдо з тельцем, яке Аврам підносить до трапези, – прообраз пасхального агня, інакше кажучи жертви Євхаристії. Оскільки стіл трапези зазвичай уподібнюється вівтарю, аналогія з Євхаристією отримувала зайве підкріплення. У двох інших старозаповітних композиціях (Зустріч Аврамом трьох ангелів і Три отроки в печі вогненній), що прикрашають західну стіну хор, міститься натяк на Христа: у першій з цих сцен – як на одну з осіб Трійці, а в другій – як на Бога, що прийняв страждання ради порятунку роду людського.

причастя князівська родина. Н. Никитенко [181, с. 152–153] вказує на символічний аспект композиції Авраама у розписах хорів, роблячи особливий наголос на її історії. У біблійній традиції Авраам є праобразом Якова, Мойсея і Давида, з якими порівнюється хреститель Русі у тогочасних панегіричних текстах. Тут підкреслюється ідея наслідування Володимиром Авраамового благочестя. Привнесення соціально-політичного змісту у релігійні сюжети в монументальному комплексі Софії Київської пов'язане насамперед з пануванням історіософських тенденцій у давньоукраїнській суспільно-політичній думці.

Сюжет Старозаповітної Трійці входить також до циклу поліхромії каплиці Святої Трійці у Любліні (1418 р.) (Рис. Б. 1.). Тут він розташований на східній стіні справа від святилища. Композиція позбавлена другорядних сцен приготування трапези. Авраам і Сара розміщені зліва, у руках тримають посудини. Ангели розташовані симетрично відносно столу. Правиця центрального ангела піднята для благословення, бокові ангели також благословляють, вказуючи на чашу. На тлі відсутній архітектурний стафаж, лещадки. Натомість зображено два дерева: одне, більше за розміром, безпосередньо за центральним ангелом, інше справа від нього. Обидва мають вигляд пальми. На думку Ружицької-Бризек, центральне дерево підкреслює євхаристійний зміст люблінського стінопису як символ воскресіння і безсмертя, – мети страждань Христа [325, s. 90]. Розташування «Трійці» праворуч від святилища пов'язується з темою Євхаристії. Не випадкове воно і з огляду на посвяту каплиці, адже займає місце, яке у східних церквах відводилося для храмової ікони. Присутній тут і догматичний зміст, який ще міцніше пов'язує композицію та святилище. Ідея Трійці продовжена за допомогою ще одного формулювання зображенням на склепінні святилища. Тут вона сформульована виразно догматичною мовою: Христос у славі з символами Євангелістів, над Ним голуб у мандорлі в оточенні серафимів. Отож, стінопис люблінської каплиці іконографічно продуманий і програми його ще залишаються до кінця не розкритими. Звичайно, основна роль у цьому

належить самому фундатору Владиславу II Ягайлу, його особистим симпатіям до візантійської традиції.

В іконописі XVII ст., зокрема в іконографії «Трійці», значно ослаблюються візантійські тенденції. Все частіше іконописці звертаються до західних взірців, з якими знайомилися під час подорожей, а також до книг і збірок колекціонерів. У Львові в кінці XVII – на початку XVIII ст. було багато збирачів ікон і творів нідерландського та італійського походження.

У середньовіччі пізньовізантійська іконографічна програма храму збагатилася новими типами зображень. Дійсність зображена тут не так, як подає її Святе Письмо, вона зображена в символічно-образних формах⁴. Своєрідність нової іконографії, на думку Ганса Шульца, полягає в тому, що вона переступає межі між видимим і невидимим, між часом і вічністю, символом і дійсністю, та виражає містично пережиту єдність їх обох [283, с. 181]. Серед пізньовізантійських іконографічних тем головну роль відіграють літургійні⁵.

Так, зазвичай у євхаристійних темах починають домінувати: «Причастя апостолів», «Тайна вечеря», «Літургія Отців Церкви», «Небесна Літургія». Домінування цих тем, починаючи з XI ст. і до XIV ст., Церква розглядала як своєрідну ікону, яка певним чином відображала головну подію, до якої зводилася вся Літургія, – Євхаристію.

Іконографія Тайної Вечері, як відомо, постає в період IV–VIII ст. у двох варіантах побудови композиції: у літургійному та історичному.

Український мистецтвознавець Володимир Овсійчук твердить, що перше зображення Тайної вечері було літургійним і відоме нам з мініатюри VI ст. сирійського манускрипту, який зберігається в Лауренціані, що у Флоренції, де зображені дванадцять апостолів, які стоять один за одним в очікуванні своєї черги для прийняття Причастя, Христос зображений із чашею у лівій руці, а правою розподіляє апостолам просфору. Подібні композиції Причастя

⁴ Це свідчить про відхилення від класичного вчення про зображення, яке спростовувало всі заперечення іконоборців проти зображення божественного.

⁵ Серед них знову ж таки найбільше вирізняються євхаристійні теми. Із старозаповітніх прообразів Євхаристії ранньовізантійської іконографії було взято мотиви жертвування Ісаака, гостинність Авраама та ін.

апостолів зустрічаємо на двох срібних патерах (дискосах) з VI–VII ст., знайдених на території Сирії [188, с. 178–179]. З X ст. відомі зображення Причастя апостолів в бічному вівтарі монастиря Богородиці Калориттісса на острові Накос і на апсиді жертovníка каппадокійської церкви в Гьоремі [81, с. 128]. Значної популярності ця традиція набуває у монументальному малярстві XI–XII ст., коли сюжет Євхаристії був перенесений до центральної апсиди храмів. В. Овсійчук пов'язує ці зображення з мистецтвом Близького Сходу, тобто з традиціями мистецтва Сирії, середовища, в якому сформувалося немало глибоко символічних християнських іконографічних ідей, що виникли у середовищі християнства Антіохії та її округи [188, с. 279]. Розвиток сюжету Причастя апостолів з символічним центром над вівтарем А. Лідов пов'язує з новими літургійними темами у Візантії XI – XII ст. і вважає, «що саме ця нова система визначила принципове розходження Західної Католицької і Східної Православної Традиції храмового мистецтва» [165].

Історичним варіантом Тайної вечері є композиція, що прикрашає головну наву базилики Сан-Аполінаре Нуово у Равенні, виконана у мозаїчній техніці (друга чверть VI ст.) [204] (Рис. Б. 2.). Тут Ісус Христос у хрещатому німбі, лежить з краю півкруглого столу, опертий ліктем лівої руки на ложе, правою рукою благословить. За Спасителем лежать дванадцять апостолів, що вказує на античну традицію зображення. Стіл застелено білим обрусом, на якому покладені сім хлібин і тарілка з двома рибинами⁶. На Заході у зв'язку з введенням латинською церквою у XII ст. культу Пресвятої Євхаристії цей сюжет часто застосовували та інтерпретували.

Зображення Тайної вечері у вигляді Євхаристії збереглося на так званій Імператорській далматиці з XI ст. у захристії собору св. Петра у Римі. Тут постать Христа зображена зліва і справа, Христос причащає Хлібом і Вином, дві групи апостолів один за одним підходять до Нього [188, с. 270].

⁶ Як уже згадувалось у попередньому розділі, риба була євхаристійним символом ще з катакомбного періоду, отож засвідчує в цій композиції не юдейську старозаповітну Пасху, а починаючи від встановлення Євхаристії на Тайній вечері, Хліб стає одним із основних символів християнства.

Монументальним твором на тему Євхаристії є фреска у замковій каплиці м. Любліна (Польща) з XV ст., виконана українськими майстрами з Галичини [204]. Тут у вівтарній частині разом зі сценою Причастя апостолів розміщене зображення Тайної вечері.

Відомо, що у місті Бользано в Італії в 1514 р. у тодішньому лікарняному храмі була композиція Причастя апостолів, в основі близька до української Євхаристії [325]. У церкві св. Петра Знаменського (Болгарія) сцена Тайної вечері знаходиться разом із композицією Причастя апостолів на південній і північній стінах святилища – одна навпроти іншої [197].

На мозаїці XI ст. з Софії Київської, у сцені Причастя апостолів зображено престіл, який розташований по центру; щоб одержати причастя, апостоли підходять з обох боків (Рис. Б. 3.). Христос зображений тут двічі, з ангелами, які йому прислуговують. З лівого боку Христос під балдахіном простягає апостолам хліб, а праворуч – подає чашу Своім учням. Позаду Нього стоять ангели.

Проте починаючи з середини XVI ст., сцена Причастя апостолів з'являється в іконостасі на Царських воротах або над ними (Рис. Б. 4.), до того часу більшість композицій зображувалися на стінах храму та в святилищі. Принаймні найбільш пізнім зображенням Причастя апостолів, що розміщувалось у святилищі, є фреска із Посади Риботицької (XV–XVI ст.). Пізніше, ймовірно, під впливом європейської гравюри, композиція Тайна Вечеря витісняє традиційну схему Причастя апостолів і займає постійне місце в ансамблях вівтарної перегородки в центрі празникового ряду [227].

Тема Тайної Вечері набуває значного поширення в українському мистецтві XVII–XVIII ст., займаючи центральне місце в іконостасі. Надзвичайно цікавою є ікона, яка зображує Тайну вечерю і Причастя апостолів і яка створена наприкінці XVI – на початку XVII століття у Семигинові на Львівщині. На цій іконі поєднуються літургійні та історичні образи Тайної вечері. Христос в цьому зображенні представлений як архиєрей, що віддзеркалює слова Псалма 109, який говорить про Спасителя як «архиєрея за чином Мелхіседека». Усі

апостоли зображені в молитовному зосередженні, при цьому Іван припав до Ісуса, обіймаючи Його. Лише Юда стоїть, неначе не звертаючи уваги на ніщо, окрім хліба, який він тримає в руках. Цікаво відзначити, що навіть у Юди на іконі є німб, що може наводити на думку про його святість, яку отримано через Євхаристію [205].

Своєрідною інтерпретацією теми Євхаристії є і композиція Літургія Отців Церкви, яку розміщували в апсиді під Причастям апостолів, а Небесну Літургію розташовували в барабані під зображенням Христа-Пантократора в оточенні ангельських сил або в апсиді вівтарної частини храму під Богородицею і над Тайною Вечерею. У Небесній Літургії замість святителів зображували ангелів. Наприклад, уже в XIV ст. в сценах Небесної Літургії зображують Плащаницю, яку несуть троє ангелів. Справді, в цей час на Літургії у храмі виносили Плащаницю, яка символізувала собою покладання Ісуса Христа в гріб. Але ця традиція проіснувала недовго, завдячуючи їй, збереглося до наших часів таке іконографічне зображення на Антимінсі як покладення у гріб [227].

З темою Євхаристії також пов'язаний Образ Нерукотворного Спаса. В XI ст., у той час, коли зображення Мандиліона стали з'являтися на мініатюрах візантійських рукописів, титарі-замовники і виконавці монументальних живописних ансамблів вводять його образ в структуру візантійської храмової декорації. Найчастіше Мандиліон зображався на східній стіні й над вівтарним простором у храмах, що не мали куполів. В однефних спорудах Нерукотворний Образ зображався у вівтарі. Як на найраніший приклад зображення Мандиліона на східній стіні храму А. Грабар вказував на церкву св. Петра в Беренде у Болгарії, розписану в XIV ст. Проте не існує сумнівів в тому, що для зображення Нерукотворного образу це місце було відведене вже набагато раніше. У храмі св. Миколи в Касторії, розписи якого відносяться до кінця XII ст., Нерукотворний образ написаний на зовнішній грані вівтарної арки, ставши центральним елементом композиції Благовіщення, розділяючи її на дві частини. Разом із зображеннями Благовіщення (по обох сторонах від вівтаря) і Богоматері з немовлям (у консі вівтарної апсиди) Мандиліон представляв

собою зрине підтвердження реальності Втілення Спасителя. Проте з кінця XII ст. розуміння образу Мандиліона набуває виразного сенсу Євхаристії, доповнюючого і розширюючого його первинне значення. Саме з цим переосмисленням Нерукотворного образу було пов'язане переміщення його живописних зображень безпосередньо у вівтарний простір візантійського храму.

Окрім східної стіни храму, над конхою вівтарної апсиди, Мандиліон зображали і всередині вівтарного простору. У церкві св. Варвари в сванському поселенні Хе в Грузії (XIII ст.) Мандиліон представлений в ніші вівтарної апсиди. У купольній церкві Спасителя в Гераки (теж XIII ст.) Нерукотворний Образ розташовується в центрі вівтарної апсиди. Тут це зображення включене до складу середнього регістра вівтарної апсиди, над подвійним вікном, між образами святих. Мандиліон знаходиться прямо під зображеннями престолів в композиції «Причастя апостолів». Тоді ж, в XIII ст., Мандиліон наявний під вікном у вівтарній апсиді церкви св. Миколи біля Арти в Епірі. У цих храмах XIII ст. розташування образу Мандиліона в нижніх регістрах вівтарних програм передбачало іконографічні і символічні асоціації [284].

Пам'ятники монументального живопису, що збереглися, дозволяють стверджувати, що переміщення зображень Нерукотворного Спаса на східну арку храму, над вівтарною апсидою, мало своїм результатом розширення первинного змісту цього образу, пов'язаного з темою Євхаристії. Подібне розширення і поглиблення семантики живописного образу не є чимось винятковим; щось схоже відбувалося і з іншими образами і композиціями, особливо з тими, які входили до складу декоративної програми вівтарного простору.

У візантійських храмах східна стіна призначалася для розташування на ній строгого переліку зображень, що вписуються в цілісну програму живописної декорації вівтарного простору. Образ Нерукотворного Спаса розкриває дві теми, особливо значущі для цієї сцени: теми Втілення і Євхаристії.

Олексій Лідов згадує у своїй праці про давньоукраїнську мініатюру «Поклоніння Спаса Нерукотворному» з Лобковського Прологу 1282 р., в центрі якої зображений Мандильйон в оточенні ангелів [149]. Робиться акцент на

жестах ангелів, які нагадують сцену «Причастя апостолів», яка, як відомо була центральною темою візантійської вівтарної апсиди, тим самим вказуючи на євхаристійне значення Мандильйону. В цьому випадку він представлений як головний літургійний образ, який мав за мету передати ідею вівтарного простору і літургійного дійства.

Важливий у цьому значенні і літургійний контекст Нерукотворного Образу. Пригадуємо, що в хрестово-купольних храмах причастя віруючих проходило в підкупольному просторі під образом Пантократора, Мандильйона та Кераміона [264], які в сукупності втілювали таїнство Євхаристії.

У XIV ст. зображення «Гостинності Авраама», що розглядається як прообраз Євхаристії, у складі храмової декорації змінюється образом Нерукотворного Спаса на східній стіні в багатьох церквах Південної Греції і Криту [94]. Як вказує Ромуальд Біскупський, найдавніше відоме зображення Мандильйону походить з Грузії [66]. Це фреска над вікном апсиди в однойменній церкві у селищі Цромі.

З темою жертви євхаристії Христа був пов'язаний і самий матеріал первісного образу Нерукотворного Спаса. Використання при здійсненні Божественної Літургії тих або інших священних предметів, виготовлених із тканини, підпорядковувалося строгим правилам. Рубрики літургійних чинів докладно регламентували час і спосіб використання шитих покривів для св. Дарів і для інших предметів літургійного призначення. Кожна дія була наділена особливим сенсом і символічним значенням. Одним із найбільш важливих і значущих літургійних покривів була «плащаниця». Подібно до Нерукотворного Спаса, цей покрив був також облямований бахромою⁷, проте на відміну від нього плащаниця, як правило, мала на собі зображення померлого Христа.

Унікальне зображення плащаниці знаходиться у центральній вівтарній апсиді храму Живоносного джерела в Мессенії (XII ст.), під образом Богоматері з немовлям. Тут представлено мертвого Спасителя на платі, прикрашеному

⁷ Бахрома (араб. «musharramat» – мережива) – тасьма з нитками, що висять з одного боку, м'якими волокнами, шнурками або будь-якими іншими підвісками. Використовується як обшивка країв одягу, скатертин та інших виробів.

бахромою з обох боків. Середню частину його тіла закриває літургійний покров. Євхаристійне значення сюжету розкриває напис, виконаний над ним: «Ядущий Мою Плоть і пиюший Мою Кров перебуває в Мені і Я в ній» (Ін. 6, 56) [205]. Плащаниця, представлена на цій фресці, відразу викликає у пам'яті образ Нерукотворного Спаса, що, в принципі, не дивно, позаяк обидва плати однаково пов'язані зі страстями і Воскресінням Спасителя. Щодо Нерукотворного Спаса, то розміщення його у вівтарі храму відображає розуміння образу як жертви Євхаристії [227].

Увага до Нерукотворного Образу Спасителя у зв'язку з полемікою із латинянами про природу Євхаристійної жертви ще зі середини XI ст. не була випадковою, і пояснення цьому явищу міститься у глибинах полеміки іконоборчого періоду. Тоді позиція іконоборців, яка полягала у запереченні святих образів, як важливого доказу істинності Боговтілення, по суті була й запереченням історичної реальності Боговтілення, а разом з тим й істинності та дійсності Таїнства Євхаристії. Отже, захищаючи ікону Христову, шанувальники святих образів разом відстоювали реальність Тіла й Крові Христових [104, с. 223]. Через два століття після перемоги іконошанування питання реальності Євхаристійної жертви постало з новою силою, але тепер у полеміці з латинянами. Для православної традиції стає важливим вказати на онтологічний зв'язок між Таїнством та образом, підкреслити, що Христос у Святих Дарах присутній, а в образі зображений, а також те, що ікона є видимою гранню реальності Євхаристійної жертви. У такому контексті слід розглядати розміщення над Царськими воротами саме Нерукотворного образу Спасителя, першого образного доказу історичності Боговтілення і образу Євхаристійної жертви – Тіла Христа.

Однією з характерних рис нової системи храмової декорації середини XI – початку XIII ст. – спершу візантійських та київських, а згодом і північних давньоукраїнських храмів – стає активне використання Нерукотворного образу Спасителя у передвівтарній зоні. Найчастіше Нерукотворний образ Спаса розміщують між парусами над східною або західною арками, що підтримують

головний купол. Це місцезнаходження Нерукотворного образу з часом стає канонічним для православних храмів. У середині XI – XIII ст. Нерукотворний образ Спасителя в православній храмовій декорації також трапляється на східній стіні над вівтарним простором, у дияконнику і навіть у вівтарі [104, с. 223].

Як зазначив В. Овсійчук [188, с. 109–110], образ «Спаса Нерукотворного» не мав сталого місця в просторі храму, проте починаючи з XII ст. з'являється у стінописі перед вівтарною апсидою, як правило на підоснові тамбура, посередині на нижній площині центральної передвівтарної арки або у центрі її передньої площини, де, як уже згадувалось, опиняється посередині композиції Благовіщення [227].

Цим пояснюється й поява з середини XI ст. ікон «Нерукотворного Образу Спасителя». В Київській Русі цей образ зображали на передвівтарній перегородці. Згодом, як свідчать пам'ятки, він трансформувався під чужоземними культурними впливами [164, с. 38]. Найдавнішим з відомих на сьогодні зображень Нерукотворного образу в українському монументальному мистецтві є фреска з Троїцької каплиці в Любліні (1418 р.) [242, с. 133]. Зображення розташоване в центрі надвівтарної арки, тобто у місці, яке є канонічно затверджене візантійськими синодальними програмами художніх інтер'єрів. На фресці зображено підвішений на кільцях горизонтальний убрус, у центрі якого відтворено лик Христа з округло-роздвоєною бородою і спадаючими пасмами густого волосся.

На межі XV і XVI ст. в українському іконописі помітне співіснування різних тенденцій і напрямів: з одного боку, прагнення до величної, узагальненої класичної форми, з іншого – схильність до вільної індивідуальної стилістики у трактуванні сюжетів. Часом сакральні твори набувають локального забарвлення, притаманного тій чи іншій іконописній школі [227].

Зміни у стилістиці українського сакрального малярства відбулися у другій половині XVI століття. Під впливом європейського Ренесансу проникають ідеї гуманізму, що суттєво вплинуло на весь художній процес. Це – своєрідна віха в українському мистецтві: саме в цю епоху починається руйнування середньовіч-

ного догматичного світогляду, переосмислення і трансформування традиційних іконописних форм [225].

Особливо напруженим і насиченим подіями періодом був рубіж XVI і XVII століть. Після Люблінської (1569) та Берестейської (1596) уній Річ Посполита посилила національне та релігійне гноблення на українських землях, що викликало хвилю протесту і вилилося у народний рух, який охопив усі верстви населення. У культурний процес того періоду влився сильний і життєздатний народний демократичний струмінь, що нашаровувався на гуманістичні ідеї європейського Ренесансу, активно впливаючи на всі сфери мистецтва [225]. Як вважав Д. Степовик, Берестейська унія не становила загрози для творчих особистостей України, таких як будівники, художники, копіїсти та друкарі [244]. Навпаки, ця подія розширила їм нові можливості для відкриття «вікна до Європи» поруч з існуючими «вікнами» через Волинь, Галичину, Закарпаття, Буковину, Придунайську та Причорноморську області [317]. З давніх-давен, починаючи з періоду Князівської Київської Русі-України, українські митці проявляли інтерес до романської культури Заходу та готично-германської Півночі, хоча вони працювали в ареалі греко-візантійської культури. Задовго до подій Берестейської унії українські майстри вже майстерно поєднували елементи візантійського, готичного та ренесансного мистецтва на основі народного українського мистецтва [233]. Це призвело до того, що в пізньому середньовіччі український іконопис або мініатюра в книгах мали свою неповторну стилістику, яку неможливо було сплутати з мистецтвом будь-яких інших народів у межах візантійського культурного простору, таких як греки, грузини, болгары, серби, росіяни та румуни [225].

Українські художники, дотримуючись основ східного православного іконопису, водночас враховували естетичні прагнення «західних» глядачів і працювали над вирівнюванням східного аскетизму і західного радісного сприйняття життя, яке більше відповідало національній психології українців [53]. Це було складним завданням, оскільки вони повинні були уникнути еkleктики в іконографії і стилі. Проте саме розвинене народне мистецтво,

зокрема його декоративний аспект, сприяло нееклектичному поєднанню інколи суперечливих стилів та іконографічних тенденцій.

Вказана тенденція помітна на конкретних прикладах. Після XVI ст. тема Спаса Нерукотворного розвивалася в напрямку розширення композиційних варіантів та збагачення трактування образу, при тому часто завдяки впливам європейського мистецтва.

У XVII ст. нові погляди вкорінюються в тодішній суспільній думці і, безперечно, сприяють глибоким змінам в іконописі та гравюрі, вносячи до них реалістичні елементи, наближаючи до життя [110, с. 11]. Отож і тема Нерукотворного Спаса в українській іконографії набуває нового звучання, що проявилось і в переміщенні цієї теми до іконостасу. Однією з характерних рис, що вирізняє український іконостас XVII ст. в порівнянні з іконографією російських, кавказьких і балканських іконостасів, є обов'язкова присутність ікони «Спаса Нерукотворного» над Царськими воротами. Як приклад можна навести Царські ворота з Клесова [185, с. 101]. Рис. Б. 4.). В іконостасі Львівської церкви Святої П'ятниці, виконаному в першій половині XVII ст., ікона такого типу закріплена не над Царськими воротами, а над дияконськими дверима (Рис. Б. 5.). В Крехівській церкві над намісним рядом знаходиться епістилій, виконаний в кінці XVI ст., з підбором довільних композицій в іконах, серед яких мотив Спаса Нерукотворного повторюється двічі [46, с. 2].

Закріплення в українському іконостасі XVII–XVIII ст. теми Нерукотворного Спаса над Царськими воротами, на думку Стефана Тарануценка, свідчить про залежність наших іконостасів від таких українських розписів [252, с. 154], у яких цей образ міститься над аркою, що відділяє вівтар від нефа (У Київській Софії, Троїцькій каплиці в Любліні). На цьому ж місці образ Спаса знаходимо у розписах Спаса – Нередиці в Новгороді та в соборі Псковського Спасо-Мирозького монастиря [252, с. 157–158].

Традиційним був образ «Спаса Нерукотворного» і в українській книжковій гравюрі. Використовувався він у заставках, ілюстраціях, особливо у чернігівських та новгород-сіверських гравюрах [236, с. 75].

Віднаходимо поєднання образу Нерукотворного Спаса зі сценою «Причастя апостолів» на волинській іконі, датованій 1621 р. На думку Василя Пуцка, виникло це поєднання під впливом західних гравюр [213] (Рис. Б. 6.). Поєднання цих двох іконографій не є випадковим, зважаючи на їхній глибокорелігійний зміст і спільну значущість, тобто уособлення теми Євхаристії.

Тож, проблема відображення євхаристійної іконографії в стінописі святилища храму є питанням першорядної важливості для правдивого розуміння всієї системи його монументального розпису. Образ Таїнства Євхаристії в українському монументальному малярстві XI–XVIII ст., як і навіть з прикладу далеко ще не повного переліку пам'яток, розглянутих у цій роботі, постав у розмаїтті іконографічних типів, що могло б пояснюватися лише винятковою значущістю цієї теми для храмового розпису.

З цих спостережень можемо констатувати, що іконографічні теми у святилищі храмів не лише виражали сутність зображеного, але і поставали у нерозривному зв'язку з Євхаристією. Отже, завдяки символічному змістові вони були пов'язані з усіма сюжетами літургійного циклу, а також іншими сюжетами храмових розписів, які послідовно розкривали іконографію оздоблення храмів.

Берестейська унія відіграла важливу роль у мистецтві України, що заклало фундамент для появи ренесансного стилю в мистецтві та поклало початок розвитку стилю бароко. Ця подія надала сильний поштовх культурному розвитку України, адже вона супроводилася кардинальною зміною статусу Української Церкви, особливо в її західних єпархіях, і конфліктом різних суспільних сил. Цей період розбурханої історії України відобразився в усіх галузях мистецтва, включаючи найдревніше і найшанованіше мистецтво іконопису. Берестейська унія відкрила нові горизонти для розвитку мистецтва в Україні, допомагаючи об'єднати різноманітні стилі й традиції у гармонійний спектр творчості.

3. 2. Євхаристійна тематика і проблема синтезу мистецтв в оформленні, літургійній практиці та історико-культурному просторі українського храму XVII – поч. XVIII ст. (гравюра, шитво, ікона, стінопис, різьба, архітектура тощо).

У цьому розділі виокремимо євхаристійну іконографію за видами мистецтва. Вивчення тематики Євхаристії в оформленні та літургійній практиці українського храму XVII–XVIII століть є спробою реконструкції символічної мови східнохристиянської культури, яка вважає храм місцем зібрання віруючих, де вони здійснюють молитву до Бога, читають Святе Письмо та наближаються до невидимого за допомогою видимих речей, таких як архітектура, стінопис, мозаїка, ікона, гравюра, шитво тощо.

Євхаристія, пригадуємо з попереднього розділу, – це таємниче і реальне представлення пасхальної Жертви Ісуса Христа, завдяки епikleзі спасительна подія з минулого стає теперішньою. Віра в реальну присутність Ісуса Христа в Євхаристії є одночасно вірою в Його воскресіння, тому привілейований день звершення Євхаристії – Неділя [176]. Відомо, що на Тридентському Соборі у XVI ст. досить широко розглядалося питання про Євхаристію, і саме цей собор підтвердив вчення про реальну присутність Ісуса Христа в Євхаристії, а не тільки як знак, подібність чи символ. Було прийнято, що під кожним видом і в кожній найдрібнішій частині знаходиться «цілий Христос».

Віктор Бичков говорить, що таїнство Євхаристії – це ціль всього літургійного циклу, молитва-зміст храмового дійства, організованого шляхом з'єднання цілого ряду мистецтв (архітектури, стінопису, іконопису, гравюри, декоративного мистецтва, музики, гімнографії, декламації, організації освітлення і т. д.) [66, с. 207]. Об'єднання мистецтв, включених у храмову дію, здійснювалося на основі літургійної символіки. Вона виступала головним системообразним принципом культового синтезу мистецтва. Без урахування цього факту не можуть бути правильно зрозумілі й до кінця осмислені твори всіх видів мистецтва, які входять у храмовий синтез.

Як зазначив дослідник українського мистецтва Дмитро Крвавич: «Синтез мистецтв передбачає органічну єдність, взаємозв'язок, взаємодію різних видів мистецтва, покликаних сприяти естетичному оформленню матеріального і духовного середовища життєдіяльності людини» [158, с. 166].

Розуміння простору українського храму набуває свого значення на ґрунті Боговтілення, який має два аспекти: Бог не просто мав земне життя, але й дав людині можливість стати богоподібною. Завдання досягти Богоподібності не ставилося в дохристиянських храмах, які теж вважалися місцем перебування божеств. Люди молилися і приносили жертви у дворі, перед вхідними воротами. Всередину допускалися лише священики. Це правило було і в Єрусалимському храмі. Але після того, «як Слово стало плоттю і перебувало з нами» (Ін 1:14), питання про храм для християн змінилося. Він став місцем, де навколо святинь збиралися люди, які вірили у Христа. Отже, український християнський храм став місцем сакральних дій, де святість і сакральність розподілялася, наростаючи від входу-притвору (де зупинялися катахумени та ті, що каюлися, через середню частину храму, у якому на час літургії і молитов збиралися вірні) і до вівтаря на сході, як найважливішої частини храму, де відправлялася Служба Божа і приносилася безкровна жертва, а отже, літургійно підтверджувалася найвища святість цієї частини храму. Цей тричастинний поділ храму відповідав і поділу Божого народу на мирян-оголошених, вірних і духівництво.

Літургійний простір церкви, за Максимом Сповідником, є тим середовищем, у якому єднаються з Богом і так залучаються до вічності. Тим священством, яким наповнюється церква під час сакрального дійства. У цьому значенні земна церква постає як образ небесної (за Климентом Олександрійським). Сутність її бачиться Іваном Дамаскином у Переданні ієрархії небесної в чуттєвих символах, ніби прикриваючи від непосвячених божественні тайни, і в той же час ставлячи людину на шлях божественного сходження. Простір храму як у площині схід-захід, так і у вертикалі підпорядкований ідеї тричастинного членування світу. Він успадковує ідею світового дерева з його тричастинною

організацією та ідею жертвовного стовпа, бо головне культове дійство християнства полягає у спокутуючій жертві таїнства Євхаристії.

Культове дійство – Богослужіння – організується за допомогою системи мистецтв (видів мистецтв), яку П. Флоренський визначив «церковним мистецтвом», отже, «вищим синтезом багатоманітної художньої діяльності». Такий синтез органічно поєднує архітектуру, живопис, графіку, декоративно-ужиткове, музично-поетичне мистецтво, хореографію священнослужителів, зорову (колір, світло) і благовонну атмосферу храму [277, с. 177], сутність та значення яких будемо розкривати нижче.

Історія української культури XVII–XVIII ст. позначена яскравими і водночас трагічними подіями. Берестейська унія спричинила полеміку між православними та вірними, злученими з римським престолом. Це своєю чергою призвело до розвитку двох Церков Київської традиції. До цієї ж дискусії певною мірою долучились і протестанти [121]. Суперечки всередині розділеної Церкви посилювались майже одразу ж після прийняття більшістю єпископату Київської митрополії Унії в Бересті і продовжувалися з різною інтенсивністю до початку XVIII ст.

У львівському та київському середовищах ще зі зламу XVI – XVII ст. активно розвивається книжкова графіка, яка спричинила появу нових іконографічних сюжетів та їх розвиток. Використання графіки як прототипу було одним із чинників, який зумовив розвиток малярства у Східній Європі. Малярство кола Православної церкви, на території, обмеженій історичними кордонами Речі Посполитої XVII ст., зазнавало впливів латинського мистецтва і, попри опозицію щодо унії, змінювалося й переймало невідомі іконографічні взірці. В латинському малярстві XVI–XVII ст. є багато прикладів із Малопольщі, Сілезії й Угорщини, що мали за взірець гравюри німецьких і нідерландських майстрів [94, с. 117].

У кінці XVII ст. і впродовж усього XVIII ст. основними осередками друкарства в Україні були Київ, Львів, Чернігів⁸, Унів, Почаїв, Новгород-Сіверський. Серед них чільне місце за кількістю та якістю видань посідала Києво-Печерська друкарня.

В українському граверстві другої половини XVII – початку XVIII ст. панували численні напрями, велике розмаїття творчих особистостей, серед яких виділялися яскраві індивідуальності з властивими кожному з них своєрідними манерами, улюбленим жанровим репертуаром сюжетів, композиційними знахідками. Якщо окремі майстри на вимогу замовника або на власний розсуд і зверталися до творів своїх попередників чи іноземних взірців, то вони не копіювали, а творчо переосмислювали їх. Скоріше в них можна побачити іконографічне наслідування [225].

Гравюра порівняно з іконописом засадничо обмежена у засобах. У гравюрі відсутній колір – потужний інформаційно-символічний та емоційно забарвлений елемент. Тому гравюра виробляла свої засоби для означення понять і змістів, що в іконописі досягалися кольором. Засоби ці поєднані у нерозривний комплекс: штрих, композиція, пляма, лінія.

Вивчаючи західноєвропейські та частково українські гравюри, Вальдемар Делюга прийшов до висновку, що найпопулярнішими темами серед гравюр в українській традиції упродовж XVI–XVII ст. були саме пасійні, які згодом переходили у сакральне малярство (ікона, різьба, стінопис, вітраж тощо) [309]. Наведемо приклади деяких пасійних гравюр (євхаристійної тематики), які були поширені серед граверів досліджуваного періоду. Зазначимо, що символічне та іконографічне значення цих композицій розглянемо у наступному розділі.

⁸ Чернігів – центр стародавньої Чернігово-Сіверської землі, який має багате історичне минуле і чималі культурні та духовні традиції. З другої половини XVII ст. тут утвердилися багаті та впливові роди козацьких старшин, такі як Лизогуби, Дуніни-Борковські, Полуботки, котрі відбудували місто, відновили його старовинні храми. Розквіту Чернігова сприяло й високоосвічене духовенство. Чернігівським єпископам, які очолювали найбільшу в Гетьманщині єпархію, імпонувало мати свою резиденцію в місті, яке за стародавньою славою дорівнювало Києву. Найвпливовіший український ієрарх другої половини XVII ст. чернігівський архієпископ Лазар Баранович (1616–1693 рр.), перевівши з Новгорода-Сіверського у Чернігів свою кафедру, друкарню, перетворив Чернігів на провідний культурний осередок усього Лівобережжя. Навколо знаменитого владики гуртувалися талановиті літератори та митці того часу: Дмитрій Туптало, Антоній Радивилівський, Іоаникій Галятовський, Іван Величковський, Тимофій Богданович. У друкарні, яку він заснував, працювали кращі художники-гравери: Леонтій Тарасевич, Іван Щирський, Лаврентій Крщонович, Никодим Зубрицький та ін.

Євхаристійною темою, яка побутувала в українській гравюрі XVII–XVIII ст., була тема «Христос – Виноградна Лоза». Вона зображає оголеного Христа, який сидить на кам'яному гробі. Виноградна лоза, що виходить з його проколеного боку, оточує голову, а зі стиснутого в руках Спасителя виноградного грона у чашу стікає сік. Композиція стосується його слів у Євангелії: «Я буду пити нове вино у царстві Отця Мого». Зображення цієї іконографії знаходимо у таких відомих на той час граверів, як Никодим Зубрицький, Ілля та ін.

Никодим Зубрицький одночасно виконував роботи на замовлення василіянського Крехівського монастиря та римо-католицького монастиря св. Катерини в Синаї. Пізніше Зубрицький переїхав до Києва, і його гравюри знаходимо в друках як літургічних, так і літературних творів. До останніх належали мідерити, опубліковані в збірнику віршів у 1712 р. Ця книга, що містила понад 70 ілюстрацій, була перевидана в 1760 р. у василіянській друкарні в Почаєві. Отже, маємо конкретний приклад, коли книга, опублікована вперше православними, майже без змін була знову надрукована уніатами. Цікавим є те, що першоджерелом згаданого видання стала публікація єзуїта Германа Гуго, що побачила світ десь у 1674 р. у Кракові під назвою «Robożne zuzczenie», вона ж у свою чергу є перекладом видання нідерландських єзуїтів з 1624 р. Таким чином, бачимо, як латинські зразки, а також нові іконографічні теми переносяться із Західної Європи на українські землі [94].

Відомі також факти експорту друкованих книг до Молдови, але найцікавіше, що більшість греко-католицьких видань XVIII ст. у Румунії були копіями з попередніх львівських і київських друків [308].

Також відома композиція із зображенням Христа, що виціджує кров із рани на грудях у чашу («Часослов», У., 1691) (Рис. В. 1.), та символічна композиція, де Христос зображений у чаші («Треакафістний Молитвослов», Ч., 1697) (Рис. В. 2.).

У XVII – на початку XVIII ст. євхаристійна тематика наявна також і в майстрів української народної гравюри. Не завжди розуміючи складну богословську символіку євхаристійних зображень, народні митці трактували їх

згідно з власним світосприйняттям й усталеними в народі етичними та естетичними уявленнями. Наївно-реалістичні зображення євхаристійної композиції «Христос – Виноградна Лоза» в народних гравюрах з Чернігівщини (Рис. В. 3.) вирізняються надзвичайно людяним виразом обличчя. Так само наївно передано дитяче обличчя ангела, котрий уособлює праведність і чистоту, а також анатомічні особливості обидвох постатей. Слід відзначити, що українським дереворізам євхаристійних композицій властива пишна орнаментация одягу фігур, саркофага, хреста, у стилізованому трактуванні виноградної лози.

Образне втілення євхаристійної теми знайшло своє відображення і в символічній композиції «Пелікан, що своєю кров'ю годує пташенят» («Службник», Л., 1691) (Рис. В. 4.). Це графічне алегоричне зображення розвивалося як в образотворчому мистецтві, так і в тогочасній літературі. Це також говорить про незгасність східнохристиянської традиції, адже символічне зображення пелікана відоме нам ще з ранньохристиянського періоду, коли використовувалось як алегорія жертвності Спасителя. Образ пелікана в християнстві набув чимало значень: жертва Христа на хресті, покута, милосердя, християнська готовність до жертви [188, с. 54].

Народна естетика вплинула і на творчість одного з оригінальних граверів XVII ст. Іллю. Він тривалий час виконував найрізноманітніші гравюри до київських та львівських видань. Ілля оздобив гравюрами Біблію. Джерелом для нього послужили ілюстрації до Біблії голландського художника, гравера і видавця Піскатора, що вийшли в Амстердамі у 1614, 1639, 1643 і 1650 рр. Ці ілюстрації Ілля творчо переосмислив. Його композиції лаконічніші, в них менше дійових осіб, відсутні другорядні деталі тощо. Прикладом цього може бути гравюра з євхаристійним змістом «Несення винограду із землі Ханаанської». Сюжет гравюри побудовано на біблійній розповіді про подорож ізраїльтян з Єгипту до землі Ханаанської. Цю іконографічну композицію пізніше перейняли українські майстри та інтерпретували її в іконописі XVIII ст. [227]

Безперечно, що саме всі ці вищенаведені теми, які присутні у гравюрі, мали значний вплив на іконографічні зміни у церковному малярстві України XVII–XVIII ст.

Євхаристійна тематика у XVII–XVIII ст. знайшла відображення і в такому виді мистецтва України як літургійне гаптування, де чільне місце посідає тема Страстей. До літургійного належить насамперед те шитво, яке безпосередньо використовують у богослужінні. Це покрівці⁹, воздухи¹⁰ для Святих Дарів, катапетасми¹¹, напрестольні покрови, різноманітний одяг для священнослужителів (фелони, епітрахілі).

Правда, євхаристійна тема в шитві означуваного періоду не набула широкого побутування. Церковний живопис, як і залежне від нього сюжетне гаптування, були виразниками релігійної свідомості й розвивалися у відповідності з тими змінами і зрушеннями, що характеризували розвиток духовності суспільства. Рослинна орнаментика, що дуже активно формує художній образ твору, з одного боку, сприяє підвищенню декоративності, а з іншого – «приземленню» високих абстрактно-символічних понять і сюжетів, надає їм форм життєвого вираження.

Як справедливо зазначає українська дослідниця літургійного шитва Тетяна Кара-Васильєва, XVII–XVIII ст. – два яскраво окреслені етапи українського гаптування, що кардинально відрізняються один від одного в своїх кінцевих здобутках. Якщо XVII ст. це завершальний етап попереднього розвитку гаптарства, характерний зв'язком і продовженням візантійських традицій, які втримувалися у шитві, а подекуди і традицій ренесансних, що своєрідно переплавилися і знайшли оригінальне трактування та інтерпретацію східних і західних впливів, місцевого народного підґрунтя, то XVIII ст. – це доба карди-

⁹ Покрівець-накриття на чашу і дискос у формі орнаментального рівнокінцевого хреста. На лицевій стороні Покрівця вишиті шовком, сріблом, золотом, бісером сюжетні зображення, орнаментальні композиції. Часто у XVII ст. – на перехресті вишите поясне зображення Ісуса Христа або сюжети з євхаристійним значенням: чаша з Ягням, виноград тощо [241, с. 187].

¹⁰ Воздух – тканина богослужбова прямокутної форми, видовжена по горизонталі, яку кладуть на дискос і чашу. Так називається тому, що Воздух під час читання Символу Віри священник легко піднімає угору і опускає вниз, коливаючи повітря над приготовленими на проскомидії Дарами для таїнства Євхаристії [241, с. 58].

¹¹ Катапетасма (гр. завіса) – завіса, яка знаходиться за Царськими воротами зі сторони вітваря. Відкривається з Царськими воротами або без них у вказаний для цього час у Службі Божій.

нальної зміни всієї художньо-образної системи гаптування у відповідності з принципами «барокового світобачення», що панували в художній культурі України з другої половини XVII і до кінця XVIII ст. Так, євхаристійна тема була наявна на хрещатих покровцях, а саме зображення: «Агнець», «Покладання до гробу», «Розп'яття з виноградною лозою». У Літургії Священні Дари, Євхаристія тісно пов'язані з жертвою Христа на хресті, і саме ця жертвна спрямованість найповніше втілювалась у зазначених сюжетах [133, с. 94].

Центрами літургійного шитва в Україні були П'ятницький жіночий монастир у Чернігові, Думницький монастир, Києво-Вознесенський монастир, Києво-Флорівський монастир [133, с. 98–103], Видубицький монастир у Києві, Ніжинський Введенський монастир.

Тема Євхаристії присутня у гаптарстві на одній з епітрахілей¹², виготовлених у 1713 р. в майстерні П'ятницького жіночого монастиря у Чернігові за ескізом І. Щирського. На ній зображено виноградну лозу. У Києво-Печерській лаврі зберігалась зірка з опліччя фелону, на якій вигаптуваний «Христос у потири». Це дорослий Христос, а внизу – пелікан, що годує кров'ю пташенят. Фелон походив із Видубицького монастиря у Києві. Ця композиція розкриває християнський догмат Євхаристії.

У Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України зберігається обкладинка книги XVII ст., на якій вигаптувана гілка рослинного орнаменту з пеліканом, що годує трьох пташенят [133, с. 104]. Наприклад, на хрещатому покрівці кінця XVIII ст., який зберігається у фондах Музею етнографії та художнього промислу, зображена символічна композиція «Христос Виноградар», іконографія якої була запозичена у західноєвропейських майстрів і використовувалася в інтерпретаціях українськими іконописцями, а згодом була перенесена у гаптарство. Тут зображено сидячого Христа, виноградну лозу з гронами винограду, яка виходить з правого боку Христа,

¹² Частина священницького облачення, рушникоподібний плат, широка стрічка, середина якого покладається за шию, а два довгих кінці спереду на погрудді з'єднані й опущені додолу. Епітрахіль – символ Божої благодаті священника.

обвиває позаду нього хрест та згинається до рук, – лівою рукою Христос тримає чашу, а правою вичавлює сік з грона винограду.

Данило Щербаківський у своїй праці «Символіка в українському мистецтві» аналізує пам'ятки українського живопису з Почаївської лаври, ікони з Київщини, Чернігівщини, де відтворено сюжет «Христос, що виливає кров у таріль». Ця євхаристійна символічна композиція вигаптувана на чорному оксамитовому покрові в Успенському соборі Києво-Печерської лаври (КПЛ – 1015). Тут Христос стоїть у великій тарілці, в яку ллється кров з ніг. Збоку стоять ангели, тримають руками потири, в які тече кров Христа. Д. Щербаківський пише, що цей сюжет тісно пов'язаний з «лозою істинною» в іконографії [289].

У середині 20-х років XVIII ст. формувати мистецькі смаки починає Києво-Флорівський жіночий монастир. Роботи цього центру гаптарства від 20-х – 30-х років і впродовж усього XVIII ст. виказують нове розуміння художньо-стилістичних засобів шитва та композиційної побудови, нову інтерпретацію образів, а головне – нові художні орієнтири на досягнення західноєвропейського мистецтва [132, с. 103]. Українське гаптарство мало міцне фольклорне підґрунтя з усталеними морально-етичними нормами і сформованими ідеалами краси. Воно дбайливо зберігало античні, візантійські та давньоукраїнські традиції, оживлені ясністю й гармонією Ренесансу.

Символи Євхаристії (виноградну лозу та грона) майстрині гаптарства з цього монастиря широко використовували у фелонах священників. Збережені в Україні фелони з XVII ст. засвідчують, що це високомистецькі твори з зображеннями образів Ісуса Христа, святих, Матері Божої, символічних квітів, орнаментальних мотивів, хрестів тощо [118, с. 249].

У 1726 р. до Успенського собору Києво-Печерської лаври надходять фелони «Тайна вечеря», «Зішестя Святого Духа» та «Омивання ніг», виготовлені у Києво-Флорівському монастирі. У фелоні «Тайна вечеря» відтворено один із найскладніших сюжетів у донесенні символічного змісту Євхаристійного таїнства. Це прелюдія трагічної смерті Христа, з якої починається весь «страсний» цикл. У зображеннях апостолів виразно окреслено індивідуально-

психологічний стан, і це змушувало гаптувальницю шукати засоби для адекватної передачі їхніх постатей, жестів, настрою. Вся гама людських переживань – від здивування, гніву, обурення до тихого страждання, горя, наростаючи з лівого і правого боку групи апостолів, зосереджена на центральній фігурі Христа. Його постать – концентрований образ страждання [132, с. 104].

З цього монастиря походить фелон «Тайна вечеря» (1748 р.), який знаходиться у Переяславському художньому музеї (№ 1872). Його виготовила ігуменя Олена для Михайлівського монастиря у Переяславі [132, с. 104]. На фелоні 1749 р. з Києво-Печерської лаври орнамент суцільно вкриває тло із виноградною лозою.

На фелоні кінця XVIII ст., виготовленому в майстернях Ніжинського Введенського монастиря (ЧОІМ – 1207), у сцені «Розп'яття» з обох сторін розп'ятого Христа зображено грона винограду, листя та стилізовані паростки лози. Обабіч Христа зображені Марія та Іван Богослов, а в чотирьох медальйонах (по два з кожного боку) зображені євангелисти та сцена «Оплакування» [132, с. 104]. Згадуючи гравюру Нідерландського гравера XVI ст. Ієроніма Вірікса, а саме євхаристійну композицію «Розп'яття з виноградною лозою», припускаємо, що автор цього фелону взорувався на нідерландський зразок.

У другій половині XVII століття козацька старшина починає тяжіти до історії свого родоводу, отож поширюються літописи, родинні хроніки, майнові описи, посилюється інтерес до вивчення династій великих київських князів. Саме завдяки вивченню суспільством своєї історії, пояснює Кара-Васильєва, набуло популярності зображення Дерева Єссеєвого. Це ілюстрація до тексту пророка Ісаї про родовід Ісуса Христа від Давида. Ця тема набула особливого поширення у візантійському мистецтві й стала популярною в Західній Європі як джерело створення генеалогічних дерев різних династій. Орнамент – у вигляді розвинутого рослинного мотиву дерева, з гілок якого неначе виростають погрудні зображення, суцільно заповнює всю епитрахиль. Малюнок водночас зберігає легкість і багатство соковитих орнаментальних форм у вигляді грон винограду. Незвичним у композиції є те, що крім

традиційних зображень родоводу Христа в малюнок на епитрахилі введено чотирьох євангелістів та Івана Златоуста, обабіч зображення Любецької Богоматері з Дитям [227].

На Чернігівщині, крім П'ятницького монастиря, шитвом опікувалися в Покровському, Макошинському, Кам'янському Успенському, Новомлинському, Глухівському Преображенському монастирях [132, с. 105].

Увагу привертає цікава іконографічна композиція євхаристійного змісту: це поодинокі пам'ятка, що не має ні попередніх, ні подальших зображень в українському гаптуванні, – фелон 1773 р. (Рис. В. 5.) (КПЛ – 47). В оточенні гнучкого барокового орнаменту вишита сцена «Пієта». Богородиця тримає на колінах дорослого Христа, обабіч – ангели із знаряддями мучеництва. На перший погляд, перед нами сцена «Пієта», але майстриня зображує Христа з потиром, в який стікає кров, а всю сцену вміщено в круглу таріль. Це надає їй євхаристійного відтінку, і саме цією символічно-богословською ідеєю можна пояснити те, що постать Богородиці, вираз її обличчя позбавлені того трагізму, відчаю, суму, що передбачає сцена «Оплакування». В овальних медальйонах – на колінах Іван Предтеча у волосяниці та св. Борис, що було, мабуть, пов'язане з вкладниками цього фелону. В круглих медальйонах зображені євангелісти [133, с. 107]. Ця євхаристійна композиція є цікава не тільки своєю новою, невідомою євхаристійною іконографією, але й поєднанням двох тем: 1) вплив іконографічного сюжету «Христос – Виноградна лоза», що засвідчує композиційне розміщення тіла Христа, з пробитого боку якого проростає виноградна лоза, яка обвиває хрест і спускається до Його рук, якими Христос видавлює сік із грона винограду в чашу; 2) тема Пієти. Отож – автор на основі західноєвропейського сюжету Пієти і української іконографії Христа Виноградної Лози, створив нову іконографічну композицію, об'єднану євхаристійною тематикою [227].

В іконі, створеній автором Василем Глібкевичем у XVIII столітті, що знаходиться у бічному вівтарі церкви святого Юра в Дрогобичі (Рис. В. 6.), відображено вражаючий образ, який спільно поєднує дві важливі іконографічні

теми: «Пієта» і «Христос Виноградар». Ця ікона особлива не лише за своїм сюжетом, але й за використанням майстерної композиції. Унікальність цієї творчої роботи проявляється в сполученні іконопису з різьбленою пластикою виноградних ажурних гілок, які буквально виростають із тіла Христа і спадають в чашу. Ця деталь створює враження живої образності і символізує тему «Христос Виноградар», асоціюючи Христа з виноградною лозою та обробкою винограду як духовної поживи. Надзвичайно цікавим аспектом ікони є зображення Христа і Богородиці з коронами на головах, які можна розглядати як віддзеркалення впливу західного мистецтва на іконопис. Корони, що прикрашають їхні голови, вказують на їхню владу та царственність, створюючи особливий імпресивний образ. Загалом, ця ікона є прикладом високого рівня майстерності й виразності іконопису, а також вдалого поєднання різних мистецьких та євхаристійних тем в одному творі.

Пам'ятки українського гаптування – це синтез праць іконописців, що створювали мистецький образ, роблячи попередньо ескіз, який потім втілювали на тканині. Саме за ескізами, а іноді й за безпосередньої участі відомих художників XVII–XVIII ст., передусім Леонтія Тарасевича та Івана Щирського, майстрині виконували в жіночих монастирях високохудожні твори шитва.

Підсумовуючи іконографічні пам'ятки українського гаптування євхаристійного змісту, приходимо до наступного висновку – образотворче шитво розвивалося в єдиному руслі з загальним напрямком українського мистецтва і насамперед гравюри та іконопису.

Аналізуючи євхаристійну символіку та її застосування в храмовому просторі, зазначаємо, що мотив виноградної лози широко та різностилево представлений в інтер'єрах українських храмів XVII–XVIII ст. З цього приводу доцільно максимально розглянути усі застосування євхаристійного символу в храмовому просторі. Використання символіки виноградної лози в оздобленні інтер'єру храму XVII–XVIII ст. в Україні знайшло своє широке застосування у різьбленні іконостасів, віктарів, престолів, тетраподів, хрестів, а також процесійних іконах тощо.

Українська різьба на дереві минулих століть – одна з яскравих сторінок українського мистецтва, яка, на жаль, і досі залишається малодослідженою. Цей вид художньої творчості, виступаючи в синтезі з малярством та архітектурою, набув в Україні особливо інтенсивного розвитку в епоху Відродження, бароко та рококо [102].

Український іконостас, як домінанта у храмовому просторі, пройшовши довгий шлях розвитку, сформувався на основі візантійських передвітарних перегородок давньохристиянського храму. Відомо, що вже у катакомбах були прототипи таких перегородок у вигляді невисоких ґраток довкола престолу-саркофагу з останками мучеників [252].

Патріарх Дмитрій (Володимир Ярема) зазначив: «Час від половини XVII до половини XVIII століття – це епоха зрушення з місця і повного розквіту не тільки архітектури й живопису, але і дерев'яної різьби... Іконостас, який об'єднував у собі ці три роди мистецтва, починає так буйно розвиватись, що історію мистецтва того часу доводиться ґрунтувати на історії іконостасів» [294].

Величавими пам'ятками мистецтва українського Ренесансу стали знамениті іконостаси П'ятницький, Успенський (м. Львів) та Святодухівський (м. Рогатин). Це твори не тільки утвердження мистецького рівня тієї епохи, це твори передовсім утвердження національної свідомості. У цей період виняткового колоніального приниження та гноблення українського народу захистом для утвердження його національної ідентичності була церква, її мистецтво, зокрема іконопис, і тому величавий іконостас був засобом українського національного самоутвердження [183].

Мотив виноградної лози – як символ Євхаристії, Ісуса Христа – у другій половині XVII ст. українські майстри декоративної різьби запозичили не тільки з гравюр німецьких, нідерландських, французьких художників, але й своїх, українських, які в цей період уже продукували власні твори, особливо в таких містах, як Київ, Острів, Львів, Чернігів. Звичайно, їхні композиції пройшли певну інтерпретацію, збагатилися новим баченням, вирішенням та пристосуванням до нового, складного та ще не знаного в структурі храму.

Так, мотив виноградної лози застосовували у давньохристиянському мистецтві, передусім у різьбленні саркофагів та перегородних плит. Він відомий по різьбі на саркофазі Ярослава Мудрого (Рис. В. 7.), але не набув розповсюдження у давньоукраїнському мистецтві. В декоративній різьбі на території України зустрічається в першій половині XVII ст., а широко його почали використовувати з середини XVII ст. [102].

Жоден з видів системи декоративного мистецтва не має такої багатой типології творів, як вироби з дерева. Особливо це стосується нашої проблематики, складових храму, де українські різьбарі внесли помітну сторінку у його художній образ своїми неперевершеними творами, які зовсім не поступаються за своєю досконалістю виробам зарубіжних майстрів, а частина їх перевершують. У цій царині у своїх виробах вони створили неповторний образ, надавши їм індивідуальності та художньої значущості. Створюючи свої декоративні композиції, українські митці критично й творчо засвоювали та використовували надбання художньої культури інших народів.

Як справедливо зазначає Віра Свенціцька в передмові до монографії М. Драгана «Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.», «улюбленим декоративним мотивом в оздобленні Царських врат була виноградна лоза, що нагадувала стародавній, відомий у народному мистецтві з незапам'ятних часів мотив дерева життя і водночас була символом Християнства. І як дерево життя на полтавських та київських весільних рушниках, виноградна лоза виступає в різьбі у найрізноманітніших варіантах і комбінаціях так, що навіть при досить значній кількості пам'яток однакових вирішень немає» [102].

Посилення декоративного елемента виноградної лози в оформленні іконостаса сягає середини XVII та XVIII ст. Саме в епоху стилю бароко декоративна різьба в оформленні храму досягла найвищого розквіту. Із шедеврів, які тоді постали, варто назвати іконостаси з Жовкви, Волиці Деревлянської, Краснопуццанський, Богородчанський. Ці названі твори можна без перебільшення назвати вершинним досягненням цього виду мистецтва в Україні.

Звичайно ж, основною домінантою в декоративній різьбі іконостасу були і є Царські ворота, які займали в загальній композиції центральне місце. Саме на них різьбарі проектували основний акцент, розробляли складні композиції на основі стилізованої виноградної лози з листям та гронами винограду.

Генезис розвитку символіки виноградної лози у Царських воротах проходив поступово. В перехідний період від ренесансу до бароко ажурна різьба була лише у верхній частині Царських воріт, тобто навколо іконографії «Благовіщення». Тоді ж серед орнаментальних мотивів з'являється вперше стилізований мотив виноградної лози, листя та грона винограду. Саме із ренесансних форм і розвинулось ажурне наскрізне різьблення по всій площині воріт, яке до того ж під впливом бароко набуло більш реалістичного трактування. Подібними у виконанні є Царські ворота із с. Викота, декоративне вирішення яких є на стику двох стилів, ренесансу та бароко. Тут композицію творить стилізована виноградна лоза із закрутами між медальйонами, що не було характерним для попереднього ренесансного стилю.

У бароко Галичини форма орнаменту стала однією з основних для Царських воріт аж до найновіших часів, і її не змогли відтіснити пізніші форми, що розвинулися у XVIII ст. В деякій мірі вона пізніше поширилася на всі українські землі, але для Галичини залишилася найбільш типовою.

Перелом у декоративному оформленні Царських воріт відбувся десь у середині XVII ст. Тоді зовсім відмовляються від поперечних рамок, що ділили досі ворота на композиційні поля, а виноградний орнамент щільно заповнив обидві стулки. Тоді ж зникає симетрія орнаменту в межах кожної стулки, обидві стулки творять симетричну цілість орнаменту. Досі орнамент на воротах мав дві вертикальні осі, в яких посередині кожної виростає відросток з багатьма галузками, що переплітаються між собою. Тепер сама колонка, що підкреслювала поділ воріт надвоє, стає головною та єдиною віссю орнаменту.

У XVIII ст. відбувається подальший пошук нових композиційних форм на основі вже існуючих. М. Драган, аналізуючи ряд пам'яток цього періоду, виділив чотири таких групи (за композицією та будовою):

- з виноградними гронами обабіч медальйонів;
- з виноградними гронами в кутках між закрутами;
- з вільним укладом грон та різною їх кількістю або з самою галузкою без грон;
- з чергуванням медальйонів і закрутів галузок, що більш характерно для різьблення власне XVIII ст. [102].

Поширеними були композиції, коли орнамент виноградної лози виростав із нижньої рамки воріт, частіше з вазону або чаші, що особливо було поширено в Царських воротах на західноукраїнських землях. Мотив вазона віддавна знаний в західноєвропейській мистецькій традиції, в українському декорі зустрічається ще в дереворитах ранніх стародруків. Більш популярний у східних регіонах України. Водночас в оздобленні воріт XVIII ст. з'являється мотив чаші, що відбувається під впливом розвитку гравюри. Та особливо цьому сприяли іконографічні теми, такі як «Христос у чаші», «Христос витискає свою кров у чашу», «Христос – Виноградна Лоза» та ін. Царські врата з чашею 1722р., знаходились в іконостасі церкви Різдва Богородиці Загорівського монастиря (Рис. В. 8.).

На зламі XVII–XVIII ст. у Царські ворота вводили і євхаристійне барельєфне зображення людської постаті в композиції «Єссеєвого дерева»¹³. Композиція являє собою напівлежачого старця Єссея, батька царя Давида, з грудей якого (або з-за нього) проростає виноградна лоза (яку він інколи притримує рукою), галузки якої сплітаються в орнамент. Серед листків і грон винограду на коронах квітів вміщені різьблені медальйони або мальовані півфігури царів. Данило Щербаківський у своїй статті «Символіка в українському мистецтві» згадує про срібну оправу Євангелія (1695 р.) Києво-Печерської лаври, на якій розміщена євхаристійна композиція «Розп'яття з виноградною лозою», а внизу наявна композиція «Єссеєвого дерева», де Єссеї, спершись на руку, спить; з ребра його виростає виноградна лоза, серед

¹³ Композиція Дерева Єссея зустрічається з часів середньовічного мистецтва, зокрема у готичних вітражах Шартрського собору, найбільш давні з яких були створені в XII ст.

виноградних грон уміщено 12 погруддів праотців і між ними вгорі Божа Мати¹⁴ з Христом, над ними Бог Отець і Святий Дух (на картуші вгорі напис: «жезль оть корене Іесеова и цвьть оть него Христось»). Автор статті стверджує, що іконографічний зв'язок цих двох тем є очевидним: «тим самим символом – виноградною лозою і гронами – художник виображає і фізичне походження праотців і Ісуса Христа від Іесея, й ідейне походження, споріднення апостолів з Ісусом Христом – “рождія” з “лозою істинною”». Також можна зауважити іконографічний зв'язок «Дерева Єссеєвого» з композицією «Христос – Виноградна Лоза», адже в обох варіантах із тіла проростає виноградна лоза.

До кращих з мистецького боку Царських воріт з «Єссеєвим деревом» належать роботи жовківської різьбярської школи. Побутовали різні варіанти композиційного вирішення подібного сюжету. Вишуканий витвір ювелірного мистецтва кінця XVII – початку XVIII ст. – Царські срібні ворота з Борисоглібського. Неординарність пам'ятки, високий мистецький рівень виконання породили цілу низку легенд, домислів, гіпотез щодо історії створення воріт. На Царських воротах унизу центральної платівки розміщено герб гетьмана Івана Мазепи з монограмою І. С. М. Г. З. – Іван Степанович Мазепа Гетьман Запорозький [227]. Незважаючи на те, що вони були створені західноєвропейським майстром, композиція їх традиційна для українського мистецтва кінця XVII – початку XVIII ст. Між чотирма традиційними для Царських воріт фігурами євангелістів розміщені зображення Бориса і Гліба – перших давньоукраїнських святих. У верхній частині – сюжет «Благовіщення». Внизу – композиція «Єссеєвого дерева»: зображення пророка Єссея, царя Давида і на центральній вертикальній платівці – десяти біблійних царів – наочне обґрунтування пророцтва Єссея, що Марія та її син Ісус Христос походили з його роду. Цей сюжет отримав поширення на Царських воротах в Україні у XVII ст. Царські ворота іконостасу Борисоглібського собору – цікавий приклад співробітництва західноєвропейських та українських майстрів,

¹⁴ Віднаходимо в Акафісті до Матері Божої Неустанної помочі (Ікос 2) такі рядки: «Радуйся, Єссеєє дерево, що видасш цвіт», – цвіт в цьому значенні розуміється як родовід Христа.

меценатської діяльності гетьмана Івана Мазепи, в результаті чого на зламі XVII–XVIII ст. і був створений цей ювелірний шедевр [254].

До предметів внутрішнього облаштування християнських храмів належать і кивоти, які мали різноманітну форму, розміри, декоративне оздоблення, функціональне призначення, виготовлялися з різних матеріалів. На дарохранильниці, яка служила для схову приготованих й освячених шматочків хліба з вином і про яку згадується у Літописі Руському [238], зображували мотив виноградної лози. Наприклад, на двоярусній дарохранильниці із с. Пакуль і с. Лоска на Чернігівщині середини XVII ст. [241] (Рис. В. 9.) зображено розп'яття Ісуса Христа, яке по периметру обрамляє ажурне різьблення стилізованої гілки виноградної лози, листя та грона винограду.

Іншою за формою є дарохранильниця XVIII ст. із Скиту Манявського, що у Богородчанському районі на Покутті [241] (Рис. В. 10). Лицева сторона дарохранильниці має форму трикутника. Перший ярус чисто столярної роботи, другий – прекрасне різьблення виноградною лозою та гронами і, що особливо стосується нашої тематики, – іконографічне зображення в медальйоні по центру символічної композиції «Христос – Виноградна Лоза». Примітним в цій композиції є те, що фігура Христа, який сидить на гробі, розвернута вліво, тоді як на більшості зображень того часу – вправо. Іншим різновидом були масивні кивоти, які за формою та розмірами нагадували малі пристінні вівтарі. Такі кивоти рясно декорували ажурною різьбою стилізованої гілки виноградної лози, листям та гронами винограду. Таким є кивот із Загоровського монастиря, виготовлений у кінці XVII ст. Всередині кіоту ікона авторства Й. Кондзелевича (Рис. В. 11.).

У досліджуваній період у храмах функціонують вівтарі – жертovníки на підвищенні. Розміщували їх у східній частині храму, позаду іконостасу. З часом, коли могло бути кілька вівтарів, їх ставили попід стіни у центральній частині церкви. Бароківі вівтарі характеризуються багатством композиційних вирішень, розмірами, архітектонікою, колористикою, малярством і, що важливо

для нашого дослідження, – стилізованою гілкою виноградної лози, листям та гронами винограду.

Для прикладу – пристінний вівтар XVIII ст., який знаходиться у церкві Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобича. Тут бічні колони другого та третього ярусів вівтаря рясно вкриті різьбою стилізованої гілки виноградної лози, листям та гронами винограду. Аналогічне декорування має вівтар церкви Пресвятої Богородиці у с. Старичі Яворівського району.

Одним із різновидів богослужбових предметів, що був складовою частиною внутрішнього простору храму, була процесійна (або виносна) ікона. Однією із таких процесійних ікон на тему Євхаристії є «Христос Виноградар» з XVIII ст. Ікона повністю різьблена невисоким барельєфом, походить із урочища Розточчя, с. Кошилівці Жовківського району [241] (Рис. В. 12.). На іконі зображено сидячого на гробі Христа. Положення ніг Христа по відношенню до площини ікони знаходиться в профіль, грудна клітина та голова розвернуті майже в три чверті. З лівого пробитого боку Христа попід руку проходить гілка виноградної лози, яка обвиває хрест, який знаходиться позаду Христа, і опускається гронами до його рук. У лівій руці Христос тримає чашу, правою із грона винограду вичавлює сік. Боковини ікони обрамлені аж доверху ажурною наскрізною різьбою з гронами винограду. Верхня частина кивоту ікони завершується короною. На протилежній стороні ікони зображено сцену «Введення Діви Марії до храму».

Процесійні ікони із символічною композицією «Христос Виноградар» виготовляли в один період із іконографічним сюжетом «Христос – Виноградна Лоза» у XVIII ст. Як з гравюр, так і з ікон було запозичено сюжет, який в досліджуваній період набув широкого вжитку на українських землях. Мотив виноградної лози використовували і на аналої, функціональне призначення якого у церкві – покладання літургійних книг. Це яскраво характеризує аналої з Подніпров'я XVIII ст., який знаходиться у Білоцерківському краєзнавчому музеї [241] (Рис. В. 13.).

Символіку виноградної лози використовують у декоративному вирішенні процесійних хрестів. Це засвідчує процесійний хрест із с. Іванківці Кіцманського району на Буковині зі збірки процесійних та ручних хрестів з колекції «Студіон» монастиря монахів Студитів у Львові.

Про рельєфну різьбу на одвірках церкви XVII ст. в с. Білики Полтавської обл. згадують у своїх наукових працях В. Щербаківський [288] та С. Таранущенко [251]. С. Таранущенко так описує одвірки у церкві Трійці, збудованій у 1751 році у с. Черкаський Бишкін Харківської області (Південь Слобожанщини): «Троє східних одвірків мають на зовнішній лицевій поверхні барельєфні різьблені оздоби. На західних одвірках з обох боків вирізьблено внизу постамент, на якому глечик з двома ручками, з якого “виростає” пучок листя і виноградна лоза, що вигинаючись, піднімається вздовж луток, а верх їх заходить на віршень. На виноградній лозі ритмічно по черзі розміщено то вузькі парні листочки, які нічим не нагадують виноградні, то грона винограду, теж дуже умовної форми. На південних дверях виноградна лоза починається тут з центра кола спіральними закрутками» [251]. Судячи з опису, можемо припустити, що майстер передав композицію вазона та виноградної лози, яку малярі як на заході, так і на сході України у XVIII ст. використовували у різьбленні Царських воріт.

На одвірках церкви св. Миколая 1745 р. в с. Свірж Сумської області грона виноградної лози виконане у вигляді трикутників, що складаються з рядків півкульок, виконаних в дусі народного різьблення на предметах домашнього вжитку: задках саней, насадках на возі тощо. Цікаве різьблення іншого рідкісного зразка народної творчості – одвірків у церкві Михайла [251]: тут відтворено мотиви та композицію, яка більше характерна для українських вишиваних рушників. Усі складові елементи доведено до максимального узагальнення і виразності.

Мотив виноградної лози С. Таранущенко зафіксував у Воздвиженській церкві с. Лиман в Миколаївській і Різдвобогородицькій церквах в с. Червений Оскол, а також у селах Замиському, Протопопівцях, Черкаському Бишкіні,

Верхньому Бишкіні на Харківщині [251]. Стилізованими гілками виноградної лози вишивали краї Плащаниці, священної тканини для церковно-обрядового устрою.

Скульптурний декор, а ширше його орнаментальна складова, був невід'ємним елементом архітектурного об'єкта, розв'язуючи в сукупності з ним декоративні та ідейно-естетичні завдання епохи в досліджуваній період.

Починаючи з XVII ст. нові стилістичні мотиви заносилися майстрами-різьбарами з інших держав, головним чином з Нідерландів, Німеччини, Італії і з польських міст. Пропонована заїзними майстрами версія декоративного оформлення разом з українськими творчими здобутками дали позитивний ефект. Серед багатьох видів орнаменту найпопулярнішим був мотив виноградної лози. Ним оздоблено фасад порталу каплиці Трьох Святителів у Львові та її інтер'єрну частину купола (Рис. В. 14; Рис. В. 15.).

Майстерно виконано орнаментальне різьблення виноградною лозою, поверхню колон, скосів вікон та поле стін у світлиці Чорної кам'яниці ((Рис. В. 16). Грона виноградної лози є декоративною скульптурною оздобою на фасадній частині Троїцької надбрамної церкви у Києві (Рис. В. 17.). Декоративний мотив виноградної лози у XVIII ст. використовували у своїх виробках українські майстри ювелірної справи на замовлення церков. Серед них чаші водосвятні, оправи Євангелій, свічники тощо.

Таким чином, коротко підсумовуючи викладений вище матеріал, робимо наступний висновок: євхаристійна іконографія та символіка у досліджуваній період широко використовувалися майстрами у різноманітних складових храмового простору. В систему символічних євхаристійних зображень українські малярі вклали цілу систему суспільних, філософських, моральних і релігійних поглядів, що становили основу культури їхнього часу.

Тож – встановлено, що використання символіки виноградної лози в оздобленні інтер'єру українського храму XVII–XVIII ст. знайшло своє широке застосування у різьбленні іконостасів, вівтарів, престолів, тетраподів, хрестів, процесійних ікон тощо. Різьба по дереву у минулих періодах виступала в

єдності з малярством та архітектурними складовими, що набуло на українських етнічних землях особливого розквіту в епоху Відродження, бароко та рококо.

Доведено, що зміни, які відбувалися в євхаристійній тематиці на українських землях в середовищі східнохристиянського мистецтва, відбувалися і в XVII ст., що було насамперед пов'язано з новими західноєвропейськими гуманістичними впливами та мистецтвом Відродження.

Окреслено, що з середини XVII ст. більшість композицій, які митці зображували на стінах церков та у святилищах, трансформуються у центральну частину церкви – іконостас. Це яскраво проявилось у сцені Причастя апостолів, зображених в іконостасі на Царських воротах або поверх них.

РОЗДІЛ 4

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗНО-ІКОНОГРАФІЧНОЇ СТРУКТУРИ ЄВХАРИСТІЙНОЇ ТЕМАТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVII– XVIII ст. ЯК ВИЯВ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

4. 1. Образно-мистецька еволюція євхаристійної тематики в українській культурі епохи бароко: трансформація східнохристиянської традиції та досвіду західноєвропейського мистецтва.

Друга пол. XVII ст. і перша пол. XVIII ст. – доба найвищого піднесення українського барокового мистецтва, в системі якого сакральне мистецтво відіграло провідну роль. Сакральне мистецтво упродовж століть було чи не найголовнішою сферою образотворчості українських мистців, і в ньому можна вбачати вияв народного, морального та естетичного ідеалу, фундаментом якого є християнство. Пам'ятки українського сакрального мистецтва XVII–XVIII ст. представляють увесь діапазон різновидів візуально-мистецького вияву в розмаїтті технік виконання (ікони, мозаїки, фрески, гравюри, гаптування, зображення на тканинах літургійного одягу тощо), жанрових ознак, образотворчого трактування, а все це разом значною мірою перебуває у взаємозалежності з загальною історичною та стильовою еволюцією культури.

Середньовічне мислення позначилось на українській історико-культурній традиції XVI ст. і прийняло своєрідні форми у сфері естетичної свідомості. Живопис пішов по дорозі буквального розуміння і втілення ранньовізантійської теорії символізму. В результаті живописні образи почали зникати в інтелектуальних алегоріях, що свідчили про еру панування розуму над релігійною свідомістю і над самим художнім відчуттям [68, с. 633]. Отже, уже в XVI ст. в українському іконописі спостерігались ознаки відходу від ієратичного реалізму та захоплення ілюстративним символізмом [157, с. 122].

Бароко відзначається своєю урочистістю, вражаючими ефектами, динамічністю композицій і декоративною пишністю. В архітектурі це виявилось в нестандартних проектах, різких контрастах об'ємів, грі світла і тіні, тощо.

Живопис і скульптура бароко вражають своєю декоративно-театральною композицією, цікавим використанням кольору і світла. На західній території розселення українців бароко з'явилося вже на початку XVII ст. Католицька громада Львова володіла прикладом італійського бароко в Стрітенському костелі Ордену босих кармелітів ще у 1644 р. Архітектор Джованні Баттиста Джизленні практично скопіював дизайн храму, побудованого Карло Мадерно в Римі у 1603 році. Інші приклади бароко на західних землях України включають Петропавлівський костел і монастир у Луцьку, спроектовані архітектором з Венеції Джакомо Бріано в 1606–1610 роках, а також костел святої Трійці в Олиці, побудований Радзивіллами впродовж 1635–1640 років [85, с. 122].

Через бароко, що панувало у країнах Центральної та Східної Європи, Україна залучалася до загальноєвропейського художнього процесу. Бароко проникало в українську культуру, де сильними ще були середньовічні норми; схрещення різних за характером тенденцій дало виразний художній синтез. В. Бачинін зазначив, що бароко було також відродженням, але воно прагнуло відродити не античні ідеали і канони, як Ренесанс, а більш близький по часу досвід середньовічної релігійної культури, і не просто відродити, а актуалізувати середньовічний теоцентризм¹⁵ і синтезувати його з ренесансною концепцією волі і гідності людини [55, с. 52]. Таким чином, сфера філософського знання робила барокову картину світу, як і за середньовіччя, теоцентричною. Людина (та її місце у системі Всесвіту) розглядалася як покликана служити Богові, виражаючи його всеприсутність, стаючи тим самим символом, тінню абсолютної ідеї. В цьому, на думку мистецтвознавця Т. Панька, і полягали корені поширення у барокову епоху в Україні символізму, елементи якого зустрічалися у багатьох філософів і поетів того часу: Мелетія Смотрицького, Кирила Транквіліона Ставровецького, Івана Величковського, Григорія Сковороди [198]. Отже, до центральних ідей бароко належала ідея «символізму», яка ще за часів Середньовіччя панувала у релігійному світогляді та філософській

¹⁵ Теоцентризм (від грец. *theos* – Бог) – таке розуміння світу, у якому джерелом і причиною всього сущого виступає Бог. Він центр світобудови, активний, і його початок є дія.

думці. «“Символізм”, – як вважав Д. Чижевський, – у загальній формі твердить, що кожне буття у світі є лише “символом”, репрезентом вищого буття, вищої правди, вічного та божественного» [278, с. 189]. Маючи пряме відношення до літератури, поезії і всієї духовної культури, середньовічна символіка глибоко проникла в усі види українського образотворчого мистецтва епохи бароко. Алегорично-символічні теми часто зустрічаються в графіці, з якої поступово переходять у малярство; йдеться про композиції євхаристійного змісту.

Вивчаючи євхаристійні теми та їхній композиційний задум, слід також розглянути пояснення, які знаходяться у писемних пам'ятках. Символ і слово у культурі того часу були щільно пов'язані – що потрібно враховувати; особливого значення це набуває при тлумаченні символіко-алегоричних зображень [207]. У західноєвропейській церковній традиції символіко-алегоричні зображення починають з'являтися ще до епохи Відродження. Окремі випадки поступово і сформували в період ренесансу поширення в католицькій церкві символіко-алегоричних зображень (таких, як Коронація Марії, Причастя та ін.) [157, с. 180].

У XVII–XVIII ст. в українському мистецтві під значним впливом католицької церкви виникали та розповсюджувались символіко-алегоричні зображення євхаристійної тематики. Зі сторінок історії пригадуємо, що наприкінці XVI століття, у важкі часи національного буття України, православна церква стала перед вибором: олатинитися, тобто прийняти римсько-католицьку конфесію, що викличе в народі розкол, чи піти на унію з Римом, щоб зберегти обряд і національну самобутність, змінивши залежність від Константинопольського патріарха на залежність від Папи Римського. В результаті була підписана Берестейська Унія 1659 рр. Як слушно зауважує Ярослав Позняк, унія це був легший шлях полонізувати або, краще сказати, латинізувати українців [203, с. 470]. До певної міри це впливає з того, що вже на Замойському синоді у 1720 р. було постановлено дотримуватись основ східногрецького обряду, визначено форму проведення літургії тощо. Проте слід звернути особливу увагу на запровадження синодом ряду обрядових латинських інновацій:

свят Пресвятої Євхаристії, Співстраждання пресвятої Богородиці [129]. Тема страждань у західній церкві на той час набула широкого застосування, що позначилось і в українській церковній практиці часу бароко. Запровадження католицьких свят призвело до обрядових змін, зокрема було впроваджено літанії¹⁶, монстранції¹⁷, дзвіночки, органи та багато інших латинських практик [262]. Отож, і художники того часу були під значним впливом латинників, що призвело до появи в українському мистецтві нових іконографічних сюжетів, зокрема євхаристійних.

В сакральному мистецтві того періоду (чи то в православному середовищі, чи в греко-католицькому) відбулися зміни, які охопили всі українські території. Сакральне мистецтво на українських землях того часу не могло уникнути впливів західноєвропейської культури. Іншими словами: відчутний постійний діалог, а інколи й наслідування здобутків європейського мистецтва. Щоправда, здебільшого це стосується лише зовнішньої форми явища, але зберігався і її традиційний внутрішній зміст, переосмислення та наповнення, що власне і було притаманне майстрам українського сакрального мистецтва вказаного періоду [227].

Взірці західноєвропейського мистецтва не тільки розширювали коло сюжетів для українських малярів, але і вносили нове у їх трактування, що відобразилося на еволюції художньо-образної системи ікономалярства. Змінюючи в українському іконописі основу візантійської системи, з її площинним трактуванням образу-символу і зворотною перспективою, західні традиції переосмислювалися малярами того часу. Бароко принесло українському мистецтву підвищену емоційність образів, декоративність, динамічність композицій. Але все ж таки у багатьох композиціях візантійська основа ще

¹⁶ Літанія – коротка молитва, звернення до святих із певним закликом. Найчастіше використовується у практиці католицької Церкви.

¹⁷ Монстранція – літургійний посуд, який служить, щоб виставляти Пресвяте Таїнство для адорації або щоб носити його в процесії. Монстранція з'явилась в XIV ст. у зв'язку з розвитком євхаристичного культу. Спочатку вона мала вигляд вежі або фасаду храму з прикріпленими фігурками, була невелика, найчастіше дерев'яна. В період бароко монстранції почали робити більшого розміру, своїм виглядом вони були подібні до сонця, від якого розходяться промені. З огляду на особливий культ Євхаристичного Христа монстранція прикрашалася благородним камінням і мистецьки виконаними мініатюрами.

виразно пробивається, не лише в типах зображень і типових композиціях, а й у технічних деталях [102, с. 69].

Розвиток української історико-культурної традиції XVII–XVIII ст. відбувався у тісному взаємозв'язку з національно-визвольним рухом. З цього приводу львівський етнокulturолог Степан Павлюк зазначав: «На всій етнічній території України населення спричинилося до національного життя, сколихнулась етносвідомість, відбулось етнічне самоутвердження» [196, с. 56]. Значний поступ відбувся в галузі науки, освіти, письменства, мистецтва. Національне самоусвідомлення значною мірою опиралось на традиції давньоукраїнської культури. Знайшлися сили, які забезпечили не тільки відродження національної культури, але і подальше її піднесення. Однак треба констатувати і негативні тенденції, які супроводили цей процес. А саме, поступово до кінця XVIII ст. відбувся розподіл українських земель між Росією, Прусією, Австро-Угорщиною, що спричинило згортання української автономії, ліквідацію гетьманату, заборону публікацій українською мовою, русифікацію верхівки українського суспільства [225].

Період XVII–XVIII ст. загалом характеризується розквітом національної культури, передусім культури церковної, який охопив різні види сакрального мистецтва: архітектуру храмових та монастирських споруд, іконопис та скульптуру, богословську літературу та церковну проповідь.

Церква в той час, як писав український історик Михайло Грушевський, «се предмет особливої уваги й опіки української суспільності, zarazом показчик її національної сили й значіння, пульс... її національного життя, її діяльної енергії» [92, с. 23].

Для прикладу, Богдана Криса, досліджуючи розвиток української поезії XVII–XVIII ст., зробила важливе спостереження, що «ідеальний образ (церкви) співіснує в художній свідомості з образами світського характеру: освіти, книги, науки, котрим належить така сама функція» [161, с. 107]. Отже, спостерігаємо співіснування сакрального та світського на рівні символів, які втілювали поняття науки та просвіти. «Хитання між сакральним і світським, їхні зближення

та віддалення в межах одного тексту – домінантна ознака всієї української культури», – писала Людмила Софронова, досліджуючи старовинний український театр [240, с. 43].

Сутність бароко виявлялась у багатоманітному пошуку пластичних форм; зокрема в іконописі можна знайти велику кількість образних варіацій. За реальними подіями, речами чи природними явищами іконописці вбачали приховані сенси, завдяки яким намагалися розкрити християнське вчення. Ікона поступово набуває світської інтерпретації. Звернення до реальності змінює її художню структуру, перетворює її живописну мову. Урочистість і світлоносна сила кольорів, їх контрасне звучання, підсилене багатством декоративного орнаментування, застосування позолоченого різьбленого тла – все це поєднується у святково піднесеному ладі ікон, вбирає нові барокові тенденції [225].

У взаємозв'язку з професійною художньою культурою України розвивалось і народне середовище малярів. З кінця XVIII ст., народна ікона була носієм національних художніх традицій. Мистецтво селянського примітиву представляло цілісність художнього виразу [44]. Значна кількість досліджуваних нами євхаристійних ікон мають народне трактування, але це не применшує їхньої мистецької вартості та богословського змісту [311]¹⁸. Таким чином, спрощеність і деформація пропорцій, відкидання усього зайвого сприяли надзвичайній художній виразності, що базувалася на традиціях образотворчого фольклору.

Українська ікона того часу відзначається пошуками нових форм, організації художнього простору, ускладненістю тематичних сцен, винятковим багатством кольорів. Диякон Павло Алепський залишив захоплені відгуки про бачені ним українські образи: «Я багато бачив образів, починаючи з грецьких країн до цих місць, звідси до Москви, але ніде не бачив подібного або рівного

¹⁸ Дослідники по-різному тлумачать розуміння народності в мистецтві, виокремлюючи лише деякі риси цього багатогранного явища. З цього приводу польський дослідник Юзеф Грабовський в основу розуміння суті народного мистецтва ставить поняття первісного традиційного мистецтва, яке ґрунтується на найбільш узагальнених законах формотворення, спільних для всього людства. Традиційне мистецтво, пристосовуючись до народної культури конкретного регіону, набуває рис народного. Проте автор визнає, що навіть в найзагальніших рисах не може назвати ті ознаки, які, доповнюючи стиль первісного мистецтва, перетворюють його на народне [311].

до цього... Козацькі живописці запозичили красу малювання облич, кольору одягу від франкських і лясських живописців і тепер малюють православні ікони вже навчені і досконалі» [183, с. 134]. У своєму відгуку архідиякон не говорить про наслідування зразків західноєвропейського мистецтва в українській іконі, він вказує лише на використання українськими майстрами в іконописі деяких прийомів зображення, вироблених в західній образотворчій традиції, які в їх руках стали своєрідним засобом розкриття нового аспекту художньої мови православної ікони [157, с. 131].

У встановленні нової барокової програми в українському мистецтві важливе значення мала діяльність Києво-Лаврських іконописних майстерень та Києво-Могилянської колегії (заснованої у 1632 р.), що здобула собі статус академії (1701 р.). З XVII ст., коли центр богословської думки перемістився з Константинополя до Києва, Києво-Лаврські майстерні активно втілювали нові стилістичні ідеї у мистецтво іконопису, здійснюючи свій вплив на його розвиток у різних регіонах України [198].

Варто згадати про немалий вплив на розвиток сакрального мистецтва XVII–XVIII ст. київського митрополита Петра Могили¹⁹, який не тільки сприяв відродженню візантійської першооснови українського православ'я, але й всіяко підтримував копіювання взірців західних гравюр з альбомів, атласів та інших збірок, що включали сюжети християнської тематики і були видані в Німеччині, Італії, Франції, Голландії [198]. Пригадуємо, що митрополит П. Могила запросив до Києва майстрів з Афону для розпису церкви Спаса на Берестові, тим самим засвідчивши традиційність зв'язків із Грецією. Власне у цих, грецького типу розписах, зображено одну із досліджуваних євхаристійних композицій «Недремне око» (чи, за менш поширеним варіантом назви – «Недріманне око»), іконографію якої будемо розглядати нижче. Припускаємо,

¹⁹ Постаць Могили привертає особливу увагу з огляду на значення творчого доробку цього діяча у складних і суперечливих умовах відродження православної церкви та української народності. Застосування Петром Могилою різноманітної релігійної символіки для вираження богословських, морально-етичних, соціально-політичних ідей, актуальних тієї пори для української православної людності, включає і символіку христологічну, використання котрої визначене як концентрацією навколо богословсько-догматичного ядра християнської релігії у її східній, православної інтерпретації, так і потужним потенціалом символізованого образу Христа.

що розписи церкви Спаса на Берестові були завершальним етапом стилістичної мови візантійської традиції. В той час, як зазначає Климентій Островський, відбувалось уже остаточне відокремлення сакрального мистецтва від Візантії та інших країн православно-візантійської традиції, утверджувалось своє мистецтво і приймало це мистецтво стильову концепцію розвитку [193, с. 100]. Засвоюючи художню техніку, що сформувалася в західноєвропейському мистецтві, українські малярі намагалися сполучити її з національною традицією, підпорядкувати вченню Східної Церкви [128, с. 191].

У той час, як уже відомо, змінювалась і технологія розписів, замість фрески застосовували темперне малярство, плоскодекоративні трактування змінювалися на живописно-декоративні, змінювалась і сама тематика, до суто теологічної входили світські мотиви, в іконі почали використовувати українські строї, вводилися портретні зображення. В образах святих простежується введення українського народного етнічного типу. Це яскраво помітно у творчості двох майстрів кінця XVII – початку XVIII ст. – Й. Кондзелевича та І. Рутковича. Їхні кращі твори – це розписи Богородчанського іконостасу та церков у Волинцях і Скваряві. Слід також згадати маляра Федора Сеньковича, адже саме з ним пов'язані перші спроби застосування в технології іконопису олійної фарби [183, с. 150]. Це був спосіб трьохстадійного живопису, який полягав у тому, що перший шар промальовувався темперою на яєчній емульсії, після просихання живопис покривався клеєм і закінчення робилось олійною фарбою. Тому ці ікони були трактовані більш натуралістичніше, з'являється фактурність, яка була притаманна європейському живопису релігійної тематики. Таким чином, у XVII–XVIII ст. було закладено основу для сприйняття нових течій, налагоджено мистецькі зв'язки з європейськими школами, кращі їх досягнення використано в практичній роботі, що в певній мірі збагатило художнє життя України [227].

Короткий огляд досліджуваного періоду, в якому формувалось українське сакральне мистецтво, а зокрема євхаристійна іконографія, дозволяє перейти до символіко-алегоричних композицій XVII–XVIII ст. Слід зазначити, що нас

найперш цікавитимуть композиції євхаристійного змісту. Зауважимо, що ці композиції не набули поширення в настінних розписах, але натомість знайшли належне місце в таких видах сакрального мистецтва, як ікона, гравюра, різьба, гаптування, кераміка тощо.

Під впливом зацікавленості до страсних тем в українському сакральному мистецтві починаючи з другої пол. XVII ст. з'являються невідомі до того часу символіко-алегоричні композиції: «Христос – Виноградна Лоза», «Христос у виноградному точилі», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою», «Недремне око», «Пелікан», «Плоди страждань Христових», «Дерево життя», – які мали своїм завданням розкрити християнський догмат Євхаристії, викупну жертву Христа. Як зазначав Павло Жолтовський, «поширення таких композицій в українській іконографії кінця XVII ст. і особливо в XVIII ст. було зумовлене розвитком в Україні схоластичного богослов'я, полемікою з католицизмом, а також із захопленням алегоричним і символічним засобом літературного та мистецького висловлення» [110, с. 37]. З цього приводу Вальдемар Делюга додає, що невідомі східній церкві теми, пов'язані зі страстями Христа, принесло унійне середовище завдяки графічним взірцям [94, с. 126].

Олег Чуйко у своїй статті «Роль чину св. Василя Великого у розвитку культурно-мистецького життя Західної України XVIII ст.» з'ясовує вплив василіян на обрядову діяльність греко-католицької церкви [281]. Почаївські малярі, орієнтуючись на західноєвропейську манеру, створювали великі олійні композиції на полотні, що наслідували настінні монументальні розписи. Такою була композиція «Притча про виноградарів» з Почаївської лаври, що була описана свого часу П. Жолтовським [109, с. 84–85]. О. Чуйко акцентує на дидактичності змісту зображеного сюжету, який супроводжувався біблійними цитатами та пояснювальними написами. «Притча про виноградарів» є прикладом розвитку теми Євхаристії, яка у гравюрах, іконостасах та стінописах о. василіян завжди займала важливе місце [281]. Як окреме свято Євхаристія відзначалася Латинською церквою з XIII століття. Після ухвали унійного собору в Замості 1720 р. воно поступово запроваджувалося до греко-

католицької обрядовості та було внесене до переліку великих Господніх свят Львівським синодом 1891 р. Не виключено, що саме літургійні нововведення о. василіан в напрямі посилення уваги до таїнства Євхаристії зумовили значне поширення з другої половини XVII століття символіко-алегоричних сюжетів українського іконопису, пов'язаних з темою виноградної лози та безкровної жертви Христа («Притча про виноградарів», «Перенесення виноградного грона із землі Ханаанської», «Христос у точилі», «Христос – Лоза Виноградна» («Євхаристія»), «Христос у потирі») [268].

У XVII ст. в Україні формується мережа мистецьких осередків із навчанням іконопису. Серед них помітне місце посідала іконописна майстерня Києво-Печерської лаври. Тоді цей осередок духовної культури українців акумулював традиції не лише східнохристиянської культури, а й перебував у тісних контактах з західнохристиянським світом. Про це, зокрема, свідчать численні твори не тільки в царині філософії та богослов'я, а також і пам'ятки сакрального мистецтва. Зокрема, відомо, що в іконописних майстернях Києво-Печерської лаври використовувалися альбоми західних гравюр на біблійні й історико-церковні теми. Малярі та їх учні мали до них вільний доступ і дозвіл змальовувати обрані сюжети на власний розсуд [108, с. 288]. Використання цими художниками західноєвропейської гравюри як прототипу в своїх композиціях стало у XVII–XVIII ст. досить розповсюдженим в українському мистецтві явищем. У цьому контексті доцільно згадати видання ілюстрованої Біблії Йоганна Піскатора середини і другої половини XVII ст., яке на той час набуло значення важливого джерела для лаврських іконописців [219, с. 47].

У цьому виданні знаходилися і гравюри нідерландського художника Ієроніма Вірікса. Особливо привертають увагу його композиції «Розп'яття на виноградній лозі» (Рис. Д. 1.) та «Розп'яття на виноградному дереві» (Рис. Д. 2.). У цих творах Христос зображений розп'ятим на виноградному дереві, на другій композиції дерево проростає з чаші. Всі елементи цих гравюр несуть у собі символіку, яка вказує на євхаристійне значення.

Можемо припустити, що ці сюжети могли послужити взірцями для створення унікальної композиції «Христос – Виноградна Лоза». Українські іконописці вдосконалювали свої роботи, використовуючи гравюру як джерело інспірації. Вони адаптували графічні композиції для створення власних іконографічних образів, які відповідали не лише духовному контексту того періоду, але й задуму конкретного художника.

Символічна композиція на тему «Розп'яття з виноградною лозою» (або, як її ще називають – «Дерево життя») розкриває у символіко-алегоричній формі один із головних догматів християнства – спокутувальну жертву і таїнство Євхаристії. Ця композиція була широко представлена у гравюрі на Заході. Згідно з апокрифічними текстами («Сказання про дерево хресне» й ін.), хрест було виготовлено з дерева, яке виростало з гілки дерева пізнання. Тому Ісуса розп'яли не на хресті, а на дереві, яке одночасно названо і деревом життя, і деревом пізнання добра і зла. Ця іконографічна схема виявилася близькою та зрозумілою народу, бо зачіпала його давні, ще дохристиянські, язичницькі вірування. Таку іконографічну композицію зустрічаємо у Києві («Требник», К., 1646) (Рис. Д. 3.) і серед галицьких гравюр. На титульній рамці згаданого «Требника» роботи Василя Ушакевича життєдайні лози виростають не тільки з хреста, але й із рани розп'ятого Спасителя. Пагони виноградної лози, наповнені символічною кров'ю Христа, ідуть у клейма, в яких зображено таїнства: Вінчання, Хрещення, Миропомазання, Одягання ряси, Помазання елеем, Причастя, Сповідь. В українській іконографії XVIII ст. ця тема розроблялася в колах, пов'язаних з Києво-Печерською лаврою і Могилянською колегією [225].

Слід зазначити, що в європейській культурі кінця XVI–XVII ст. тема Страждань Христа і образи Страстних знарядь отримали подальший розвиток і поширення. Створювалися гравюри із зображенням знарядь страждань. Так, на гравюрі згадуваного уже гравера Ієроніма Вірікса Святий Бернард Клервоський (близько 1610 р.) представлений із знаряддями Страждань у руках.

Щодо «Розп'яття», обвитого виноградною лозою, що є одним із варіантів розквітлого хреста, дерева життя, то на підставі аналізу дерев'яних різьблених

напрестольних хрестів, образів, гравюр, золотарських оправ, окремих ярусів та завершень іконостасів Д. Щербаківський виокремив три основні іконографічні варіанти.

По-перше, це саме «Розп'яття», обгорнуте лозою, що зростає з підніжжя хреста, як, наприклад, на іконі зі збірки музею історичного в Сяноку (за стилем виконання і декору на хресті робота М.Д. Шестаковича, перша пол. XVIII ст.) (Рис. Д. 4.) або на завершенні іконостаса «Розп'яття» ц. Воздвиження Чесного Хреста зі скиту Манявського (1698–1705; робота Йова Кондзелевича), де лоза проростає з рани Христа (Рис. Д. 5.). Очевидно, що виноград несе не лише декоративне, але й символічне значення.

Другий варіант композиції, який представлений на фасаді дошки оправи Євангелія 1695 року з написом В. Дуніна-Борковського, показує зображення дванадцяти апостолів у чашах виноградної лози, яка оточує розп'яття, а також напис «азь есмь лоза истинная вы же рождіє». Євхаристійна символіка виявляється розташуванням на нижній дошці оправи композиції «Дерево Єссеєве», яке відображає фізичне та ідеальне походження праотців і Ісуса Христа від Єссея. Ідейне споріднення апостолів з Ісусом Христом зображене як «рождіє» з «лозою істинною».

Третій варіант композиції, який представлений на іконостасах Богословського та Стефанівського приділів Успенського собору Києво-Печерської лаври, включає зображення дванадцяти апостолів у хресних муках навколо розп'яття, що вкрите виноградною лозою. Таким чином, усі композиції демонструють євхаристійну символіку, проте в першому і другому варіантах вона уточнює тему «лоза і рождіє», а в третьому наголошується на пасійному значенні символу. Д. Щербаківський також відзначив схожість іконостаса Стрітенського приділу Софійського собору в Києві з композицією «Дерево Єссеєве» і іконостаса Богословського приділу собору Києво-Печерської лаври з композицією «Лоза і рождіє». Ця схожість, а також хронологічна близькість іконостасів підштовхнули дослідника до припущення, що саме під впливом «Дерева Єссеєвого» формувалася композиція «Лоза і рождіє» [289].

У 1667 р. на церковному соборі було затверджене центральне зображення Розп'яття над іконостасом, що, на думку Ю. Звездіної, вплинуло на подальший розвиток іконографії, пов'язаної з темами Жертви і страждань Христа [288].

Привертає увагу розпис Троїцької церкви XVII ст. у Львові (на Сихові). На південній стіні храму праворуч від вікна розміщена композиція Тайна Євхаристії (Рис. Д. 6.). На престолі зображено розп'яття Ісуса Христа, яке стоїть у чаші, оточене по спіралі написом «пийте із неї всі це є кров моя нового завіту, їжте із тіла мого [...]» (Мт 26:26–28). Сюжет пропонує рідкісний для тогочасного українського мистецтва варіант євхаристійної іконографії Акафісту [86, с. 142]. Навколо престолу група священнослужителів із царем і царицею. Усі тримають у руках підняті золоті чаші. У верхньому кутку сцена зі Старого Заповіту, з Адамом та Євою на тлі гори, над якою наявне євхаристійне зображення ягняти.

У досліджуваному періоді тема «Розп'яття з виноградною лозою» наявна і в білоруському мистецтві. Це пам'ятка Петро Переті, Ян Марія Галлі (інтер'єр близько 1677 р.) [75, с. 93–97], де центральним зображенням головного вівтаря є Розп'яття Христа на виноградному дереві.

Одним із найпопулярніших символічних сюжетів є «Христос – Виноградна Лоза». Основою цієї композиції є Христос, який сидить на краю кам'яного саркофага; за його плечима зображений хрест; із пробитого боку Христа проростає виноградна лоза, яка обвиває хрест. Обома руками Христос вичавлює гроно, з якого стікає сік у чашу. На деяких композиціях ще зображуються знаряддя мук Христа (Рис. Д. 7.). Не можемо погодитись з припущенням П. Жолтовського про те, що цей сюжет найімовірніше пов'язаний із працею і побутом хлібороба, ніж із містичною євхаристійною темою [110, с. 38]. Передусім тому, що у ранньохристиянський період таїнство Євхаристії поєднувалося з вечереми любові – трапезою після богослужіння. Христос говорив апостолам: «Я – правдива виноградина, а отець мій виноградар. Як та вітка не може вродити плоду сама з себе, коли не позостанеться на виноградніні, так і ви, як в мені перебувати не будете, я – виноградина, ви – галуззя» (Ін 15:1–5).

Отже, Христос називає себе виноградною лозою, Бога Отця – виноградарем, апостолів – галуззям; можемо висновувати, що звідси й символічне трактування виноградної лози як таїнства Євхаристії [227]. Цей приклад показовий тим, як із метою поглиблення і розширення меж символічного сприйняття та функціонування ікони в православному храмі український іконопис інколи вдається до прийому перекладу словесних богословських формулювань у візуальні алегоричні образи.

Про перше відоме сьогодні іконографічне зображення композиції «Христос – Виноградна Лоза» в українському мистецтві, яке було в системі стінопису Трапезної церкви Київського Братського монастиря, повідомляє Павло Алепський у 1653 р. [211, с. 79]. Зображення зазначеного сюжету в стінописах є досить рідкісним явищем. Вальдемар Делюга робить припущення, що цей сюжет у Київському монастирі міг бути виконаний зі зразків нідерландської графіки [94, с. 123]. Інше подібне зображення можна знайти в стінописі церкви Святого Андрія 1710 р. в селі Борков Стари (Польща) (Рис. Д. 8;). На боковій стіні біля вівтаря відтворено євхаристійну композицію з зображенням Христа, який сидить на гробі. Зовнішньо це нагадує тему «Христос – Виноградна Лоза», і ймовірно, це зображення могло слугувати взірцем для розвитку євхаристійної іконографії Христа Виноградаря.

Варто ще раз згадати гравюри Никодима Зубрицького у львівському виданні «Службника» 1691 р. [261, с. 104] (Рис. Д. 9.) та «Акафістів» 1699 р. [222] (Рис. Д. 10.). Поява цих іконографічних варіантів, на думку українського мистецтвознавця Олега Сидора, і була важливим чинником розповсюдження сюжету «Христос – Виноградна Лоза» в Україні [231, с. 178]. Однак сама іконографія у різних інтерпретаційних видозмінах на українських землях набула значного поширення лише у першій половині XVIII ст.

Сюжет «Христос – Виноградна Лоза» міг урізноманітнюватися в деталях, наприклад, у кількості зображуваних ангелів тощо. Однак найбільш характерною ознакою, що впадає у вічі, є положення рук Христа. В одному випадку він руками натискає на рану у своєму боці, в іншому вичавлює сік із

виноградного грона у потир (чашу), яку тримає ангел [227]. Проаналізувавши європейські та українські варіанти сюжету, можна констатувати, що перший варіант більше властивий для західноєвропейського мистецтва, другий варіант, а саме вичавлювання виноградного грона Христом, є в своїй суті переосмисленням українських іконописців, він незнаний західноєвропейській іконографії [228, с. 112].

Складовими елементами композиції «Христос – Виноградна Лоза», на думку відомого українського дослідника у сфері сакрального мистецтва Данила Щербаківського, є елементи «Пієти», «Дерева Єссеєвого», «Зтікання крові у потир», сюжети яких відомі в українському мистецтві з кінця XVI – початку XVII ст. [289]. На заході композиція «Пієта» часто зустрічається у німецьких й особливо італійських майстрів XV–XVII ст. (наприклад, у творчості Антонелло да Мессіни [88], Джованні Белліні (який неодноразово опрацював цей сюжет), Андреа дель Сарто та ін.). На цих зображеннях «Пієти» Христа зазвичай зображали мертвим, сидячим на гробі, два ангели підтримували його під руки [227].

На відміну від західноєвропейських художників, українські іконописці зображали Спасителя не мертвим, а живим. Лик Христа виражає не муки і страждання, а до певної міри оптимізм, надію і навіть легку посмішку [70]. Це свідчить про східнохристиянські традиції в українському мистецтві XVII–XVIII ст., бо ж відомо, що образ Христа у візантійській культурі був позбавлений страждальницьких рис²⁰ [227].

У статті Вальдемара Делюги «Графічні праобрази в церковному живописі XVI–XVII ст.» [308, с. 106–127] йдеться про графічне наслідування пасійних тем у Польщі, Сілезії, Угорщині, Україні, які взорувались на ілюстрації

²⁰ Візантійська іконописна традиція у страсних житійних сценах Христа (особливо тоді, коли йдеться про Розп'яття) уникала зображення його з закритими очима чи підкреслено страждальницьким виразом. Ця іконографія мала стати традицією ще з V ст. Богословський зміст Розп'яття у візантійській іконографії ґрунтується на ідеї торжества та перемоги Христа над смертю. Вперше страждальницький образ Христа в європейському мистецтві зустрічається на іконі Розп'яття пізанського живописця Джунте Пізано. Ця робота виконана в 1236 р. на замовлення францисканського монаха Іллі Кортинського, вона в повній мірі реформувала як богословський, так й іконографічний цикл страсних тем в західноєвропейському живописі та вплинула на подальший розвиток візантійської іконографії [201, с. 36–37].

німецьких та нідерландських майстрів. Автор також зазначає, що найпопулярнішими темами були праобрази пасійних композицій, які з графіки згодом переходили у малярство.

Звертаємо увагу на роботу на євхаристійні теми німецького маляра XV ст. вестфальської школи, – це «Месса св. Григорія» (Париж, деталь, музей Клюні) (Рис. Д. 11.). Композиційне вирішення цієї роботи нагадує сюжет Христа Виноградаря: Спаситель зображений присівшим перед хрестом, ззаду зображено саркофаг. На фоні, біля хреста, наявні півень (як вказівка на історію зі зреченням ап. Петра) і знаряддя мук (колона, спис, драбина, обценьки, губка²¹ та ін.). Христос розкриває рукою рану, з якої стікає кров у чашу (розкриття рани Спасителем характерне для західної іконографії у страсних темах). Припускаємо запозичення іконографічних елементів теми «Христа Виноградаря» з роботи німецького маляра вестфальської школи. Подібна за композиційним розміщенням робота знаходиться у музеї Дрогобича (Рис. Д. 12.), де Христос розміщений нахиленим перед чашею, в яку він витискає сік із виноградного грона (витиснення соку Христом є домислом українських малярів). Слід відзначити надмірну кількість символічних наповнень у роботі німецького майстра (Поцілунок Юди, євхаристійне зображення Нерукотворного Спаса ще раз засвідчують належність цього образу до страсних тем). Українські малярі взорувались не тільки на загальну ідею образу, але й на подробиці композиції. Правда, на українських творах немає такої кількості символічних і реалістичних подробиць. Тема розроблена значно простіше, головна ідея виображена зрозуміліше, в композиції на перший план висунуто постать Христа, що надає простоти і ясності символічному образу. Порівнюючи особливості композицій-

²¹ Знаряддя страждань як символи і священні знаки – нагадування про події Страсної дороги – простежуються в західному живописі з XIV ст. Варто відзначити, що в іконографічній культурі західного мистецтва XVI–XVII ст. тема страждань Христа і страсних предметів набуває значного поширення.

Тема страждань і Христових ран мала вагомий вплив на малярів-граверів Південних Нідерландів, роботи яких потім потрапляли до київського малярського осередку (зокрема гравюри уже згаданого Ієроніма Вірікса). Перерахуємо ще декілька гравюр, виконаних в Південних Нідерландах в XVII ст., що представляють тему Христових ран і Страждань: «Страждальний Христос із знаряддями Страждань» Корнеліса Галле Молодшого по рисунку Теодора Галле, близько 1650 р.; «Оплакування, оточене Ангелами із знаряддями Страждань» Іохана Саделера, близько 1600 р.; «Св. Вероніка і Ангел із знаряддями Страждань» Корнеліса Галле Старшого, близько 1640 р.

ного принципу угруповання євхаристійних символів в образі «Христа Виноградаря» з образом німецького майстра XV ст. «Меса св. Григорія», припускаємо, що в українському образі простежується інтерпретація, яка переводить західну традицію в сферу православної культури, що є зверненням до реліквій, пов'язаних між собою Стражданнями Христа. Вважаємо, що твір «Меса св. Григорія» був одним із взірців для розвитку іконографії «Христос – Виноградна Лоза».

Як з'ясувалось, тема «Христа Виноградаря» не виникла з якогось одного конкретного твору, отож сюжет «Меса св. Григорія» або подібні іконографічні схеми західного мистецтва слугували взірцями для граверів (Рис. Д. 13; Рис. Д. 14.). Підтвердження цієї думки знаходимо у статті польського дослідника Вальдемара Делюги «Графічні праобрази в церковному живописі XVI–XVII ст.», де автор зазначає про впливи мистецтва Німеччини та Нідерландів на розвиток пасійної іконографії у середовищі Православної церкви XVI–XVII. У багатьох випадках, як вказував В. Делюга, залежність є настільки виразна, що зразкова роль графічної моделі не піддається сумніву [308, с. 106]. Графічні композиції, як з'ясувалось потрапляли у навчальні майстерні Києво-Печерської лаври. Після цього українські малярі їх інтерпретували з позицій власної творчості та замовлень церкви.

У рукописному відділенні бібліотеки Академії наук Росії знаходиться рідкісна пам'ятка українського мистецтва – різьблений підписний складень²² 1702 р. В цілому складень дає прекрасний зразок багатоярусного українського іконостасу XVII ст. (Рис. Д. 15.). Олександра Лебедянська твердить про зв'язок складня з тогочасними іконостасами, а також з хрестами, іконами, а особливо з аналогічними складнями-іконостасами [165, с. 235]. У своїй статті «Пам'ятник українського мистецтва XVII–XVIII ст. Різьблений складень 1702 р.» авторка наводить ще два приклади складнів. Один із них знаходиться в Державному історичному музеї Москви. Порівнюючи складні, О. Лебедянська прослідкувала подібну техніку виконання, стиль виконання орнаменту (який увінчує вино-

²² Ікона з двох (диптих), три (триптих) або декількох (поліптих) частин.

градна лоза), відзначивши присутність у цих складнях зображень Христа Виноградаря (А це дозволяє допустити наявність вказаної іконографії і в деяких українських іконостасах). Інший складень знаходиться в Російському музеї Санкт-Петербурга. О. Лебедянська говорить про відмінність іконографії цього складня, проте, на жаль, не вказує, що це за іконографія [165, с. 237].

Згаданий складень 1702 р. увінчаний євхаристійною символікою, а саме виноградною лозою з гронами. Різьбу виконано на високому фаховому рівні (враховуючи розмір складня 81 x 68 см, що становить собою триптих); це дає можливість зарахувати цю пам'ятку до визначних творів українського мистецтва. Прослідковується також композиційний зв'язок деяких іконографічних тем складня з тогочасною дереворитною гравюрою київських і львівських малярів XVII–XVIII ст. У композиціях складня також відчутний вплив західного мистецтва, введено елементи тогочасної архітектури, одягу, зброї, глеків з квітами та інших речей.

Головну іконографічну цінність становлять нетипові теми. Тут вкладені зразки основних напрямків української іконографії XVII ст. – а саме: візантійське («Зішестя в пекло»), новогрецьке («Деїсіс з архангелами»), цілком західне («Воскресіння»), українське («Христос – Виноградна Лоза»), російське («Покрова»), і поєднання візантійського з західноєвропейськими впливами («Благовіщення» з квіткою і книжкою, «Успіння» з «Вознесінням» та ін.) [165, с. 229]. Автор складня, по суті, перелічує всі можливі євхаристійні композиції, які входили до переліку тем українського іконостаса досліджуваного періоду (Жертвоприношення Авраама, Христос Виноградар, Тайна вечеря, Трійця, Нерукотворний Образ тощо). Привертає увагу символічна композиція, розміщена в цокольному ряді під Христом – «Христос – Виноградна Лоза» (Рис. Д. 16.). До цього часу вважалося, що сюжет «Христа Виноградаря» не входив у систему іконостаса [154], отож, ця пам'ятка засвідчує протилежне, а саме розміщення цієї теми в українському іконостасі XVIII ст. Ці твердження також доповнює барельєфна ікона Христа Виноградаря XVIII ст. з м. Комарно Городоцького району Львівської обл. (МЗ «ОЗ» ЛГМ, інв. С – II – 779.)

(Рис. Д. 17.). Ікона знаходиться в обрамленні придел, що вказує на колишнє її розміщення в іконостасі, скоріш за все, під зображенням Христа (іконостас не зберігся).

Вважаємо, що ці три складні становлять собою групу пам'яток українського мистецтва XVII–XVIII ст., яка і до сьогодні залишається маловідомою і малодослідженою. Пам'ятки увібрали в себе рідкісний варіант відображення української різьби XVIII ст., і при їх дослідженні можна робити уточнення щодо іконографії українських іконостасів.

Аналіз українських ікон «Христос – Виноградна Лоза» засвідчує, що генеза й територіальне розповсюдження цих іконографічних композицій були неоднаковими і нерівномірними на українських землях. Цей іконописний сюжет був поширений в основному на Волині, Галичині, Закарпатті, Київщині, Черкащині, Поділлі, рідше на території Українських Карпат, Одещині та Полтавщині. Українські малярі у свої варіанти цієї іконографії вносили елементи, запозичені з різних джерел візантійського і західноєвропейського походження. Очевидно важливе значення на формування композиції «Христос – Виноградна Лоза» в українському мистецтві мала і пасійна тематика. Незважаючи на зовнішню схожість у трактуванні сюжету «Христос – Виноградна Лоза» різними художниками, можемо при цьому виділити три основні стилістичні групи, а саме – Волинського, Галицького і Київського регіонів [225].

Так, на волинських іконах «Христос – Виноградна Лоза» тіло Христа зазвичай зображають півоголеним, лише з настегенною пов'язкою. Фігура на іконах розвернута вліво, але голова Христа в основному повернута у три чверті вправо або має анфасне положення. З правого проколеного боку Христа із рани проростає виноградна лоза з листям та пишними гронами винограду. Піднімаючись над Христом, вона обвиває півколом хрест, під яким сидить Христос, і опускається до його простягнутих рук, якими він вичавлює із грона сік у чашу. Таке композиційне розміщення є традиційним для більшості ікон, які походять з Волинського регіону і датовані XVIII ст. (Рис. Д. 18; Рис. Д. 19.). Подібними збереженими пам'ятками є відомі ікони, що знаходяться у колекції НХМУ

№ 88 (Рис. Д. 20.), а також ікони зі збірки Національного музею у Львові, що походять з міста Броди Львівської обл. під інв. № I – 2678 (кат. № 5) (Рис. Д. 21.) та ікона з с. Озерна Тернопільської обл. під інв. № I – 609 (кат. № 8) (Рис. Д. 22.), які засвідчують, що впливи та іконографічні взірці цієї композиції були і регіональними. Всі ці пам'ятки датуються XVIII ст. Волинські іконописці XVIII ст. прагнули різноманітними засобами, реалістичними та емоційними, передати муки і страждання, пережиті Христом. Так, на більшості ікон біля Спасителя на гробі лежить червона багряниця, в якій його катували, на ногах – кровоточиві рани від цвяхів, на голові – терновий вінець, як на іконах з Олександрівської церкви с. Підгайці Луцького р-ну. На іконі з с. Шепель Луцького р-ну над головою Ісуса Христа набито металевий золочений вінець у вигляді архієрейської мітри [69, с. 37–40]. Волинські ікони «Христос – Виноградна Лоза» характеризує тепла кольорова гама, декоративність, художня виразність, вдало підібрані пейзажі, живописність лику Ісуса Христа, ангелів, внутрішня емоційність, що, на нашу думку, вирізняє їх з-посеред ікон інших регіонів України. Слід відзначити волинську школу майстерним стильовим виконанням ікон Христа Виноградаря. Зауважимо, що саме малярі цієї школи застосовували трьохстадійний спосіб малярства; бачимо майстерне моделювання тіла Христа легкими і прозорими карнаціями. У порівнянні з київськими і галицькими малярами зазначеної іконографії слід відзначити очевидну фахову майстерність волинських іконописців, на яку взорувались і малярі Галичини.

Яскравим прикладом іконографічних зображень «Христос – Виноградна Лоза» Галичини може слугувати ікона з м. Комарно (Рис. Д. 23.). Городоцького району Львівської області, яка знаходилася у костелі цього міста. Складові символічної композиції повністю різьблені, барельєф невисокий. Стилїстика ікони дає можливість припускати, що вона виконана в кінці XVIII – на початку XIX ст. В центрі ікони на гробі сидить Христос, позаду нього хрест, обвитий виноградною лозою, яка проростає з його проколених грудей і опускається з гронами до протягнутих рук Христа, якими він вичавлює сік в потир. Тут чаша, на відміну від інших її зображень, досить висока, стоїть біля гробу на невелич-

кому підвищенні. З нижньої частини ікони в'ється виноградна лоза, яка проростає з землі й обвиває ікону по периметру. Серед пам'яток ікон «Христос – Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею ім. А. Шептицького у Львові слід виокремити ікону народного майстра Марка Домажирського Шестаковича (НМЛ І–3752) першої половини XVIII ст. (Рис. Д. 24.), а також пам'ятки Риботицького осередку із церкви Флора і Лавра з с. Кульчиці Старосамбірського району (НМЛ, І–550) першої половини XVIII ст. (Рис. Д. 25.). Серед збережених ікон Риботицького осередку цієї ж тематики є ряд ікон з Лемківщини, що сьогодні зберігаються у музеях Польщі (у Ланцуті, Сяноку, Кракові) (Рис. Д. 26; Рис. Д. 27; Рис. Д. 28.). Майстерно виконані, з певними рисами так званого «народного письма», є ікони з села Монастирок кін. XVII ст. (Рис. Д. 29.), а також ікона з церкви св. Архистратига Михаїла с. Ясениця Замкова Старосамбірського району Львівської обл. (НМЛ, І-1764) другої половини XVIII ст. (Рис. Д. 30.). Аналізуючи галицькі ікони іконографії «Христос – Виноградна Лоза», зазначимо, що вони мають свої стилістичні особливості. Тут спостерігаємо синтез між традиціями минулих часів та зростаючим інтересом до євхаристійних тем і знайомством із їх західноєвропейськими розробками. Прагнення зберегти традиційність в галицьких іконах якраз і надавало їм яскравого самобутнього характеру [227].

Ікони цієї тематики з Київщини вирізняються своїм композиційним вирішенням, характером образів, кольоровою палітрою тощо. Наприклад, на іконі кінця XVIII – початку XIX ст. (Рис. Д. 31.), що походить із с. Велика Березнянка Таращанського району Київської області, Ісуса Христа зображено вощідаючим на хмарі. Виноградна лоза з гронами обвиває голову Христа і опускається до його рук, якими він вичавлює сік у потир, який із хмари підтримує ангел. З лівої і правої сторони Христа на хмарах стоять архангели Михаїл і Гавриїл у своїх традиційних обладунках. Подібна за технікою виконання інша ікона із цього села (Рис. Д. 32.). Спаситель сидить на гробі, ззаду хрест, що його обвиває виноградна лоза, ангел стоїть на колінах у хмарі,

підтримуючи однією рукою чашу, в яку Христос вичавлює сік. Зверху над ангелом зображено Бога Отця з розпростертими руками [260].

Треба зазначити, що в XIX ст. композиція «Христос – Виноградна Лоза» зустрічається на Поділлі, Черкащині, Одещині, Київщині, а також відома з гуцульського та румунського малярства на склі. У XVIII ст. в Європі центрами живопису на склі були Словаччина, Польща та Румунія [219]. В Румунії у XVIII ст. популярною композицією в іконописі на склі є і «Христос – Виноградна Лоза». І лише з сер. XIX ст. цей сюжет на склі відомий на території України, а саме на Буковині. Ікона другої половини XIX ст. із цього регіону знаходиться у фондах Національного музею ім. А. Шептицького у Львові (Рис. Д. 33.). За манерою виконання, композицією, кольоровою гамою робота близька до ікон румунських майстрів XVIII ст. Скоріше за все, українські майстри орієнтувалися на цей вид народного малярства на склі з території Румунії. Такі ікони, як правило, призначалися не для храмів, а для інтер'єрів селянських хат чи скромних придорожніх каплиць.

Відомим сюжетом на тему Євхаристії в українській іконографії є символічна композиція «Христос у точилі». Сюжет поширений в західноєвропейському мистецтві XVI–XVII ст., особливо у Німеччині, звідки скоріше за все і запозичений українськими іконописцями. Символізував тайну перетворення виноградного соку, вина у кров Христа. Він мав нагадувати про «точило люті Божої, сповнене гріхами людей».

Д. Щербаківський розглянув композицію «Христос у виноградному точилі», відому йому за двома зразками – іконою з Георгіївської церкви в містечку Мотижин Київської губернії з колекції ПДМ (№ 3691) (Рис. Д. 34.) й описом ікони із церкви св. Параскеви в с. Аркадіївці Подільської губернії. Дослідник довів, що композицію цих образів запозичено із Заходу, де вона набула значного поширення, зокрема в німецькому й французькому мистецтві, як ілюстрація євангельського тексту «Азь есмь лоза истинная и отець мой виноградар» [289, с. 58]. У західноєвропейських творах акцент зроблено на пасійному елементі, крім того, вони містять значну кількість додаткових побутових і символічних

сцен, а також численні написи, покликані розкрити зміст зображеного. Натомість в українських іконах «тема розроблена значно простіше, головна ідея виображена ясно, в композиції на перший план висунуто постаті Христа й Бога-Отця, що домінують над іншими і надають значимості символу, який в західноєвропейських образах губиться серед другорядних подробиць» [289, с. 59].

Хоча Д. Щербаківський, розглядаючи західноєвропейські праобрази, обмежився малярством, він зазначив подібність деяких деталей (точило кругле, а не квадратне, як у німецьких творах; збір і перенесення винограду) мотижинського образа та гравюри «Точило ярости Божія» (1662 р.) майстра Прокопія [289, с. 57–58].

Отож, ікона на задану тематику знаходиться в Національному художньому музеї України. Походить із церкви села на Київщині середини XVII століття, яка композиційно пов'язана з гравюрою тієї ж назви нідерландського гравера Ієроніма Вірікса (1558–1619) (Рис. Д. 35.). Проте всі образи в ній змальовані в традиціях української ікони, а не голландської ілюстрованої графіки, як у Вірікса. Анонімний автор використовує також суто іконний розподіл кольорів, яких йому ніяк не могла дати чорно-біла гравюра. В центрі іконографічної композиції зображено постать Христа з настегенною пов'язкою, який стоїть у круглому виноградному точилі, зігнувшись під тиском досить-таки масивного хреста, обома припіднятими догори руками утримуючи його. Як видно із зображення, хрест у нижній частині наскрізь проткнутий гвинтовим пресом, який прокручує Бог Отець обома руками. У верхній частині хреста зображений Святий Дух, якого традиційно символізує голуб. У правому нижньому куті ікони сидить Богоматір зі схрещеними на грудях руками і символічним мечем, який має пронизувати її серце. На передньому плані ікони перед точилом воссідують один навпроти другого два ангели, які руками утримують велику чашу, в яку має витікати виноградний сік, перетворений на кров Христову, що витікає з точила. На задньому плані композиції йде збір винограду. Звідти до точила підійшли три постаті апостолів, голови яких обрамлені німбами. За спинами апостолів зображені кошики з виноградом. Між апостолами та

ангелами на передньому плані у нижній лівій частині сюжету зображено три маленькі постаті дітей, двоє з них про щось розмовляють. Як зазначає у своїй статті Л. Сак, з посиланням на роботу французького дослідника Е. Мале, фігури дітей уособлюють душі християн, що чекають на очищення кров'ю Христовою [217]. Д. Щербаківський фігури дітей прийняв за донаторів, зазначаючи, що в них чомусь завеликі голови [289]. Грона винограду у точилі поперемінно то рожеві, то зелені, що створює собою основний мотив загального колористичного вирішення ікони у теплій гамі. Різні відтінки цих двох кольорів постійно варіюються в одязі Богородиці, пристоячих ангелів, у лісистому пейзажі далекого плану. Це – символ переходу земного в небесне, трагедії й триумфу, вмирання і воскресіння. Вохристо-жовтий колір хреста і точила підкреслює самий кістяк композиції. Мотижинська ікона «Христос у точилі» є наочним прикладом того, в якій складній взаємодії перетиналися часом в українському іконописі XVII ст. різні мистецькі напрями і яким своєрідним шляхом прямував він до переборення канонічних форм середньовічного художнього світогляду і наближення створюваних ним образів до життя. Подібні за сюжетом композиції були поширені на Поділлі, Чигиринщині [227].

На Заході тема «Христос у точилі» розроблялася більш реалістично, з більшою кількістю символічних подробиць. Наприклад, за твердженнями Д. Щербаківського, у Мюнхенському музеї була ікона, дуже подібна до мотижинської: Христос стоїть у точилі з хрестом на спині, а нижню частину хреста пригвинчує Господь Бог. Тільки в німецькому варіанті підкреслено пасійний момент – страждання Христа, він увесь зігнувся під тягарем хреста, що придавлює його. Окрім всього іншого у сюжеті багато побутових подробиць, наприклад – робітники в одязі німецьких селян, які цідять з точила у відро виноградний сік, потім наливають його у бочки й упаковують. У Нюрнберзькому варіанті ікони Христос стоїть не під хрестом, а під виноградним пресом, тоді як двоє чоловіків загвинчують верхню дошку преса. Христос у муках зігнувся, а Божа Мати, страждаючи з п'ятьма мечами у серці, старається підтримати Христа [225]. «Майже в усіх іконах на Заході, –

стверджує Д. Щербаківський, – стільки непотрібного, інколи зайвого реалізму, значної кількості фігур, написів та всяких подробиць, що немає місця для мистецького трактування сюжету» [289]. Вся ця перенасиченість відсутня в іконографії українських майстрів. Вона зведена до мінімуму, лише найбільш характерне, символічне виявляється в іконографічному зображенні.

Не менш цікавим як у композиційному, так і в колористичному вирішенні є сюжет ікони «Соглядатаї землі Ханаанської» (Рис. Д. 36.). Одна з таких ікон із с. Сулимівки Київської обл. намальована невідомим майстром у 1730-х роках на Полтавщині. Ікона зберігається у Національному художньому музеї України в Києві. Сюжет ікони побудовано на біблійній розповіді про подорож ізраїльтян з Єгипту до землі Ханаанської. Коли євреї прийшли в пустелю Фаран, Господь велів Мойсею послати 12 чоловік, по одному з кожного коліна Ізраїлевого, соглядатаями у землю обітовану, аби переконатись у її багатстві та родючості. Після сорокаденної подорожі Ханааном вони повернулися з найкращими дарами тієї землі – виноградом, гранатовими плодами і смоквами. Серед них були Ісус, син Навина, та Халев, син Іефонії, які правдиво розповіли про бачену землю [225].

Згідно з біблійним сюжетом, на іконі зображено двох соглядатаїв, котрі несуть на плечах жердину з величезним виноградним гроном. Композиція запозичена з Біблії Піскатора (Рис. Д. 37.). Але український майстер значною мірою переосмислив її, відкинув жанрові подробиці і зосередив увагу на пейзажі. Глибинна композиція, побудована зі знанням лінійної та повітряної перспективи, зелена гущавина з м'якими градаціями від жовтого до темно-коричневого, майстерність у передачі прозорих і об'ємних ягід винограду дають змогу зарахувати цей твір до найвищих досягнень українського пейзажного малярства першої половини XVIII ст. [227].

В. Свенціцька у своїй монографії «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.» зазначає, що ікона «Соглядатаї землі Ханаанської» в своїй основі є повторенням гравюри з Біблії Піскатора. П. Жолтовський відносить ікону до кращих досягнень українського малярства в

опануванні пейзажного жанру. Дослідник також відзначає, що твір виконано з гравюри Біблії Піскатора, але художник «...відкинув усі жанрові мотиви гравюри, посиливши натомість акцент на пейзажних елементах. Від цього композиція значно виграла у своїй внутрішній значимості й монументальності» [109, с. 260]. В іконі заакцентовано увагу на виноградній лозі, що набуває символічного значення. Хоча композиція ікони майже повторює гравюру з Біблії Піскатора, однак має і свої особливості. Український іконописець відкинув усі жанрові мотиви гравюри, що дало змогу сконцентрувати увагу на «соглядатаях» та виноградному гроні. Перший план ікони займають постаті «соглядатаїв». Їх динамічні рухи, вигнуті, з надмірним перебільшенням м'язів тіла, відповідають бароковій стилістиці.

При порівнянні гравюри з іконою стає зрозумілим, наскільки художник відхилився від оригіналу. У Піскатора композиція набагато масштабніша, він показує світ з усім його розмаїттям. Український майстер відмовився від жанрової побудови. У гравюрі дещо ренесансне сприйняття людини й світу, в якому людина живе й працює і де вона є головною частиною природи. В українській іконі природа виступає тлом для людської діяльності, хоча саме зображення докільля вже вказує на зацікавленість ним людини. Як уже згадувалося, гравюра з Біблії Піскатора була добре відома в Україні ще в першій половині XVII ст. До нього зокрема звертався майстер Ілля, який так само, як і сулимівський майстер, зосередив увагу тільки на двох персонажах і виноградному гроні (Рис. Д. 38.) [172].

У період бароко в іконі часто поєднувалися елементи пейзажного або портретного жанрів, які інколи відтісняли на другий план сам біблійний сюжет. Пейзажні зображення набували поширення й розвитку, що добре простежується на гравюрах того часу, а також і в учнівських малюнках Лаврської малярні. Основою навчання було перемальовування гравюр з західноєвропейських альбомів. Учніські роботи свідчать, що їхні автори переосмислювали західні взірці, перетлумачували їх на власну художню мову.

Відомою символічною композицією, поширеною в українській євхаристійній іконографії, був сюжет «Христос у чаші»²³. Іконографічний мотив «Христа у чаші» був популярним на церковному посуді, який використовують під час Таїнства Євхаристії, а також на покрівцях, воздухах, дискосах та жертovníках. Як й інші композиції цього циклу, цей сюжет, правдоподібно, взято з гравюри, на якій він зустрічається уже в XVII–XVIII ст. Іконографія сюжету має неканонічне вирішення. Христа зображено у самій чаші для причастя, а поряд, на фоні краєвиду з виноградниками, – монументальні постаті апостолів Петра і Павла. Такою за змістом і сюжетом є робота київського майстра середини XVIII ст. (Рис. Д. 39.). Над Христом є напис «Ядый мою плоть и пияй мою кровь во мнѣ пребывает и азъ въ немъ». Саме на цих теренах вона і була найбільше розповсюджена, як і на території Перемишльщини (Рис. Д. 40; Рис. Д. 41.).

Щодо полотна київського майстра «Христос у чаші», яке до надходження в КХПНМ висіло зі зворотного боку іконостаса Військово-Микільського собору в Києві, то воно, як і гравюра з Акафістів (Київ, 1709 р.), на думку Д. Щербаківського, належить до пізніх спроб українського мистецтва ввести виноградну лозу в символічні образи. Таке саме намагання простежується в композиції «Христос – Недремне око» зі стінопису церкви Спаса на Берестові (1644 р.), де Христос-немовля зображений серед виноградника. Дослідник наголосив, що виконана грецькими майстрами фреска позначена виразним українським впливом [289, с. 71]. Зрештою, виноград (як символ Таїнства Євхаристії) використали автори композиції «Виноград з Єгипту», де замість соглядатаїв землі Ханаанської Ісуса Навина і Халеба зображені Йосип Аримафейський і Никодим, які несуть обвите виноградною лозою розп'яття [289, с. 71–72].

Д. Щербаківський концентрував свою увагу на питаннях іконографії та символіки розглядуваних композицій, він також відзначив схильність мистец-

²³ У християнській релігії найважливіша роль відводиться чаші Євхаристії (причащення) – золотому або срібному церемоніальному келиху, в якому міститься освячене вино, що алегорично представляє кров Христову, пролиту на хресті. З цієї чаші, символізуючої спокутування гріхів людства Ісусом Христом, віруючі причащаються під час таїнства Євхаристії. При цьому вони не лише п'ють божественну кров, але і куштують символічну плоть Христа. Чаші застосовувалися християнськими священиками не лише для Євхаристії, але і при освяченні, конфірмації (миропомазанні) і в інших таїнствах.

тва XVII–XVIII ст. до літературності, натуралізму, дрібності задуму, переваги думки над почуттям, указав на окремі вдалі декоративні вирішення [289, с. 56]. Аналізуючи композицію «Христос у чаші», учений підкреслив досить високий рівень професійного вишколу майстра, нерівність у виконанні окремих частин твору внаслідок можливої співпраці кількох майстрів, одного з яких ідентифікував як вправного мініатюриста. Хоча й побіжно, він охарактеризував колористичні особливості пам'ятки, зауваживши типову для XVII ст. заміну синьої фарби чорною, що свідчить про глибоке знання як стильових, так і техніко-технологічних особливостей українського іконопису [289, с. 57].

Іншою символічною композицією, що нагадувала про викупну жертву Христа, був сюжет, відомий в українській іконографії як «Христос – Недремне око». Цей відомий пізньовізантійський сюжет походить з XIV ст. і міститься на стінописах афонських монастирів, саккосах, воздухах. За каноном, Христос зображався у вигляді трирічного дитяти, що спить на хресті з розплющеними очима, ніби прозираючи своє майбутнє. Довкола розкидані знаряддя його майбутніх страждань: цвяхи, молоток, різки, терновий вінок. На деяких сюжетах «Христос – Недремне око» зустрічаємо мотив виноградної лози і грона винограду – як символу Євхаристії. Образ Христа на цій іконі зворушливий, ліричний [226].

Найбільш раннє зображення цієї композиції на українських землях зустрічаємо в церкві св. Онуфрія в Посаді Риботицькій кінця XV – початку XVI ст. [142, с. 63]. Цікаво, що композиція ця знаходиться між постатями святих в правій частині північної стіни святилища (Рис. Д. 42.). На цій євхаристійній композиції наявне також зображення Богородиці та ангела, який сповіщає Їй про майбутню долю Христа, його жертву за спасіння людей, що підсилює сутність цієї сцени та її виразне євхаристійне значення.

У XVII ст. сюжет Недремне око відомий у стінописі церкви Спаса на Берестові 1644 р. (Рис. Д. 43.) Києво-Печерської лаври, який виконували грецькі маляри на замовлення митрополита Петра Могили. О. Адамович вважає, що художнє втілення історико-культурної традиції афонськими майстрами на

загальному тлі українського мистецтва середини XVII ст. можна розглядати як останній крок старого церковного іконопису, тісно пов'язаного з мистецтвом тогочасного греко-слов'янського світу [51, с. 130]. Хоча, як зауважив Данило Щербаківський, у цій композиції з'являється елемент виключно українського характеру – напис: «Исперет вином одежду свою и кровью гроздия одеяние свое» (Буття 49:11), чого не зустрічається у грецьких пам'ятках [289, с. 71]. Отож композиція «Недремне око» у церкві Спаса є свідченням розвитку цього сюжету в українському ікономалярстві.

Сюжет «Недремного ока» був поширений на північ через Балканські країни; цю іконографію Христа – немовляти знали також майстри з Новгороду, Твері та інших міст [51, с. 132].

В українському мистецтві композицію «Недремного ока» збагатили новими деталями: на тлі міг бути краєвид з архітектурою, Голгофою, драпіруванням, потирами, хмарами та ін. (Рис. Д. 44, Рис. Д. 45.). Треба зазначити й інше, що на варіантність цієї іконографії в українській іконі мали значний вплив й апокрифи та легенди [51, с. 136]. Найбільшого поширення сюжет «Христос – Недремне око» набув на Київщині та Черкащині. Особливо цю іконографічну тему опрацьовували народні майстри, які продукували її у своїх роботах у досліджуваний період [227].

Поширеною символіко-алегоричною композицією в українській іконографії XVIII – поч. XIX ст. була тема «Пелікана», що символізував самопожертву Христа, тобто уособлював тему Євхаристії. У візантійському мистецтві такі образи бачимо тільки в пізню добу, наприклад у атенському монастирі апостола Павла. На Заході, навпаки, вони були розповсюджені, починаючи з XVIII ст., але все ж там ця композиція не мала того розвитку, як в Україні. На Заході вона обмежується тільки образом пелікана з пташенятами, а часом і самим пеліканом, а на українських землях образ ускладнюється ще й знаряддям тортур Христових – це хрест, спис, тростина з губкою, серце з полум'ям, із серця стікає кров у чашу, або окремо чаша й серце, є Адамова голова, є змії. З приводу останнього, то нам відома притча про боротьбу

пелікана зі змієм, що символізує боротьбу Христа з дияволом. Образ пелікана зустрічаємо на саккосах, панагіях, дарохранильницях, а також як прикрасу на меблях і килимах. Окрім всього іншого цей символ інколи був в композиції Страшного Суду, Розп'яття, в іконі Божої Матері та самотійно [182]. Варіант такого сюжету в українській іконографії представлений роботою невідомого майстра з Наддніпрянщини поч. XIX ст. (Рис. Д. 46;). Побутовував сюжет «Пелікана» і у дерев'яній пластиці, про що засвідчує робота XVII–поч. XVIII ст. (Рис. Д. 47.), яка знаходиться у збірці монахів студитів у Львові.

Ікони українських майстрів, які зверталися до зазначеної тематики, знаходяться нині в музеях Львова, Києва, Луцька, Івано-Франківська, Одеси, у музеях Польщі (у Перемишлі, Сяноку, Варшаві), Словаччини (у Свиднику) та інших. Композиційне вирішення ікон, котрі знаходяться в Польщі і відносяться до українських майстрів, якоюсь мірою єднає їх з волинськими та галицькими іконами вказаного періоду.

Вищезазначені сюжети євхаристійної іконографії XVII–XVIII ст. переконливо засвідчують, що іконопис був одним із напрямків мистецької творчості, в рамках якого основоположні особливості духовного життя епохи отримали найповніше відображення. Представлені твори відображають основні іконографічні інтерпретації євхаристійних тем досліджуваного періоду. Вони не просто вперше знайомлять із значною частиною раніше невідомої української культурної спадщини, але зібрані воєдино під значенням євхаристійним, відкривають одну з яскравих сторінок української культури.

4. 2. Церковний канон і мистецько-творча ініціатива іконописця

Церковний канон і засоби мистецько-творчої ініціативи іконописців можуть стати окремою цікавою темою для майбутнього дослідження. Хочемо звернути увагу на розуміння церковного канону українськими художниками XVII–XVIII ст. у власній мистецькій творчості. Нас найперше цікавитиме нове розуміння східного іконописного канону (основну увагу звертаємо на іконопис,

а саме на символіко-алегоричні зображення, які пов'язані євхаристійною тематикою) в контексті західноєвропейського впливу. Зазвичай, вказаний період у мистецько-історичному розвитку класифікують як епоху бароко. Специфіка цього часу проявлялася у різноманітних напрямках мистецького, літературного і мовного розвитку. В Україні ця епоха не обмежувалася лише хронологічним та стильовим визначенням; вона в певній мірі впливала на параметри духовного, естетичного і культурного життя освіченої людини. За словами Дмитра Чижевського, XVII ст. стало для України одним із тих періодів, які довготривало визначали історичну долю народів, воно стало для української культури не лише «золотою», але «срібною» епохою, а впливи стилю бароко неусвідомлені, непомітні, пронизли всюди, від народної пісні до народного мистецтва [278]. Очевидно, що позначилися вони також на євхаристійному іконописі, що, однак, залежав від усталеного церковного канону та мав як окремі консервативні елементи, так враховував і нові віяння культурно-історичної традиції.

Канон, як уже відомо, – поняття багатозначне. Канон в образотворчому мистецтві – система стилістичних та іконографічних норм, які панують у мистецтві будь-якого періоду. Канон – твір, який служить нормативним зразком. За цим розумінням лежить початкове значення грецького слова «канон» як «норма», «правило» [238, с. 123]. Як справедливо зазначає відомий дослідник середньовічної давньоукраїнської естетики Віктор Бичков, будучи конструктивною основою художнього символу, канон зазвичай є носієм естетичного (чи художнього) значення. Він, проте, виник в основі кожного конкретного твору мистецтва [67, с. 156].

Канон у візантійсько-православному варіанті перетворюється на канон-символ, для якого суттєва не лише зовнішня форма, а й вираз внутрішнього, глибинного змісту релігійного догмату. У візантійському²⁴ православному мис-

²⁴ Візантійський канон передбачає площинне зображення, регламентовані релігійні сюжети; сувора система існує і для розміщення сюжетів монументального живопису в храмах. Біблійна тематика стає переважаючою. Іконопис (від грецького «ікона» – картина), в якому всі канони дотримувалися дуже суворо. У

тецтві ірреальність релігійної ідеї, релігійного символу долаються реальністю художньої інтерпретації канону, варіантним моделюванням образу художнього твору. Характерну особливість мистецтва, яке розвивається в руслі західного християнства, передусім католицизму, є те, що канон тут не перетворився у змістовно-символічний догмат, а радше сформувався як формально усталена система відтворення релігійного сюжету. Тому художник мав змогу наочніше, безпосередньо у зображенні (чи оповіді) виявити власну індивідуальність. На цьому акцентували богослови, наголошуючи на принциповій відмінності православної ікони і західного церковного мистецтва; зазначалося, що православна ікона безособова, їй не властивий західний індивідуалізм, тому іконописець не спотворює першообраз привнесенням елементів власної фантазії [158; 225].

Однією з найважливіших ознак ікономалярства є бажання до відповідності композиції, що зіставляється з праобразом. За православним вченням, ікона повинна наслідувати архетип, звідси художники старалися вірно його відтворювати на основі взірців, що забезпечували коректність по відношенню до прототипу, відповідно до правил і приписів, що стосувалися творення ікон. Однак впливи західного мистецтва, зокрема навіювання католицизму, настільки проникли в духовну культуру України XVII–XVIII ст., що це позначилось і на малярах та їхньому особистому вирішенні певних іконографічних тем. Отож зміни, які відбулися в ікономалярстві того часу, позначились, звичайно, і на розумінні поняття канону. Якщо у Латинській церкві є свобода у виборі мистецьких стилів у різних видах сакрального і релігійного мистецтва, то у візантійському обряді цієї свободи в такій значній мірі немає, хоча вона почала з'являтися у досліджуваній період. Слід також зазначити, що зміни у мистецьких творах насамперед ішли з потреб церкви того часу. Натиск католицизму на православну церкву здійснювався як через самих священників (які приймали католицизм) так і через малярів (які виконували замовлення, пов'язані з католицькою іконографією).

нашій національній історії особлива роль належить привезеній до Києва в XII ст. візантійській іконі, яка пізніше отримала назву «Володимирська Богоматір».

Водночас, упродовж першої чверті XVII ст. українське козацтво взяло на себе вирішальні дії, активно беручи ініціативу у справі захисту інтересів православної Церкви. Виникло надзвичайно гостре питання щодо існування цієї інституції через фактичну відсутність вищої ієрархії. Після Берестейської унії церковний організм поступово втрачав керівництво, а висвята нових священників *de jure* ставала неможливою. На початку 1620 р. посольство, яке відправив гетьман Петро Сагайдачний до Москви, може бути пов'язане з попередніми переговорами щодо висвячення українсько-білоруського єпископату за участю Єрусалимського патріарха Феофана III. Пізніше козацтво виявило свою підтримку православ'ю через важливий демонстративний крок, організований гетьманом Петром Сагайдачним. Приблизно наприкінці весни або на початку літа 1620 року Військо Запорозьке під керівництвом свого гетьмана приєдналося до Київського Богоявленського братства (часто також вказується дата 1615 р.), спільно з місцевими міщанами і шляхтичами, які створили це об'єднання [91]. Надалі підтримка православної віри лише міцнішала. Це мало вплив також на формування мистецької традиції. Поява та використання нових форм, таким чином, стали наслідком не тільки появи уніатської Церкви, але також поступового відродження православної традиції, що також орієнтувалася не стільки на Константинополь, скільки на європейські зразки.

У Європі стрімкий розвиток бароко насамперед визначався політичними обставинами, зокрема, встановленням та зміцненням абсолютистських режимів, появою та розвитком культурної диференціації, яка стала складовою імагології в Південних Нідерландах, а також відновленням та утриманням позицій у релігійно-політичній сфері в Італії. Як проявлялися аналогічні тенденції в Україні другої половини XVII – початку XVIII ст., коли формувалося так зване «українське барокко»? Щоб відповісти на це питання, спробуємо коротко охарактеризувати політичні умови українського суспільства протягом цього періоду.

Після закінчення національно-визвольної війни (1648–1657 роки) під керівництвом Богдана Хмельницького, Лівобережна Україна, згідно з Переяславським договором (1654 рік), вступила в союзницькі відносини з Московією разом із своїм урядом, військом, дипломатією та судочинством [141]. Правобережна Україна (за винятком Києва та його околиць) залишалась частиною Речі Посполитої, що було підтверджено Андрусівським перемир'ям 1667 року [140]. Політичний розкол не міг не вплинути на різноманітність культурно-мистецьких процесів. Міжкультурні контакти на Правобережжі з бароковим мистецтвом, на перший погляд, були більш безпосередніми, ніж у випадку Лівобережної України. Українські землі інтегрувалися в польську католицьку культуру, яка виявляла чутливість до контрреформаційного барокового мистецтва. Це сприяло прийняттю нових форм і діяльності західноєвропейських архітекторів та скульпторів, зокрема Б. Меретина та І. Пінзеля, чії творіння пізніше використовували майстри місцевих шкіл (наприклад, львівської, бойківської і т. д.). Проте, усвоєння рис барокового мистецтва відбувалося не механічно, іноді виникали опори перед нововведеннями, які, ймовірно, сприймалися як один із засобів польської культурної асиміляції. Зокрема, спостерігалась тенденція збереження національної художньої традиції та обережне використання засобів барокової виразності, особливо в іконописі. Наприклад, іконостас церкви Святого Духа в Рогатині, споруджений у 1650 р. за кошти місцевого братства, як зауважив О. Сидор, має бароковий характер не тільки у різьбі, але й у окремих іконах, зокрема, намісного ряду [231, с. 177].

Важливо враховувати стиль українського бароко, що розквітав у XVIII ст. під час гетьманування Івана Мазепи. Цей стиль з'явився у часи важливого культурного відродження в історії України та відіграв важливу роль у формуванні цієї епохи. Бароко, задовольняючи смаки знаті, наголошувало на величч, розкоші та декоративності. Воно прагнуло викликати емоції та враження, оволодіти думками людини. Цей стиль віддавав перевагу формі перед змістом, фантазії перед простотою, синтезові перед індивідуалізмом. Особливо привабливим для

української нації стало те, що бароко було здатне до синтезу, враховуючи, що Україна знаходилася між православним Сходом і латинізованим Заходом. Бароко не приносило нових ідей в Україну, але пропонувало нові прийоми, такі як парадокс, гіперболізація, алегорія, контраст, які допомагали культурній еліті краще визначити, розробити та розвинути вже існуючі істини.

Як зазначає Світлана Черепанова, канон оберігав візантійське мистецтво від невластивої йому естетики [188, с. 171]. Проте XVII ст. – це час затвердження нової естетики і нового богослов'я. В цей час українська культура стала відкритішою для контактів із Заходом, але зі свідомо нерівним положенням. Українська культура переживала тривалу кризу середньовіччя, європейська культура вже міцно стояла в Новому часі. Друкарські книги і гравюри, європейські філософські ідеї, технічні нововведення прийшли в Україну, а разом з ними – нові прийоми і образи живопису. Завданням іконописця було зобразити понадчуттєві, понадсміслові правди релігійною символікою, яка постала у сакральному мистецтві на шляху його історичного розвитку. Майстри творили самобутній і багатогранний стиль, спираючись на поетичну образність народного сприйняття. Відмовляючись від загальноприйнятих канонів і стереотипів, вони створювали власні образи, деякі з них чарують своєю безпосередністю і наївністю. У кожному з них пульсує живе почуття художника, його образне, емоційне сприйняття світу. Новизна майстрів не у відвертій декоративній яскравості, а у відчутті й узагальненості форми. Найважливішим аспектом творчої діяльності іконописця являється дух, завдяки якому творяться форми і символи, відображається певна реальність, яка містить в собі художньо-естетичне значення [55, с. 157].

Художник перебував одночасно і в духовній сфері творчих ідей і задумів, і в соціальному світі. Кожне з них мало свої особливі вимоги. Соціальна складова вимагала підлаштування художника під церковні потреби.

Християнська іконографія завжди була невід'ємною частиною релігійного життя і культурної спадщини України. Протягом XVII–XVIII століть, коли країна переживала складні соціальні та політичні перетворення, іконописці

розвивали канонічні традиції, додаючи до них свою творчу ініціативу. Цей період відзначився новими ідеями, стильовими експериментами і збагаченням іконографії символами та глибшим змістом.

Важливо, що результати церковного будівництва в період гетьманування Мазепи, як вже зазначалося, часто ставали об'єктом спеціальних досліджень. Проте причини такої активності гетьмана в сфері сакральної архітектури залишалися переважно на межі уваги істориків. Варто відзначити відповідність між політичними амбіціями Мазепи, що спрямовувалися на розширення владної автономії та централізацію влади за рахунок обмеження традиційних козацьких свобод, і будівництвом та відновленням численних церков, монастирів, колегіумів і, нарешті, власного палацу. Можна погодитися із дослідниками особливостей українського бароко, що одночасно зі зростанням інтересу до питання спадщини давньоруської великокнязівської влади серед українського козацтва, а точніше його гетьманів, з'являється новий тип церкви, архітектура якої виражає ідею української державності [71]. Відповідно, певних змін зазнавав церковний канон.

Канон, або нормативна система, визначав обов'язкові елементи композицій і стилів в іконописі. Проте іконописці XVII–XVIII століть в Україні не обмежувалися лише стандартними правилами, а виявляли свою творчу ініціативу. Вони почали експериментувати з композиціями, деталями, кольорами та стилями, роблячи ікони більш доступними та зрозумілими для сприйняття вірян.

Іконописці того часу активно використовували ідеї з різних культурних напрямків, зокрема західного мистецтва. Вплив західних стилів додавав нові стилістичні особливості до ікон, збагачуючи їх виразність та сучасність. Це виявилось в зображенні деталей одягу, обробці обличчя, пейзажу, у використанні кольорів [129].

Канон і творча ініціатива іконописців XVII–XVIII століть в Україні сформували новий образ ікони, більш доступний та ефективний для сприйняття вірян. Вплив західного мистецтва додавав стильову різноманітність і глибину, а

нові ідеї в іконописі збагатили євхаристійну іконографію новими символами і змістом, роблячи її ще більш значущою і виразною.

Іконописці того часу більше не обмежувалися лише стандартними канонами, але йшли далі, експериментуючи з композиціями. Це було пов'язано з розвитком індивідуальної мистецької творчості, що дозволило іконописцям висловлювати свої ідеї та емоції через свої роботи.

Канон в іконописі XVII–XVIII століть в Україні зберігав свою важливу роль, проте в той же час виникла і мистецька творчість серед іконописців. Це було пов'язано зі змінами в суспільно-політичному контексті та впливом західного мистецтва. У цей період Україна переживала багато політичних турбулентностей, зокрема козацькі повстання і боротьбу за незалежність. Це вплинуло на розвиток іконопису, оскільки майстри намагалися відтворити на іконах не лише релігійний зміст, але й національні символи та образи героїв. Ікони стали більш насиченими і відображали культурний та історичний контекст того часу [122].

Західне мистецтво, зокрема бароко, також вплинуло на розвиток іконопису в Україні. Бароковий стиль відрізнявся пишністю, деталями і декоративністю. Це знайшло відображення в іконостасах та іконах, де з'явилися більш складні композиції, розкішні прикраси і багато деталей. Українські іконописці використовували елементи західного мистецтва, але адаптували їх під характерні для своєї культури традиції. Це призвело до створення унікального стилю, який поєднував риси традиційного іконопису з нововведеннями західного мистецтва.

Одними з видатних іконописців того часу були Іван Руткович і Йов Кондзилевич, які впроваджували нові елементи іконографії та створювали власний стиль. Це були митці, які зуміли зберегти давні українсько-візантійські іконописні традиції, одночасно вводячи нові елементи і вдосконалюючи свій стиль. Їх роботи відзначалися сильним емоційним впливом, особливим колоритом і моделюванням постатей святих [168]. Один із ключових аспектів творчості цих художників полягав у тому, що вони успішно зберігали

українські традиції іконопису і одночасно не боялися використовувати нові тенденції, які надходили з Заходу, зокрема з західноєвропейської мистецької школи. Вони вміло впроваджували ці нові елементи, особливо використовуючи вплив голландської гравюри. Це додавало роботам нової глибини, розширюючи їх стилістичний діапазон. Важливо підкреслити, що Іван Руткович і Йов Кондзилевич були митцями, які вміло балансували між традиціями і новаторством. Вони змогли впровадити нові ідеї, не порушуючи основних принципів і духу української іконописної спадщини. Їхня творчість стала вагомим внеском у розвиток мистецтва та культури України.

Українські іконописці того періоду вирішили відійти від норм канону і пробували шукати власні композиції. Однією з основних змін була деталізація та реалізм образів. Під впливом західного мистецтва художники почали докладніше відтворювати обличчя, одяг, архітектурні деталі, надаючи іконам більшу виразність і живість. Це дозволило краще передати образи святих та події, а також надати іконам глибокий духовний зміст.

Індивідуальний стиль іконописців був ще однією важливою рисою. Кожен майстер намагався виразити свою унікальність і мистецьку ідентичність. Це призвело до розквіту різних іконописних шкіл, кожна з яких мала свої особливості у використанні кольорів, композиційних рішень, деталей образів [225]. Таким чином, іконопис став різноманітнішим і більш багатогранним у відображенні іконографічних подій.

Під впливом заходу українські іконописці також намагалися передати емоції та почуття на іконах. Обличчя святих стали більш виразними, а пози та жести допомагали виразити глибокі духовні стани. Однією з основних змін, яку внесли українські іконописці XVII–XVIII ст., було використання різних технік малярства. Вони експериментували з різними стилями та прийомами, щоб надати своїм роботам більшої виразності та оригінальності. Це можна спостерігати у використанні світлотіні, градації кольорів, що дозволяло створювати образи з більшою глибиною та об'ємом [229].

Євхаристійна іконографія є однією з найважливіших тем у християнському мистецтві, яка займає особливе місце в українському іконописі XVII–XVIII століть. Сюжети євхаристійної тематики впливали на канон української ікони XVII–XVIII століть, оскільки вони вимагали особливого підходу до зображення та інтерпретації релігійних образів. Художники втілювали складні релігійні теми у своїх творах, не порушуючи при цьому канонічних правил і норм іконопису.

По-перше, євхаристійна тематика вимагала зображення конкретних моментів богослужіння та релігійних обрядів. Наприклад, на іконі «Тайна вечеря» художники зобов'язані були точно передати момент, коли Ісус Христос роздавав апостолам хліб та вино, а також їхню реакцію на це. Це вимагало від художників вміння відтворити різні емоції та життєвість образів, при цьому дотримуючись канонічних правил композиції та стильових особливостей.

По-друге, євхаристійна тематика впливала на використання символів та алегорій у зображенні. Художники вправно використовували символічні елементи, щоб передати глибокий релігійний зміст своїх творів.

По-третє, євхаристійна тематика впливала на стиль і техніку виконання ікон. Художники намагалися передати святковий характер богослужіння та урочистість моменту причастя. Вони використовували яскраві кольори, деталізацію і багат шарову техніку, щоб створити враження живописності та реалізму [229].

Таким чином, євхаристійна тематика впливала на канон української ікони XVII–XVIII століть, змінюючи підходи до зображення релігійних образів, використання символіки та алегорій, а також стиль та техніку виконання. Вона збагатила українське мистецтво новими можливостями та виразністю, що сприяло створенню унікальних творів іконопису.

З-поміж інших євхаристійних тем, які знаходили своє відображення на іконах українських художників XVII–XVIII століть, можна відзначити «Причастя апостолів» – момент, коли Ісус Христос ділиться тілом і кров'ю зі своїми апостолами. Це тема, яка передавалася українськими художниками в різних варіаціях та композиціях, але завжди зосереджувалася на зображенні духовного

об'єднання між Ісусом та Його послідовниками під час святкового євхаристійного обряду. Також були створені ікони, які зображували євхаристійні мотиви у сполученні з іншими біблійними подіями, наприклад, «Тайна вечеря» разом з «Усіданням на горі Фавор» або «Свята Трапеза» разом з «Розп'яттям». Євхаристійна іконографія стала важливим елементом у релігійному мистецтві України XVII–XVIII століть, вона сприяла збереженню традицій і цінностей православної культури. Ці ікони не тільки служили релігійним символом, а й ставали своєрідною мистецькою спадщиною, яка передавалася від покоління до покоління. Вони відображали духовність і віру українського народу, а також сприяли формуванню національного художнього стилю, який відрізнявся від інших культурних традицій того часу [227].

Композиція «Христос – Виноградна Лоза» є однією з ікон, яка відображає євхаристійну тематику в українському мистецтві XVII–XVIII століть. Ця ікона зображує Ісуса Христа як виноградаря, який вирощує виноград і виробляє вино, що символізує Його тіло та кров. Композиція «Христос Виногардар» стала популярною темою в українському іконописі, особливо в Києво-Могилянській академії, де ця тема розглядалася з особливою увагою. Ікона «Христос Виногардар» мала великий вплив на канон іконопису, оскільки передавала біблійний мотив причастя та Євхаристії через символіку виноградарства та вина. На іконі «Христос Виногардар» зображений Ісус Христос в образі працівника, який звертається до своїх апостолів, показуючи їм виноградні лози. Цей образ символізує Ісуса як відповідального за вирощування винограду, який потім стає основою для вина, що використовується під час євхаристійного обряду.

Композиція «Христос – Виноградна Лоза» підкреслює важливість природних символів та земних образів у передачі духовних істин. Вона відображає сполучення релігійного символізму з природними образами, що було характерно для українського мистецтва того часу. Ця ікона, як й інші євхаристійні сюжети, вплинула на формування канону української ікони XVII–XVIII століть, оскільки додала новий аспект інтерпретації євхаристійної тематики. Вона збагатила мистецтво своєрідним підходом до зображення Ісуса Христа та

символіки причастя, що стало характерною особливістю української ікони того періоду. Художники у своїх творах вдавалися до деталізації та майстерності, щоб передати реалістичний образ Христа як виноградаря. Вони звертали увагу на його образ та вираз обличчя, щоб передати його доброту та милосердя, а також сприйняття його ролі виноградаря як символу життя і об'єднання земних і духовних реалій. Канон у цій композиції часто змінювався залежно від регіону та стилю мистецтва. Наприклад, художники Поділля та Закарпаття надавали більшій увазі деталізації виноградаря та виноградних гілок, в той час як художники Київщини акцентували увагу на образі Христа та ангела, що допомагає збирати виноград. Таким чином, композиція «Христос – Виноградна Лоза» є одним із найвиразніших євхаристійних сюжетів, який знайшов своє відображення на іконах українських художників XVII–XVIII століть. Вона втілювала глибокий духовний зміст причастя та символіку виноградаря як джерела життя і благодаті. Ця тема збагатила українське мистецтво унікальними образами та символами, що збереглися до наших днів як важлива частина культурної спадщини нації [230].

Композиція «Христос в чаші» є ще одним євхаристійним сюжетом, який знаходить своє відображення на іконах українських художників XVII–XVIII століть. Ця тема відображає момент причастя, коли Христос знаходиться в чаші, що містить євхаристійне вино, яке стане Його кров'ю. На іконі «Христос в чаші» зображений Ісус Христос у момент молитви, в містичних думках про євхаристійний обряд. Елементи чаші та вина на іконі мають особливий символічний зміст, вони втілюють таїнство причастя та єднання з Богом через свою тілесну та духовну сутність. Ця композиція передає глибокий духовний зміст причастя та його значення для християнства. Вона акцентує на величній і милосердній жертві Христа, яка стала основою для євхаристійного обряду. Художники у своїх творах намагалися передати емоції та внутрішній світ Христа, його жертвність та прийняття ролі пасхального Агнця. Вони звертали увагу на деталізацію образу, його вираз та внутрішній стан, щоб відтворити велич Христового жертвенного акту. Композиція «Христос в чаші» стала

важливою частиною євхаристійної іконографії українського мистецтва XVII–XVIII століть. Вона надавала іконам глибокого символічного змісту та допомагала вірним зосередитися на духовному значенні причастя. Ця тема стала невід’ємною частиною культурної спадщини українського народу як важлива частина образотворчого мистецтва.

Композиція «Христос у виноградному точилі» також є цікавим євхаристійним сюжетом, який втілюється на іконах українських художників XVII–XVIII століть. Ця тема відображає момент, коли Христос перетворює вино в свою кров для духовного об’єднання з вірними. Елементи виноградного точила і вина на іконі мають особливий символічний зміст. Вони втілюють таїнство причастя та єднання з Богом через свою тілесну та духовну сутність. Композиція «Христос у виноградному точилі» підкреслює важливість Євхаристії як джерела духовної поживи та сполучення з Христом. У цьому образі Ісус Христос зображується як точило для вина, яке символізує Євхаристію як кров Христа. Цей сюжет нагадує нам про важливість причастя та Христової жертви за наші гріхи. Композиція «Христос у виноградному точилі» стала важливою частиною євхаристійної іконографії в українському мистецтві XVII–XVIII століть. Вона надавала іконам особливого сакрального змісту та допомагала вірним зосередитися на важливості причастя та духовного з’єднання з Христом [230].

«Христос – Недремне око» – ця іконографія зображує Ісуса Христа як немовля або дитину, яка спить на хресті. Хрест часто розміщується у формі гірки (гори) або просто зображається у вигляді традиційного хреста. Дитина Ісус може бути з розплющеними очима, що символізує духовне «прозріння» або «посвідчування» Христа.

Символіка цієї ікони включає наступне:

- Ісус як Спаситель: ця іконографія нагадує вірянам про майбутню жертву Ісуса на хресті для спасіння людей. Вже в такому ранньому віці Ісус показує свою здатність приймати на себе гріхи світу і спасати людей від їхнього гріховного стану;

- Дитяча бездоганність: дитина на іконі може символізувати беззахисність і безпомічність, наголошуючи на тому, що Христос як Спаситель приймає свою роль жертви зі спокійним послухом;
- Божественна природа: розплющені очі можуть вказувати на духовне «прозоріння» Христа. Це означає, що навіть як дитина Ісус вже розуміє свою божественну природу та свою місію на Землі;
- Величність спасіння: іконографія «Христос – Недремне око» підкреслює величність і важливість спасіння, яке принесе Ісус Христос на хресті, і нагадує вірянам про Божу любов та жертвність;

Також, хоча й менш поширеним сюжетом, але цікавим та значущим, була композиція «Христос Хліб Життя» (або «Христос-Євхаристія»). У цьому образі Ісус Христос зображується з хлібом і чашею виноградного вина, що символізує Євхаристію як хліб життя і кров відкуплення. Сюжет підкреслював важливість причастя як засобу духовного живлення і з'єднання з Христом.

У всіх цих сюжетах художники намагалися надати своїм творам глибокого символічного і духовного змісту. Вони використовували яскраві кольори, деталізацію та реалістичність образів, щоб привернути увагу глядачів і передати важливість євхаристійних тем. Кожен художник мав свій унікальний стиль і підхід до втілення сюжетів, що зробило українську євхаристійну іконографію багатозаровою та різноманітною [229].

Кожен з цих євхаристійних сюжетів мав свій вплив на канони в мистецтві XVII–XVIII століть. Художники намагалися передати глибокий духовний зміст цих образів і виразити свої відчуття та емоції через свої твори. Згадувані вище іконографічні композиції надавали Євхаристії різноманітний зміст, який вражав глядачів і звертав їхню увагу до важливості причастя та духовного з'єднання з Христом. Художники цього періоду вносили багато нового в ці сюжети, експериментували з композицією, колоритом, деталізацією та символічними елементами, щоб передати глибокий духовний зміст євхаристійних тем.

Художники українських ікон часто зверталися до західних взірців і впроваджували їх у свої роботи. Вони переосмислювали євхаристійні сюжети у

контексті західноєвропейського впливу, що дозволяло їм змінювати канони і надавати своїм творам більшу оригінальність та індивідуальність. Мистці намагалися передати важливість причастя та Євхаристії як центрального обряду християнства, що символізує єднання з Богом.

У своїх творах художники часто зверталися до символіки і алегорій, які передавали глибокий духовний зміст Євхаристії. Вони намагалися зобразити не лише зовнішню форму, але й виразити внутрішній, глибинний зміст релігійного догмату. Це робило їхні твори багатими на символічність та емоції, що привертало увагу глядачів і змушувало їх задуматися над глибинними духовними питаннями [229].

Українські художники XVII–XVIII століть розширювали канони євхаристійних сюжетів, додаючи нові символи та елементи, що надавало їхнім творам більшу оригінальність та індивідуальність. Вони намагалися виразити свою художню візію та духовний зміст Євхаристії через свої твори, що робило їх особливими та цінними для культурної спадщини України. Євхаристійна іконографія цього періоду залишається важливою частиною українського християнського мистецтва і продовжує привертати увагу вірних і дослідників своєю глибиною та символізмом. Внесок українських художників у розвиток євхаристійної іконографії відіграє важливу роль у збереженні та розповсюдженні християнських традицій і духовних цінностей.

Отже, українські іконописці XVII–XVIII століть зробили значний внесок у розвиток іконопису, змінюючи традиційний канон за допомогою деталізації, реалізму, індивідуального стилю, використання різних технік малярства та передавання емоцій. Їхні інновації допомогли розширити можливості іконопису і глибше відобразити духовний зміст на іконах.

Українські художники XVII–XVIII століть внесли декілька суттєвих змін у канон іконопису, відображаючи свою творчу ініціативу та індивідуальний підхід до створення євхаристійних іконографічних композицій. Ось деякі зміни, які вдалося простежити:

- Розширення символічного репертуару: українські іконописці додавали до традиційних ікон нові символи, які відображали більш широкий спектр християнської духовності. Наприклад, на іконах можна було побачити зображення святих патронів, які раніше не були так часто зображувані;
- Деталізація та реалізм: вплив західного мистецтва сприяв зростанню деталізації та реалізму на іконах. Художники докладали більше зусиль до моделювання ликів, одягу та архітектурних деталей. Це дозволяло створювати більш живі та виразні образи святих і подій;
- Індивідуальний стиль: іконописці виражали свою індивідуальність і стиль у творчості, додаючи до канонічних образів свої особливі деталі та рішення. Це стимулювало розвиток різноманітних іконописних шкіл та майстерень, кожна з яких мала свої унікальні особливості;
- Експресія емоцій: на іконах XVII–XVIII століть можна помітити більшу виразність ликів святих. Художники намагалися передати емоції та почуття через пози, вирази ликів і жестів;
- Динаміка і рух: під впливом західного мистецтва ікони отримали більшу динаміку та відчуття руху. Зображення святих і подій стали більш динамічними, а пози та жести набули більшої експресії;
- Використання різних технік: художники почали використовувати різні техніки та стилі малярства, щоб надати іконам більшої виразності. Це видно на прикладі творів з різних областей України, де іконопис відрізнявся своєю унікальною манерою;
- Різні композиційні рішення: художники експериментували з композиційними рішеннями, включаючи асиметрію та нові способи розміщення фігур і деталей на іконі. Це дозволяло створювати більш оригінальні та цікаві композиції.

Тож, у розділі заакцентовано увагу на становленні стилю бароко в українському мистецтві. Розглянуто запозичення символічних сюжетів на євхаристійну іконографію із західноєвропейського мистецтва та його вплив на творчість українських митців XVII–XVIII ст. Зосереджено увагу на євхаристій-

ній іконографії в українському церковному мистецтві досліджуваного періоду, що дало можливість автору звернути увагу на цілий ряд маловідомих або й зовсім невідомих творів.

Розкрито, що XVII–XVIII ст. – період затвердження ідей нової естетики, час, коли українська культура ставала більш відкритою в усіх її проявах до явищ західноєвропейської культури. Це принесло в творче українське середовище друковані книги з Європи з проілюстрованими гравюрами, значна частина яких була на теми євхаристійної іконографії. Впроваджувалися нові філософські ідеї, технічні нововведення, які проникали в Україну, а разом з ними і нові художньо-стильові, технологічні і малярські образи.

Досліджені євхаристійні теми аналізуються не тільки як окремі мистецькі твори, але й розглядаються у безпосередній єдності з подібними за змістом композиціями. Перебуваючи у площині єдиного задуму, вони становили собою своєрідну символічну цілісність, що відображала сутність релігійної та культурно-мистецької ситуації відповідного періоду. Досліджено, що з-посеред найбільш опрацьованих проблем, пов'язаних з християнською іконографією, центральною є її відповідність церковному переданню (канонічності). Висвітлено важливий аргумент, який необхідно знати, а саме – канонічність напрямків у сакральному мистецтві і їхню відповідність цілям церкви. Виходячи із цих критеріїв, ми проаналізували канонічність окремих пам'яток з яскраво вираженою євхаристійною іконографією.

ВИСНОВКИ

Здійснивши історико-мистецтвознавче дослідження творів євхаристійної іконографії XVII–XVIII ст., підсумуємо результати аналізу їх розвитку і відобразимо історичні чинники, які впливали на них у зазначений період.

Проведене наукове дослідження дає підстави зробити такі висновки:

1. Належний аналіз історіографії і джерельної бази засвідчив, що в українській історіографічній та мистецтвознавчій науці не було зроблено узагальнюючого дослідження, яке б охопило весь спектр складових євхаристійної іконографії XVII–XVIII ст. Переважна більшість наукових розвідок мали фрагментарний характер, стосувалися окремих аспектів приналежної тематики. Водночас комплексне вивчення євхаристійної іконографії крім опрацювання мистецтвознавчих праць потребує більш широкого міждисциплінарного підходу до вирішення цієї проблеми. Тому автор залучив відповідні матеріали з історії України, образотворчого і церковного мистецтва, історії Церкви тощо. До фактологічної бази роботи залучено досить широке коло візуальних джерел, архівних і опублікованих матеріалів, творів з фондосховищ музеїв і приватних збірок, окремих пам'яток із польових досліджень автора. Сукупність відповідних матеріалів дала змогу більш широко висвітлити, проаналізувати, порівняти, а відтак заповнити прогалини у дослідженні євхаристійної іконографії в її історичному та мистецтвознавчому ракурсах.

2. У дослідженні стверджується, що християнське мистецтво на досліджених територіях України було відкритим для впливів і запозичень від західноєвропейського, адже майже до середини XVIII ст. воно завжди дотримувалося візантійського стилю. З плином часу та під впливом все того ж західноєвропейського класицизму і академічної школи візантійський стиль поволі втрачав свої позиції та поступався реалістичному зображенню образів. Цей процес можна обґрунтувати політично-історичними змінами. Інкorporація українських земель до складу Речі Посполитої спричинила посилення європейських впливів на розвиток місцевого українського суспільства. Завдяки цьому

під вплив католицького середовища потрапила чимала частина світської та духовної еліт, що стали прямими провідниками нових ідей у суспільстві. Завдяки цьому відбулися зміни у мистецьких сюжетах, адже нові замовники потребували оновлення існуючої рецепції візантійського стилю.

Таким чином, в українському сакральному мистецтві визріла складова проблем, з-посеред яких вирізнялися такі напрямки, як ставлення до власної традиції й канони синтезу індивідуального єднання з колективним і канонічним, а звідси переосмислення візантійського мистецтва в Західній та Східній церкві. У досліджуваний період в Україні зріс інтерес до національної традиції, а відтак до глибокого богословського і наукового трактування образу майстрами церковного мистецтва.

3. У дослідженні розкрито теоретичну і художньо-образну значущість євхаристійної іконографії в українській історико-культурній традиції XVII–XVIII ст. У роботі аргументується призначення іконології як важливого богословського вчення про ікону, яке передбачає вивчення трактатів і проповідей Отців Вселенської Церкви, постанов Вселенських і помісних церковних соборів, молитов, пов'язаних з іконами та іншими предметами церковного призначення. З'ясовано, що євхаристійна іконографія XVII–XVIII ст. є мало дослідженою в українській історичній та мистецтвознавчій науці.

Розкрито концептуальні риси євхаристійної іконографії, що дало змогу висвітлити у дослідженні окремі аспекти етнічної історії українців, їх культурних та релігійних зв'язків із сусідніми та віддаленими європейськими народами. Проаналізовано генезу євхаристійної іконографії, її особливості в релігійному мистецтві; простежено індивідуальність в українському малярстві відповідного періоду; розглянуто стилістичну основу іконографії зазначеного періоду; висвітлено основні напрямки впровадження символіко-алегоричних сюжетів євхаристійної іконографії на різних зрізах церковного мистецтва України.

4. У дисертації виявлено та проаналізовано відомі євхаристійні іконографічні сюжети на шляху їх еволюційного розвитку та богословського трактування. Досліджено ієрархію розміщення євхаристійної іконографії в облаштуванні

українських храмів. Простежено наявність євхаристійної іконографії у гравюрі, іконі, церковному шитві та металопластиці, різьбі по дереву, архітектурі. Закцентовано увагу на символіці винограду як найбільш поширеного символу євхаристійної іконографії, оскільки він використовувався у різних видах церковного мистецтва: в оздобленні іконостасів, вівтарів, престолів, тетраподів, процесійних ікон, хрестів, у гаптуванні, на виробах із металу тощо.

Досліджено, що зміни в євхаристійній іконографії на українських землях в середовищі східнохристиянського мистецтва проходили вже в XVII ст. та були пов'язані насамперед з новими західноєвропейськими гуманістичними віяннями і мистецтвом Відродження.

5. У дослідженні проаналізовано символічність ранньохристиянського мистецтва як ідейно-образної основи ікономалярства, адже кожна епоха заново переосмислювала розуміння поняття символу. Доведено, що символ також може бути одним із видів іконообразу, йдеться насамперед про символічну мову ікони. У такому значенні ікона становить відповідну сукупність символів, де символ може і співпадати з іконою – як за формою, так і за змістом. Виокремлено основні символи Євхаристії: риба, добрий пастир, ягня, хліб, виноград, пов'язані з виноградарством предмети, – що первинно набули найбільшого поширення в живописі катакомб. Християни зображували їх і на предметах повсякденного вжитку та священничому посуді. У дисертації простежено еволюцію ідейно-мистецького облаштування святилища у Київській церкві XI–XVIII ст. Відображення в монументальних розписах храмів теми Євхаристійної жертви було традиційним для візантійського церковного мистецтва. Поряд з тим у розписах святинь Києва, що були виконані у різні періоди, віднаходимо не схожі між собою сюжети цієї настінної іконографії.

6. Період XVII–XVIII ст. в історії української культури займає надзвичайно помітне місце. Берестейська Унія, яка відбулася, до певної міри провокувала стосунки між православними та ієрархією і вірними злученої з Римом Української церкви, що виливалося у розвиток двох церков київської традиції. Суперечки набрали обертів практично відразу ж після прийняття частиною

єпископату Унії в Бересті і продовжувалися до початку XVIII ст., коли на території колишньої Речі Посполитої останні три єпархії приєдналися до Унії.

Визначено, що сакральне мистецтво на українських землях зазначеного періоду не могло уникнути впливів західноєвропейської культури. Якщо були запозичення, то можемо допускати такі лише щодо зовнішньої форми відповідного сюжету і композиції, при збереженні внутрішнього національного, а відтак і традиційного змісту з яскраво вираженими рисами. У дисертації проаналізовано мистецькі школи та осередки з навчання іконописної грамоти. На особливу увагу заслуговують Жовківський (м. Жовква, Львівщина), Риботицький (м. Риботичі, нині Республіка Польща) та іконописна майстерня Києво-Печерської лаври.

Стисло розглянуто творчий доробок відомих львівських граверів другої половини XVIII ст. Никодима Зубрицького та Іллі, які продукували гравюри на біблійні теми, у тому числі й на євхаристійну. У роботі відзначено, що майстри використовували гравюри з майстерень Києво-Печерської лаври. Цьому сприяло видання Біблії Йоганна Піскатора, у якій знаходилися гравюри нідерландського художника Ієроніма Вірікса, зокрема робота «Розп'яття з виноградною лозою». Окрім гравюр в Україну було привнесено друковані книги, нові філософські ідеї, технічні нововведення тощо.

З'ясовано, що досліджуваний період в історії України характеризувався піднесенням національної культури, передусім культури церковної, яке охопило різні її види. Зокрема, поряд із професійним мистецтвом розвивалося і народне малярство, у тематиці якого були широко присутні сюжети на символіко-алегоричні композиції з яскраво вираженою євхаристійною іконографією. Відзначено присутній вплив на розвиток церковного мистецтва Київського митрополита Петра Могили. Досліджено значущість церковного канону як важливого чинника у структурі церковного мистецтва. Розкрито його сутність і розуміння українськими майстрами XVII–XVIII ст., яким усталений канон сприяв у власній мистецькій творчості. У цьому ракурсі важливо підкреслити, що таким чином розкривалося розуміння східного іконописного канону, де увага концентрувалася на іконописі, а звідси на його символіко-алегоричних

зображеннях, які пов'язувалися євхаристійною темою в контексті західноєвропейського впливу. Розвиток євхаристійної іконографії проходив у руслі характерних художньо-стильових явищ відповідної епохи і відобразив тісне взаємопроникнення впливів східної, європейської та української мистецьких традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

I

МУЗЕЙНІ ЗБІРКИ

Національний музей ім. А. Шептицького у Львові

1. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (друга половина XVII ст.) (Інв. № Кв-33793, д-859) [Фото В. Сивака].
2. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (друга половина XVII ст.) із церкви с. Монастирка Чортківського району Тернопільської області (Інв. № Кв-21989, і-1668) [Фото В. Сивака].
3. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (перша половина XVIII ст.) (Інв. № Кв-48248, і-3374) [Фото В. Сивака].
4. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (перша половина XVIII ст.) (Інв. № Кв-36783, і-2452) [Фото В. Сивака].
5. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (друга чверть XVIII ст.) із церкви с. Кульчиць Самбірського району Львівської області (Інв. № Кв-15015, і-550) [Фото В. Сивака].
6. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XVIII ст.) із церкви Собору Богородиці с. Слобода Болехівського району Івано-Франківської області (Інв. № Кв-47912, і-3300) [Фото В. Сивака].
7. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XVIII ст.) (Інв. № Кв-48267, і-3387) [Фото В. Сивака].
8. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1721 р.) із церкви Успення Богородиці с. Синевідсько Нижнє Сколівського району Львівської області (Інв. № Кв-47843, і-3232) [Фото В. Сивака].
9. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1730 р.) (Інв. № Кв-43456, і-3172) [Фото В. Сивака].
10. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1730-і рр.) із церкви Введення Богородиці с. Молдавсько Турківського району Львівської області (Інв. № Кв-13576, і-3752) [Фото В. Сивака].

11. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1730-і рр.) (Інв. № Кв-33498, і-929) [Фото В. Сивака].

12. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1720–1740-і рр.) із церкви Собору архангела Михаїла с. Ясениця Замкова Старосамбірського району Львівської області (Інв. № Кв-26112, і-1764) [Фото В. Сивака].

13. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1730–1740-і рр.) із церкви Св. Георгія с. Озерна Зборівського району Тернопільської області (Інв. № Кв-15920, і-609) [Фото В. Сивака].

14. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1730–1740-і рр.), Поділля (Інв. № Кв-24926, і-1713) [Фото В. Сивака].

15. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1730–1740 рр.) із церкви Різдва Богородиці або Св. Георгія м. Броди Львівської області (Інв. № Кв-38521, і-2678) [Фото В. Сивака].

16. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1741 р.) (Інв. № Кв-47939, і-3327) [Фото В. Сивака].

17. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1747 р.) із церкви Собору Богородиці с. Полонична Кам'янка-Бузького району Львівської області (Інв. № Кв-30676, і-866) [Фото В. Сивака].

18. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1770 р.) із церкви Св. Миколая с. Клещівна Рогатинського району Івано-Франківської області (Інв. № Кв-43791, і-3198) [Фото В. Сивака].

19. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (1774 р.) із церкви Св. Георгія м. Яворів Львівської області (Інв. № Кв-41465, і-2854) [Фото В. Сивака].

20. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XIX ст.), Буковина (Інв. № Кв-42075, і-2870) [Фото В. Сивака].

Національний художній музей України

21. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XVIII ст.) (Інв. № I-72) [Фото В. Сивака].

22. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XVIII ст.) (Інв. № I-74) [Фото В. Сивака].
23. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XVIII ст.) (Інв. № I-88). [Фото В. Сивака].
24. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (друга половина XVIII ст.) (Інв. № I-104) [Фото В. Сивака].
25. Ікона «Христос – Виноградна Лоза», XIX ст. (Інв. № I-120) [Фото В. Сивака].
26. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XVIII ст.) (Інв. № I-209) [Фото В. Сивака].
27. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XVIII ст.) (Інв. № I-554) [Фото В. Сивака].
28. Ікона «Христос – Виноградна Лоза» (XVIII – початок XIX ст.) із с. Велика Березнянка Таращанського району Київської області (Інв. № I-304) [Фото В. Сивака].
29. «Пієта» церква Юра в Дрогобичі, автор Василь Глібкевич (XVIII ст.) [Фото В. Сивака].

Збірка монахів студитів у Львові

30. Різьблена скарбничка у вигляді риби (XVIII ст.) [Фото В. Сивака].
31. Різьблений ангел з рибою в руках (XVII–XVIII ст.) [Фото В. Сивака].

II

АЛЬБОМИ

32. Адамович О., Черкаський Л., Шульц І. Барви народного мистецтва. Український іконопис, різьблення, старовинні музичні інструменти XVII–XX ст. Каталог виставки. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ : «Атлант – UMS», 2000. 32 с. ; іл.
33. Богомолець О. Домашня ікона Центральної України. Альбом. Київ : «Оранта», 138 с. ; іл.

34. Гелитович М., Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII ст. Альбом. Київ : «Духовна спадщина України», 2007. 528 с.
35. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVIII ст. зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Альбом. Львів : «Свічадо», 2010. 240 с.
36. Гелитович М., Романів-Триска О., Молодий О., Кісь А. Українські ікони XII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Альбом-каталог. Київ : Майстер книг, 2014. 348 с. ; іл.
37. Дмитрух С. Колекція ікон «Студіон» монахів-студитів Студійського уставу. Альбом. Львів, 2012. 56 с. ; іл.
38. Дорофієнко І., Міляєва Л., Гутковська О. Сорочинський іконостас. Альбом. Київ, 2010. 168 с. ; іл.
39. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог. Київ : «Наукова думка», 1982. 285 с. ; іл.
40. Кот С., Єлісеєва Т., Ковальчук Є., Карпюк Л. Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом. Київ, Луцьк : ТОВ «Спадщина», 1998. 102 с. ; іл.
41. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. Альбом. Київ : «Мистецтво», 1976. с. ; іл.
42. Мельник А. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. Альбом. Київ : «Артанія-Нова», 2005. 256 с. ; іл.
43. Мельник В. І. Церква Святого Духа в Рогатині : Альбом. Київ : Мистецтво, 1991. 144 с. ; іл.
44. Національний художній музей України. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/icon-painting/7.html> С.–7.
45. Откович В. Пилип'юк В. Українська ікона XV–XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Альбом. Львів : «Світло й тінь», 1999. 95 с. ; іл.
46. Реставрація музейних колекцій. Каталог виставки. Львів, 1989. 37 с. ; іл.

47. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVIII віків. Альбом. Львів : Видавництво Львівського Національного музею у Львові, 1929. 141 с. ; іл.

48. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції Національного художнього музею України. Альбом / авт. Л. Членова, упор. Ю. Литвинець. Хмельницький : Галерея; Київ : Артанія-Нова, 2005. 254 с.

49. Шедеври українського іконопису. Альбом. К. : «Мистецтво», 1999. 109 с.

50. Януарій (Гончар), Вячеслав Шуліка. Українська ікона. Слобода Борисівка кін. XIX – поч. XX ст. Альбом. Київ: Майстер книг, 2019. 660 с. ; іл.

Література:

51. Адамович О. Стилїстика ікон «Недрїманне око» на матеріалах колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Образ Христа в українській культурі. 2-ге видання.* Київ : «КМ Академія», 2003. С. 130–138.

52. Александрович В. Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин. *Вісник Львівського університету. Серія історична.* 1999. Вип. 34. С. 55–72.

53. Альмес І. Від молитви до освіти: Історія читання ченців Львівської єпархії XVII–XVIII ст. Львів: Український католицький університет, 2021. 588 с. (Серія «Київське християнство», т. 26).

54. Альмес І. Діяльність ченців у Почаївській монастирській друкарні XVIII ст. *Науковий щорічник «Історія релігій в Україні».* 2023. Вип. 33. С. 63–72.

55. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. Пиганович. Москва: Прогресс-традиция, 2002. 752 с.

56. Бердяев Н. Новое Средневековье. *Смысл творчества: Опыт оправдания человека.* Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2002. С. 545–628.

57. Біблія Піскатора. URL: [URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:)

58. Білецький Н. Фактори семантики європейської титулатури XVII ст. *Українознавство*. 2016. № 2. С. 52–71.
59. Бовгиря А. Козацьке історіописання в рукописній традиції XVIII ст. Київ: Інститут історії України НАН України, 2010. 304 с.
60. Боднар О. Л. Тайна втілення: Образ Ісуса Христа в сакральному мистецтві. Ужгород: Карпати, 2009. 272 с.
61. Боньковська С. Іконографія «Євхаристичної молитви» у сакральній металопластиці. До питання генезису. *Народознавчі зошити*, 2003. № 1–2. С. 195–198.
62. Боньковська С. Євхаристичні символи на священному посуді як первісні образи християнської іконографії / *Міжнародний конгрес україністів (Одеса, 26–29 серпня 1999) Мистецтвознавство*. Одеса – Київ, 2001. С. 24–39.
63. Боньковська С. Сакральна металопластика як парадигма християнського мистецтва. *Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. Збірник наукових праць. Випуск 14*. Київ, 2005. С. 32–42.
64. Боньковська С. Сакральна ангіопластика / *Церковне мистецтво. У 3-х т. Декоративне мистецтво. Т. III*. Харків: «Фоліо», 2021. С. 441–533.
65. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы /пер. с англ. Н. Локман. Москва : Алетейя, 1999. 216 с.
66. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики.–Київ:Путь к истине, 1991. 408 с.
67. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века : в 2-х кн. Кн. 1. Москва : Культурная революция, 2008. 816 с.
68. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века : в 2-х кн. Кн. 2. Москва : Культурная революция, 2008. 832 с.
69. Василевська С. Композиція «Христос – виноградна лоза» на волинських іконах XVIII ст. *Памятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції. Науковий збірник. Вип. 8*. Луцьк. 13–14 грудня 2001 р. С. 38–40.

70. Василевська С. Вигоднік А., Єлісеєва Т., Низькохат О. Матеріали до каталогу Волинської ікони XVI – XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису*, м. Луцьк, 1999.

71. Василенко М. Територія України XVII віку (Розвідка з історії права). *Вибрані твори: у 3 т. / М. Василенко. Т. 2: Юридичні праці / відп. ред. Ю. С. Шемшученко, І. Б. Усенко*. Київ: Юридична думка: Академперіодика, 2006. С. 354–371.

72. Василик Р. Ікона. *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка XX століття: Антологія.* / упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2012. С. 474–478.

73. Василик Р. Сакральна архітектура і мистецтво: сучасні проблеми на тлі минулих. *Sztuka i jej przemiany po upadku totalitaryzmu w Europie Środkowo-Wschodniej: materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Katedre Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i Lwowska Akademię Sztuki (Łódź, 24–25 listopada 1997 roku)*. Łódź : Katedre Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, 1998. С. 117–119.

74. Великие художники. Польская иконопись XV века. Часть 132 / ред. С. Кириченко-Мелецкая, автор ст. Н. Будье. Київ: Іглмос Юкрейн, 2003.

75. Высоцкая Н. Ф. Пластыка Беларусі. Мінск: Беларусь, 1983. 232 с.

76. Влодек П. Богослов'я ікони. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. С. 29–30.

77. Второй Ватиканский Собор. Конституции. Декреты. Декларации. Брюссель : «Жизнь с Богом», 1992. 250 с.

78. Вуйцик В. Іконописна школа при монастирі Студійського уставу у Львові, її організація і діяльність. *Лавра: часопис монахів Студійського уставу*. 1998. Ч. 1. С. 51–56.

79. Вульф Л. Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва. Київ: Критика, 2009. 592 с.
80. В'юник А. Гравюра XVI – першої половини XVII століття. *Історія українського мистецтва в 6-ти томах. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття*. Т. 2. Київ, 1967. С. 337–377.
81. Гаврилов О. Тайна вечеря. Розвиток іконографії та літургійні аспекти (на прикладах експонатів з фондів Музею Львівської Духовної Семінарії) Українська Греко-католицька церква і релігійне мистецтво. Матеріали II Міжнародної наукової конференції, присвяченої 220-літтю Львівської Духовної Семінарії. Львів, 2003. С. 128–131.
82. Гамалія К. Пелікан у системі орнітосимволів української культури та мистецтва. *Мистецтвознавчі записки : зб. Наукових праць*. Вип. 40. Київ, 2021. С. 46–50.
83. Герій О., Туркевич-Клімашевський А., Кодлубай І., Нога О. Українське церковне мистецтво: 1880–1920-ті рр. Західний регіон. Львів : Інститут народознавства НАН України, НВФ «Українські технології», 2012. Т. 1. 400 с.
84. Гобсбаум Е. Вступ: винаходження традицій. *Винайдення традиції* / за ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейджерса; пер. з англ. М. Климчука. Київ : Ніка-Центр, 2005. С. 12–28.
85. Горбачов Д., Найден О. Образотворче мистецтво. *Історія української культури: у 5-ти т., 9 кн.* / гол. ред. тому Жулинський М. Г. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5, кн. 1. С. 355–508.
86. Горда-Цибко О. Розписи 1683 року в інтер'єрі церкви Пресвятої Трійці на Сихові у Львові. Львів: Апологет, 2009. С. 142–145.
87. Грабар А. Перші кроки християнської іконографії. *Мистецтвознавство. Проблеми публікації, постаті, переклади, панорама подій*. Львів, 2003. С. 187–200.
88. Гращенко В. Н. Антонелло да Мессина и его портреты Москва. 1981. 204 с. Ил. 36.

89. Гречило А. Тризуб як державний символ України (до 100-річчя утвердження). *Вісник НТШ*. 2019. Вип. 61. С. 30–36.
90. Грицак Я. Страсті за націоналізмом. Стара історія на новий лад Київ : Критика, 2011. 352 с.
91. Грушевський М. Історія України-Руси Т. 6. URL: <http://litopys.org.ua/hrushrus/iur6.htm>
92. Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII ст. 2-ге вид. Київ, 1919. 248 с.
93. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні. Київ : Освіта, 1992. 191 с.
94. Делюга В. Графічні взірці в українському іконописі XVII–XVIII ст. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXXXVI. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1988. С. 117–126.
95. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер. с англ. Э. Смирновой. Москва : Индрик, 2001. 160 с.
96. Дерев'яна скульптура Галичини XVII–XIX ст. упорядник Юркевич Ю. Львів.: Українське народне мистецтво. Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. 2010. 376 с.
97. Джероза Л. *Церковне право[текст]*. Підручники з богослов'я. Монастир монахів Студитського уставу. Львів : «Свічадо», 2001. 332 с.
98. Дмитрух С. «Студіон» – збірка сакрального мистецтва монастиря монахів студитів. Історичний аспект. *Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини*: матеріали міжнар. конф. на базі збірки сакрального мистецтва «Студіон» (м. Львів, 4–5 травня 2006 р.). Львів : Срібне слово, 2006. С. 6–8.
99. Довга Л. Система цінностей в українській культурі XVII ст. Київ–Львів: Свічадо, 2012. 344 с.
100. Донцов Д. Де шукати наших історичних традицій; Дух нашої давнини. Київ : МАУП, 2005. 568 с.
101. Драган М. Мистецький подвиг. *Діло*: часопис. Львів, 1929. Ч. 45. С. 2.

102. Драган М. *Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.* Київ : «Наукова думка», 1970. 202 с.
103. Древняя святыня Киева. URL:<https://www.turpravda.com/ua/kyev/blog-459727.html#photo=2591202>
104. Єрминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахами живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. Москва: Изд-во Свято-Владимирского Братства, 1993. 223 с.
105. Жишкович В. Іконопис кінця Х – першої половини ХІХ століття. *Церковне мистецтво України. У трьох томах. Т. II. Образотворче мистецтво.* Харків : «Фоліо», 2021. С. 9–263.
106. Жишкович В. Пластика Русі-України Х – перша половина ХІV століть. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999. 239 с.
107. Жолтовський П. Іконопис. *Історія українського мистецтва у 6-ти томах.* Т. 3. Київ, 1968. С. 193–240.
108. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ: Наукова думка, 1982. 286 с.
109. Жолтовський П. *Український живопис XVII–XVIII ст.* Київ : «Наукова думка», 1978. 326 с.
110. Жолтовський П. *Художнє життя в Україні в XVI–XVIII ст.* Київ : «Наукова думка», 1983. 178 с.
111. Жолтовський П. *Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.* Київ : «Наукова думка», 1988. 157 с.
112. Журунова Т. Народний іконопис Східного Поділля. *Народне мистецтво.* № 1–2. Київ, 1998. С. 48–53.
113. 3 колекції Музею волинської ікони. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/news/z_kolekciji_muzeju_volinskoji_ikoni_ikona_khristos_nedremne_oko/2020-04-15-2228
114. Залозецький В. Між Окцидентом і Візантією в історії українського мистецтва. *Незалежний культурологічний часопис «І».* 1996. № 7. С. 50–61.

115. Залозецький В. Модернізм і візантинізм. *Діло*: часопис. Львів, 1936. Ч. 35. С. 5–6.
116. Залозецький В. Новочасне релігійне мистецтво. *Мета*: український тижневик. Львів, 1933. № 44–47.
117. Затилюк Я. «Спадкоємці», «власники» та «охоронці» киево-руської спадщини в уявленнях мешканців Гетьманщини другої половини XVII ст. *Український історичний журнал*. 2011. № 5. С. 28–43.
118. Захарчук-Чугай Р. Фелон. Словник українського сакрального мистецтва. Львів, 2006. С. 249.
119. Зашкільняк Л. Методологія історії: від давнини до сучасності. Львів: Вид-во ЛНУ, 1999. 227 с.
120. Звід пам'яток історії та культури України: Енциклопедичне видання. Кн. 1. Ч. 2: М–С / Відп. ред. П. Тронько. Київ : Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. С. 585– 1216.
121. Зілінко Р. Іконографія Таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII – поч. XVIII століття. [Електронний ресурс]: <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7/>
122. Івасюк Л. Іконостас як образне вираження літургійного життя церкви. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Питання дослідження, збереження та реставрації / *Науковий збірник. Матеріали VI Міжнародної наукової конференції по волинському іконопису*. Луцьк, 1–3 грудня 1999. С. 30–32.
123. Ізотова Н. Ікона як джерело Богословія. Тернопіль : Джура, 2009. 100 с.
124. Ікона “Соглядатаї землі Ханаанської”. URL: <https://zalgalina.livejournal.com/63157.html>
125. Ікона “Христос у чаші”, київський майстер середини XVIII ст. URL: [URL:https://zalgalina.livejournal.com/63157.html](https://zalgalina.livejournal.com/63157.html)
126. Ікона “Христос у чаші” (перша четверть XVIII ст.). URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=7472

127. Ісіченко І. Історія Христової церкви в Україні. Харків : Видавництво «Акта», 2003. 472 с.
128. Ісіченко І. Східна християнська ідентичність як чинник цивілізаційного вибору України. *Релігійно-інформаційна служба України*. URL: http://risu.org.ua/ua/index/monitoring/society_digest/40163/ (дата звернення: 10.07.2023).
129. Історія української культури / за ред. І. Крип'якевича. Київ, 2006. URL: <http://izbornyk.org.ua/krypcult/krcult.htm>
130. Історія української культури / ред. Я. Д. Ісаєвич. Київ, 2002. URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult243.htm>
131. Кара-Васильєва Т. *Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика*. Монастир монахів Студійського Уставу. Львів : «Свічадо», 1996. 230 с.
132. Кара-Васильєва Т. Українське бароко і літургійне шитво XVII–XVIII століть. *ЗНТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. Т. 236. С. 94–116.
133. Кара-Васильєва Т. Церковне шитво X–XVIII ст. / *Церковне мистецтво. У 3-х т. Декоративне мистецтво. Т. III*. Харків: «Фоліо», 2021. С. 663–735.
134. Каспрук О. Історичний розвиток євхаристійної доктрини. URL: <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/3/>
135. Катрій Ю. *ЧСВВ. Божественна Літургія – джерело святості*. Львів : «Місіонер», 2009. 137 с.
136. Кіс-Федорук О. Давня українська гравюра XVI–XVIII століть (на матеріалі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького). Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво. (Історичний досвід та проблеми сучасності.) *Науковий збірник. Випуск 4. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції*. Львів, 30–31 травня 2006 р. С. 166–171.
137. Клеман О. Отблески света. Православное богословие красоты / пер. с фран. У. Бикбау. Москва : Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2004. 100 с.

138. Клявза К. Богословська герменевтика ікони / пер. з пол. О. Мандрика. Львів : Свічадо, 2009. 127 с.
139. Кобрин М. Симбіоз окцидентальної та орієнтальної греко-католицьких груп як вияв ідентичності греко-католиків. *Українське релігієзнавство*. 2014. № 69. С. 49–59.
140. Когут З. Від Гадяча до Андрусова: осмислення «отчизни» в українській політичній культурі. *Гадяцька унія 1658 року* / редкол. П. Сохань, В. Брехуненко та ін. Київ, 2008. С. 228–240.
141. Когут З. Коріння ідентичності. Студії з ранньомодерної та модерної історії України. Київ: Критика, 2004. 351 с.
142. Козак Н. Проблемні питання вивчення галицького монументального малярства поствізантійського періоду. *Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури*. 2008. Вип. 10. С. 60–70.
143. Колодний А. Релігійні вияви національного буття українців. *Церква і соціальні проблеми*: матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 1993. С. 99–108.
144. Колос О. Царські врата у колекції Національного музею у Львові (із збірки Музею Львівської Духовної Семінарії – Богословської Академії у Львові). Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). *Науковий збірник. Випуск 3. Матеріали III Міжнародної наукової конференції*. м. Львів – Рудно, 25–26 травня 2005 р. С. 151–158.
145. Колпакова Г. *Искусство Византии. Ранний и средний периоды*. Санкт-Петербург: Из-во «Азбука-классика», 2005. 525 с.
146. Кондратюк А. Розуміння синтезу мистецтв митцями українського бароко (на прикладі монументального ансамблю Троїцької надбрамної церкви). *Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. Збірник наукових праць*. Випуск 14. Київ, 2005. С. 54–64.
147. Корж Л. Символічні зображення Ісуса Христа в наївному малярстві Наддніпрянщини другої половини XVIII та XIX століть. Науково-практична

конференція «Ерделівські читання». *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*, 2010. № 1. С. 1–6.

148. Косів Р. Євхаристійні образи Христа в творчості риботицьких майстрів 1690–1750-х рр.: Джерела іконографії та причини популярності. *Мистецтвознавство. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 3. С. 304–307.

149. Косів Р. Ікони «Спас – Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення) / *Апологет. Матеріали II Міжнародної наукової конференції*. Львів, 24–25 листопада 2010 р. Християнська сакральна традиція: Віра, духовність, мистецтво. Львів, 2010. С. 75–83.

150. Косів Р. Іконографія Богородиці в західноукраїнських іконах Покрови XIV–XVIII ст.: Традиції та впливи. Волинська ікона: Дослідження та реставрація. *Матеріали X Міжнародної наукової конференції*. м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. Луцьк, 2003. С. 41–49.

151. Косів Р. *Літургійні покрови на чашу й дискос (із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького)*. Київ : Майстер книг, 2013. 208 с.

152. Косів Р. *Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років: [монографія]*. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Львів, 2019. 528 с.

153. Косів Р. «Спас – Виноградна Лоза»: ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького : «Свічадо», 2016. 88 с.

154. Косів Р. Спас – Виноградна Лоза. URL: http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/iconografia/35312/

155. Косів Р. Хоругви / *Церковне мистецтво. У 3-х т. Декоративне мистецтво. Т. III*. Харків: «Фоліо», 2021. С. 599–663.

156. Коцюбинська Н. Пелікан в українському мистецтві. *Записки історично-філологічного відділу УАН*. Київ, 1926. Кн. 9. С. 230–245.

157. Кравченко Н. *Православна ікона і християнська релігійна тематика в секулярному образотворчому мистецтві*. Київ : Інститут гуманітарних досліджень, 2004. 208 с.
158. Кривавич Д. Сакральне мистецтво України і енцикліка «Сотий рік». *Церква і соціальні проблеми: матеріали міжнар. наук. конф.* Львів, 1993. С. 109–117.
159. Креховецький Я. *Богослов'я та духовність ікони*. Львів : «Свічадо», 2005. 194 с.
160. Крип'якевич І. До питання про національну самосвідомість українського народу в кінці XVI – на початку XVII ст. *Український історичний журнал*. 1966. № 2. С. 82–84.
161. Криса Б. С. Українська поезія XVII–XVIII ст. як результат секуляризаційного процесу. *Секуляризація духовного життя на Україні в епоху гуманізму і Реформації*. Київ, 1991. С. 91–109.
162. Куліш О. Метафора української ікони «Недремне око» із Суботова. *Народознавчі зошити*, 2021. № 2. С. 424–434.
163. Кунцлер М. *Літургія церкви*. Монастир монахів Студитського уставу. Львів : «Свічадо», 2001. 267 с.
164. Лазарев В.Н. *История Византийской живописи*. Москва: «Искусство», 1986. 332 с. ; іл.
165. Лебедянская А. Памятник украинского искусства XVII–XVIII вв. Резной складень 1702 г. *Художня культура*. Інститут проблем сучасного мистецтва. Академія мистецтв України. Науковий вісник. 2008. Вып. 5. С. 222–277.
166. Левицька М., Лесів А. Художня еволюція образів апостолів в українському іконопису XVII–XVIII ст. через призму теорії культурного трансферу. *Народознавчі зошити*. 2021. № 4 (160). С. 900–908.
167. Лесів Т. Образно-символічна ідентичність українського сакрального мистецтва. *Виклик українській ідентичності: політико-економічні та соціокультурні проблеми: Матеріали науково-практичної конференції*. Київ : Національна академія управління, 2008. С. 258–260.

168. Лесів Т. Роль іконопису в конструюванні національної ідентичності українців. *Ерделівські читання: матеріали міжнар. наук.-практ. конф.* (Ужгород, 15–16 травня 2010 р.). Ужгород, 2010. Ч. 1. С. 117–127.

169. Лесів Т. Роль традиції у контексті новітнього розвитку східнохристиянського сакрального мистецтва. *Народознавчі зошити*. Львів, 2009. Вип. 3–4. С. 117–127.

170. Лєпахін В. *Ікона та іконічність. Монастир монахів Студитського уставу*. Львів : «Свічадо», 2001. 287 с.

171. Логвин Г. *З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст.* Київ : «Дніпро», 1990. 406 с.

172. Маркович К. Євхаристійна тематика в стінописі святилища східнохристиянського храму. Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). *Науковий збірник. Випуск 4. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції*. Львів. 30–31 травня, 2006. С. 92–102.

173. Масютин В. Мистецька цінність української ікони. *Діло: часопис*. Львів, 1935. Ч. 113. С. 4.

174. “Меса святого Григорія” (1530 р.). URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Petrus_nicolai_moraulus-misa_de_san_gregorio-houestion.jpg

175. Михайлюк О. Соціокультурний підхід як методологія історичного дослідження. *Український селянин*. 2016. Вип. 16. С. 9–14.

176. Могила П. Б. Євхаристія, церква, екуменізм. URL: <http://www.dominic.ua/uk/>

177. Музичка І. Ікона в родинному житті українського народу. *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи: матеріали міжнар. наук. конф.* (Львів, 21–22 квітня 1994 р.). Львів, 1995. С. 8–20.

178. Музичка І. Українське сакральне мистецтво і богослов'я. *Українське сакральне мистецтво: традиції сучасність перспективи: матеріали міжн. наук. конф.* (Львів, 4–5 травня 1993 р.). Львів, 1994. С. 11–34.

179. Найден О., Бабак М. *Народна ікона Середньої Наддніпряниці в контексті селянського культурного простору*. Київ, 2009. 55 с.
180. Незламність традиції: дослідження унікального іконостаса з Черепина. URL: <https://files.nas.gov.ua/PublicMessages/Documents/0/2023/10/231024144511517-8052.pdf>
181. Никитенко Н. Н. *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: историческая проблематика*. Киев, 1999. 292с.
182. Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків. *Записки НТШ. Том 141–145. Праці історично-філософської секції під редакцією Івана Крип'якевича*. Львів, 1926. С. 141–156.
183. Овсійчук В. *Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї*. Київ. Наукова думка, 1985. 182 с.
184. Овсійчук В. *Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок*. Київ, 1991. 397 с.
185. Овсійчук В. *Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору*. Інститут народознавства НАН України. Львів, 1996. 478 с.
186. Овсійчук В. *Класицизм і романтизм в українському мистецтві*. Київ : Дніпро, 2001. 444 с.
187. Овсійчук В. *Західноукраїнське барокове малярство / Українське бароко: типологія і специфіка*. Т. I. «Акта», 2004. С. 571–632.
188. Овсійчук В., Кравич Д. *Оповідь про ікону*. Інститут народознавства НАН України. Львів, 2000. 222 с.
189. Одрехівський Р. Іконостаси в Галичині в XIX – першій половині XX ст.: історія та художні особливості. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 282–291.
190. Олекса О. Скарби раннього християнства: катакомби Риму. URL: http://www.sokal.lviv.ua/khram_sertsia/khram_sertsia_05_2005.html
191. Оляніна С. Виноградна лоза в декорі іконостасів XVII–XVIII ст.: типологія форм. *Культурологічна думка: щорічник наук. пр.* 2013. № 6. С. 74–86.

192. Осінчук М. Сучасне церковне мистецтво. *Мета: український тижневик*. Львів, 1931. Ч. 8. С. 5–6.
193. Островський К. Про історію української ікони Х–ХХ століть. *Історія релігії в Україні. Матеріали XIV-ї міжнародної наукової конференції*. Львів: Логос. 2004. С. 100–108.
194. Откович В. *Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст.* Київ: «Наукова думка», 1990. 94 с.
195. Павлик П. Українське сакральне мистецтво – традиції, сучасність, перспективи. *Матеріали міжнародної наукової конференції Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи*. Львів: «Свічадо», 1994. С. 97–98.
196. Павлюк С. Етногенеза українців: спроба теоретичної конструкції. Львів: НАН України, Ін-т народознавства, 2006. 286с.
197. Панайотова Л. Болгарская монументальная живопись XVI века. София, 1966. 204 с.
198. Паньок Т. Інтелектуальні абстракції та теологічне заглиблення барокового іконопису на Слобожанщині. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM/2007-3/07pttsip.pdf.
199. Папєжинська-Турек М. Візантизм чи латинство? Дискусія в українській пресі Галичини міжвоєнного періоду про культурні цінності. *Ковчег: науковий збірник із церковної історії*. 2001. Ч. 3. С. 403–414.
200. Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XII–XV ст.* Львів: «Друкарські куншти», 2005. 505 с.
201. Перриг А. Живопись и скульптура в период Позднего Средневековья / *Искусство Итальянского Ренессанса*. Москва: Конетанн, 2000. С. 36–97.
202. Плохій С. Походження слов'янських націй. Домодерні ідентичності в Україні, Росії та Білорусі. Київ: Критика, 2015. 429 с.
203. Позняк Я. Український католицизм: історія та сьогодення. Науковий щорічник. Кн. 1. *Історія релігій в Україні*. Львів: Логос, 2004. Вип. 1. С. 470–477.
204. Покровский Н. *Евангелие в памятниках иконографии*. Москва: Прогресс-Традиция, 1892. 519 с.

205. Поліщук Н. Іконографія тайної вечері: причастя і зрада. URL: https://risu.ua/ikonografiya-taynoji-vecheri-prichastya-ta-zrada_n103929

206. Поліщук Н. Тринітарний догмат, як і христологічний та богородичний догмати, складають основу християнської віри. Старозавітня Трійця, фрески королівської каплиці в Любліні, 1418 р., майстер Андрій та його учні. URL: https://risu.ua/ikonografiya-starozavitnoyi-trijci-stati-blizhche-do-boga-sina-i-svyatogo-duha_n108972

207. Посоха Л. Ю. Сад наук та чада Паллади: символічні зображення пізнання та просвіти в православних колегіумах України у XVIII столітті. URL: <http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:LxVUeCWjWREJ>

208. Потапенко Л. Професійний іконопис Чернігівщини: український колорит і неповторність. URL: https://risu.ua/profesijnij-ikonopis-chernigivshchini-ukrayinskij-kolorit-i-nerovtornist_n134276

209. Приймич М. Іконостаси Закарпаття. Історико-мистецькі нариси. Ужгород : Карпати, 2014. 184 с.

210. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва: монографія. Ужгород : Карпати, 2017. 507 с.

211. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Москва, 1897. Вып. 2. С. 42 (Кн. IV, гл. XII).

212. Пуцко В. Волинський іконопис XIII–XVIII ст.: Основні тенденції розвитку. Волинська ікона: Дослідження та реставрація. *Матеріали X Міжнародної наукової конференції*. м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 р. Луцьк, 2003. С. 16–27.

213. Пуцко В. Українська ікона на тлі палеологівського та італійського ренесансів. URL: <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/studmyst/2003/N3/Art04.htm>

214. Рацінгер Й. Венедикт XVI Ісус з Назарету. Ч. 1: Від хрещення в Йордані до Преображення / Пер. з нім. О. Конкевича. Львів: Місіонер 2009. 412 с.

215. Рогодзінська Р. Ризик ікони. *Nowa ikona. Międzynarodowe Warsztaty Ikonopisow*. Nowica 2009–2017. Warszawa, 2018. С. 22–29.

216. «Розп'яття на виноградній лозі». Гравюра нідерландського художника Ієроніма Вірікса. Біблія Йоганна Піскатора середини і другої половини XVII ст. URL: <https://www.alamy.com/stock-photo/ignatius-loyola-on.html?cutout=1&sortBy=relevant&sortby=1>

217. Сак Л. Українська ікона «Христос у точилі» XVII ст. та її нідерландський графічний прототип / *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*. К., 1983. С. 84–90.

218. Свенціцький-Светицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. Збірки Українського національного музею у Львові. Львів, 1929. 141 с.

219. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів : «Каменярь», 1990. 72 с. ; іл.

220. Свенціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966. 154 с.

221. Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко. У книзі: *Українське бароко та європейський контекст. Архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика*. Київ : Наукова думка, 1991. С. 90–95.

222. Свенціцький І. Початок книгопечатання на землях України. Жовква, 1924. 85 с. ; іл.

223. Селівачов М. Поняття «сакральне мистецтво»: зміст і межі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип.1. 2008. С. 67–76.

224. Січинський В. *Історія українського гравєрства XVI–XVIII століть*. Львів : Друкарня НТШ, 1937. 72 с. ; іл.

225. Сивак В. Євхаристійна іконографія в українському мистецтві XVII–XVIII ст. Стан наукової розробки проблеми. *Народознавчі зошити*. Львів, 2023. № 3. С. 697–718.

226. Сивак В. Розвиток євхаристійної тематики в українській культурі епохи бароко кінця XVII–XVIII ст.: східнохристиянська традиція та вплив західноєвропейського мистецтва. *Polish journal of science*. Warszawa, 2023. № 63. С. 7–11.

227. Сивак В. Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII–XVIII ст. *Народознавчі зошити*. Львів, 2011. № 1. С. 87–101.

228. Сивак В. Українські ікони «Христос – Виноградна Лоза» із збірки «Студіон». *Збірник докладаў і тезісаў VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў»* (Мінск, Беларусь, 19–20 лістапада 2015 года). Мінск: «Права і эканоміка». 2016. С. 273–275.

229. Сивак В. Християнська Літургія та візуальні мистецькі образи. *Народознавчі зошити*. Львів, 2015. № 4. С. 913–919.

230. Сивак В. «Христос – Виноградна Лоза»: українські іконографічні інтерпретації XVII–XVIII ст. *Народознавчі зошити*. Львів, 2009. № 3–4. С. 337–343.

231. Сидор О. Ф. Бароко в українському живопису. У книзі: *Українське бароко та європейський контекст. Архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика*. Київ : Наукова думка, 1991. С. 173–183.

232. Сидор О. Графіка / *Церковне мистецтво. У 3-х т. Образотворче мистецтво. Т. II*. Харків: «Фоліо», 2021. С. 349–421.

233. Сидор О. Іконостас / *Церковне мистецтво. У 3-х т. Декоративне мистецтво. Т. III*. Харків: «Фоліо», 2021. С. 11–39.

234. Сидор О. Святий Василій Великий в українському мистецтві. Львів: Місіонер, 2008. 512 с.

235. Сисин Ф. «Отчизна» у політичній культурі України початку XVIII століття. *Україна модерна*. 2006. № 10. С. 7–18.

236. Скоп Л. Ікони «Спас Нерукотворний» кінця XV ст. *Зубриці, Рикова та Раневич. Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці*. Львів. 2004. С. 75.

237. Сліпий Й. Візантинізм як форма культури. *Твори Кир Йосифа Верховного Архієпископа і Кардинала: Т. II*. Рим: УКУ, 1969. С. 103–124.

238. Словник українського сакрального мистецтва. За науковою редакцією члена-кореспондента Академії мистецтв України Михайла Станкевича. Львів, 2006. 286 с.
239. Соловій М. Божественна Літургія. Історія – розвиток – пояснення. Монастир монахів Студитського уставу. Львів : «Свічадо», 1999. 422 с.
240. Софронова Л. А. Старовинний український театр / Старинный украинский театр. Переклад з рос. Львів, 2004. 336 с.
241. Станкевич М. Українське художнє дерево. Львів : «Афіша», 2002. 479 с.
242. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ : «Друк», 2003. 333 с.
243. Стежко З., Стежко Г. Проблеми методології історичних досліджень. Наукові записки. 2008. Вип. 11. С. 174–183.
244. Степовик Д. Берестейська унія і розвиток українського ікономалювання у XVI і XVII століттях. URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/berestejska-uniya-i-rozvytok-ukrajinskoho-ikonomaljuvannya-u-xvi-i-xvii-stolittyah/>
245. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ : «Либідь», 2008. 437 с.
246. Степовик Д. Іван Щирський. Київ: Мистецтво, 1988. 158 с.
247. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ : «Нова Зоря», 2004. 320 с.
248. Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ : «Наукова думка», 1982. 330 с.
249. Стецик Ю. Монастирські двори Перемишльської єпархії (XVIII ст.). *Fasciculi Musei Regionalis Brzozoviensis*. Brzozów : Wydawnictwo muzeum regionalnego im. Adama Fastnachta w Brzozowie, 2009. Nr 4. S. 43–50.
250. Стецик Ю. Чернецтво Святопокровської провінції ЧСВВ (1739–1783 рр.): просопографічне дослідження : Монографія. Дрогобич : Редакційно-

видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. 472 с.

251. Таранущенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Київ : Будівельник, 1976. 332 с.

252. Таранущенко С. Український іконостас. *ЗНТШ. Праці секції мистецтвознавства*. Львів, 1994. Т. 227. С. 157–158.

253. Тафт Р. Византийский церковный обряд. Краткий очерк. Санкт-Петербург, 2005. 111 с.

254. Травкіна О. Шедевр пластичного мистецтва доби гетьмана Івана Мазепи (до історії царських врат Чернігівського Борисоглібського собору). URL: <http://foltranslit.appspot.com/files/zb1-travkina.pdf>

255. Турій О. Греко-католицька церква та українська національна ідентичність у Галичині. *Ковчег: науковий збірник із церковної історії*. 2003. Ч. 4. С. 67–85.

256. Турій О. Традиційні церкви в незалежній Україні: проблема ідентичності. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2001. № 22. С. 115–129.

257. Тучапець В. *Нарис Східного Богослов'я. Теологічна спадщина Східних Отців Церкви та сучасних православних богословів в порівнянні із Західним Богослов'ям*. Івано-Франківськ, 2003. 169 с.

258. Уайбру Х. *Православная Литургия. Развитие евхаристического византийского обряда*. Библейско-Богословский Институт Св. апостола Андрея. Москва, 2000. 208 с.

259. Удод О. Історія повсякденності: питання методології, історіографії та джерелознавства. Актуальні проблеми вітчизняної історії ХХ ст. Збірник наукових праць, присвячений пам'яті акад. НАН України Юрія Юрійовича Кондуфора. В 2-х тт. Київ : Інститут історії України НАН України, 2004. Т. 1. С. 286–313.

260. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції Національного художнього музею України. Альбом. Авт. Ст. Л. Членова, упорядник Ю. Литвинець. Хмельницький : Галерея; Київ : Артанія-Нова, 2005. 254 с.

261. Украинские книги кирилличной печати XVI–XVIII вв. Москва, 1981. Вып. 2. Т. С. 3–104.
262. Федорів Ю. Замайський синод 1720 р. Рим, 1972. 70 с.
263. Федорук О. Монументальне мистецтво Галичини в історико-культурному контексті України та Європи. *Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті*: у 3 кн. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 111–118.
264. Федотова Р. К вопросу о понятии канона в искусствоведческих и богословских исследованиях. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2009. № 108. С. 175–180.
265. Федь І. А. Гуманістично-перетворювальна функція сакрального мистецтва. URL: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_42/Fed.htm.
266. Флоренский П. *Иконостас. Богословские труды*. Москва, 1972. № 9. С. 80–90.
267. Флоренский П. Понятие Церкви в Священном Писании. Догматико-экзегетические материалы к вопросу о Церкви. Богословские труды. Москва, 1974. № 12. С. 78–183.
268. Хабермас Ю. Комунікативна дія і дискурс. Першоджерела комунікативної філософії / під ред. Л. Ситниченко. Київ: Либідь, 1996. С. 84–91.
269. Химка І. Релігія й національність в Україні другої половини XVIII–XX ст. *Ковчег*: науковий збірник із церковної історії. 2003. Ч. 4. С. 55–66.
270. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Москва: Крон-Пресс, 1996. 656 с.
271. Хомишин Г. Про византійство. *Мета*: український часопис. 1931. № 7. С. 2.
272. Християнство. URL: pinterest.ch/pin/544161567470431767/
273. Христос – Недремне око. URL: https://artchive.ru/artists/66051~Ukrainskij_Ikonopisets_XVIII_veka/works/372872~Khristos_Nedremne_oko
274. Церковне мистецтво України. У трьох томах. Архітектура, монументальне мистецтво. Т. 1. Харків : «Фоліо», 2018. 947 с.

275. Церковне мистецтво України. У трьох томах. Образотворче мистецтво. Т. 2. Харків : «Фоліо», 2021. 947 с.

276. Церковне мистецтво України. У трьох томах. Декоративне мистецтво. Т. 3. Харків : «Фоліо», 2021. 960 с.

277. Черепанова С. Синтез мистецтв у християнській традиції (теоретичний та естетичний аспекти). *Українське мистецтво*. Львів: Світ, 2004. Т. 2. С. 170–185.

278. Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ: Обереги, 2003. 576 с.

279. Чижевський Д. *Філософські твори у чотирьох томах. Т. 2. Між інтелектом і культурою: дослідження історії української філософії*. Київ: «Смолоскип», 2005. 263 с.

280. Чміль Л.В. Київська кераміка XVI–XVIII ст. URL: <http://archaeology.kiev.ua/journal/050901/chmil.htm>

281. Чуйко О. Д. Роль чину св. Василя Великого у розвитку культурно-мистецького життя Західної України XVIII ст. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/articles/2006/06coduxc.pdf>

282. Широка О. Євхаристичні образи Ісуса Христа у циклах Акафістів Богородиці та Христа в українському мистецтві XVII–XVIII ст. *Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 33. Київ, 2020. Т. 2. С. 98–103.

283. Шульц Г. *Візантійська літургія свідчення віри та значення символів*. Монастир Свято-Іванівська Лавра. Львів : «Свічадо», 2002. 235 с.

284. Шмеман О. *Євхаристія. Таїнство Церкви*. Львів : «Свічадо», 2007. 271 с.

285. Шпак О. *Українська народна гравюра XVII–XIX століть* / НАН України, Інститут народознавства: Львів, 2006. 222 с.

286. Шпак О. Народна гравюра / *Церковне мистецтво. У 3-х т. Образотворче мистецтво. Т. II*. Харків: «Фоліо», 2021. С. 421–461.

287. Шпідлік Т., Рупнік Б. *Про що розповідає ікона. Монастир монахів Студитського уставу*. Львів : «Свічадо», 1999. 124 с.

288. Щербаківський В. Українське мистецтво. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. Львів–Київ, 1913. 62 с. ; іл.
289. Щербаківський Д. *Символіка в українському мистецтві. Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв.* Київ : Державне видавництво, 1921. С. 55–74.
290. Юдкін-Ріпун І. М. Феноменологія як методологія історичної поетики. *Культурологічна думка. Щорічник наук. пр.* 2020. № 16. С. 20–35.
291. Яковенко Н. Вступ до історії. Київ: Критика, 2007. 375 с.
292. Якубовська-Кравчик К. Від народної ікони до абстракції. *Nowa ikona. Międzynarodowe Warsztaty Ikonopisow.* Nowica 2009–2017. Warszawa, 2018. S. 46–49.
293. Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України. *Православний вісник.* 1961. № 5–6. С. 117–190.
294. Ярема В. Дивний світ ікон. Львів: Логос, 1994. 116 с.
295. Яців Р. Українське мистецтво XX століття: Ідеї, явища, персоналії. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. 352 с.
296. Яцульчак М. Історично-традиційне значення літургій свт. Василя Великого та свт. Іоана Золотоустого. URL: <http://www.prytyska.kiev.ua/content/view/794/1/>
297. Almes I. «Kyivan Christianity»: Early Modern Cultural History and Impulses for Dialogue between Churches in Ukraine, Stolen Churches or Bridges to Orthodoxy? *Impulses for Theological Dialogue Between Orthodox and Eastern Catholic Churches.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020. Vol. 1. P. 87–89.
298. Apokalipsa. VIII międzynarodowe warsztaty ikonopisow Nowica 2016. Warszawa, 2016. 84 s.
299. Barasch M., Serrano L. *Icon: Studies in the History of An Idea.* New York : NYU Press, 1995. 298 p.
300. Barker M. *The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy.* London: T&T Clark International, 2003. 423 p.

301. Bozy Postancy Starego Przymierza. III Międzynarodowe Warsztaty Ikonopisow Nowica 2011. Warszawa, 2011. 80 s.
302. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols. New York: Philosophical Library, 1962. 419 p.
303. Corpus Christ – “Of the Blood, All Price Exceeding, Shed by Our Immortal King”. URL: <http://imaginemdei.blogspot.com/2017/06/corpus-christ-of-blood-all-price.html>
304. Cormack, Robin. Icons. History of an Ancient Art Form. Harvard University Press, 2007. 144 p.
305. Chrystus Eucharystyczny XVII. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MHS_Chrystus_Eucharystyczny_XVII_wp.jpg
306. Dafoe T. Scientists Just Proved That the Humanoid Lamb in the Ghent Altarpiece That Everyone Made Fun of Is Supposed to Look Like That. URL: <https://news.artnet.com/art-world/ghent-altarpiece-lamb-1898463>
307. Della Dora V. Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium. Cambridge University Press, 2016. 306 p.
308. Deluga W. Pierwowzory graficzne w malarstwie cerkiewnym XVI–XVII w. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczy Pospolitej*. Gdansk: Uniwersytetu Gdanskiego, 2000. S.106–127.
309. Deluga W. Ukrainian orthodox Iconostases from the Polish_Lithuanian Commonwealth. *Arte Christiana*. 2005. Vol. 93 (831). P. 443–454.
310. Galeria Wielkopolska. URL: <http://www.galeriawielkopolska.info/borkow-stary/>
311. Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. Warszawa, Arkady, 1978.
312. Himka J.-P. «Social» elements in Ukrainian icons of the Last Judgment through the eighteenth century. *Letters from Heaven: Popular Religion in Russia and Ukraine* / ed. John-Paul Himka and Andriy Zayarnyuk. Toronto : University of Toronto Press, 2006. P. 235–250.
313. Kaczmarczyk J. Rzeczpospolita Trojga Narodów. Mit czy rzeczywistość. Ugoda Hadziacka – teoria i praktyka. Kraków, 2007. 182 s.

314. Kohut Z. *Making Ukraine: studies on political culture, historical narrative, and identity*. Edmonton: CIUS Press, 2011. 340 p.
315. Lanuszka M. A Fifteenth-Century Masterpiece in which South meets North. *Journal of Medieval Art and Architecture. The Lamentation of Chomranice*. 2016. Vol. 5, Issue 4. URL: <https://digital.kenyon.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1043&context=perejournal>
316. Leech G.N. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983. 250 p.
317. Levytska M. Besonderheiten der Marienikonographie in der Mariä_Entschlafungskirche des Klosters von Počajiv. *Ostkirchliche Studien*. 2020. H. 2. S. 282–304.
318. Luka O. V. On Western Ukrainian Iconographic Practice. *Studies in World Christianity*. 2011. Vol. 17. No. 2. P. 119–136.
319. Mączak A. Klientela. Nieformalne systemy władzy w Polsce i Europie XVI–XVIII w. Warszawa: Semper, 2000. 355 s.
320. Mass of St. Gregory. URL: <https://christianiconography.info/cluny/massGregTrptch.html>
321. Mass of St. Gregory, oil on canvas. URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/Mass-of-St--Gregory/B13A01BB990393E9>
322. Mokry W. «Krzyż–zwycięskie drzewożycia» Ukrzyżowanie Fot. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. URL: <https://docplayer.pl/16502227-Krzyz-zwycieskie-drzewo-zycia.html>
323. Przeździecka M. O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. *Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Wrocław – Warszawa – Kraków : Ossolineum, 1973. 76 s.
324. Richter M. *The History of Political and Social Concepts: A Critical Introduction*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1995. 204 p.
325. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowydła w kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa, 1983.
326. Stetsyk Yu. Monasteries of western dioceses of Kyiv union metropoliya (90-th years of XVII – 90-th years of XVIII centuries): jurisdictional conversions. *Relevant research of historical sciences: collective monograph*. Lviv–Toruń, 2019. S. 164–182.

ДОДАТКИ**Додаток А****Євхаристійна тематика у християнському мистецтві України****XVII–XVIII ст.**

Рис. А. 1. Різьблений ангел з рибою в руках (XVII–XVIII ст.) [31]



Рис. А. 2. Різьблена скарбничка у вигляді риби (XVIII ст.) [30]



Рис. А. 3. Символічне зображення риби, кераміка (XVII–XVIII ст.) [280]



Рис. А. 4. Гравюра, євхаристійна символічна композиція “Збір Ангелами пшениці та винограду” (XVII–XVIII ст.) [110, с. 104]



Рис. А. 5. “Оплакування із Хомраніц” (Єпархіальний музей, Тарнов) (1439 р.)
[315, с. 3]



Рис. А. 6. Композиція трьох ангелів і виноградного грона. Карамічна тарілка з території Михайлівського Золотоверхого монастиря [280]



Рис. А. 7. “Гентський вівар” (1432 р.) Яна і Губерта ван Ейків, центральна композиція “Поклоніння Агнцю” [306]

Додаток Б**Іконографія Святилища у Київській церкві XI–XVIII ст.**

Рис. Б. 1. “Старозавітна Трійця” поліхромія каплиці Святої Трійці у Любліні, Республіка Польща (1418 р.) [206]



Рис. Б. 2. “Тайна вечеря” Сан-Аполінаре Нуово у Равенні, виконана у мозаїчній техніці (друга чверть VI ст.) [188, с. 280]



Рис. Б. 3. “Причастя апостолів”. Софія Київська у мозаїчній техніці XI ст.
[234, с. 15]



Рис. Б. 4. Царські врата. XVI ст., із с. Клесів Сарненського району Рівненської області. Історико-краєзнавчий музей, Рівне [185, с. 274]



Рис. Б. 5. Іконостас Львівської церкви Святої П'ятниці. Зображення Нерукотворного Образу над дияконськими вратами (перша половина XVII ст.) [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Б. 6. “Нерукотворний та Причастя апостолів” – Євхаристія (1621 р.).
Волинь. Художній музей, м. Харків [109, с. 21]

Додаток В

Синтез мистецтв у просторі українського храму XVII–XVIII ст.



Рис. В. 1. Христос що вищіджує кров із рани на грудях у чашу (1691 р.)

[243, с. 176]



Рис. В. 2. “Христос у чаші” “Треакафістний Молитвослов” (1697 р.) [243, с. 121]

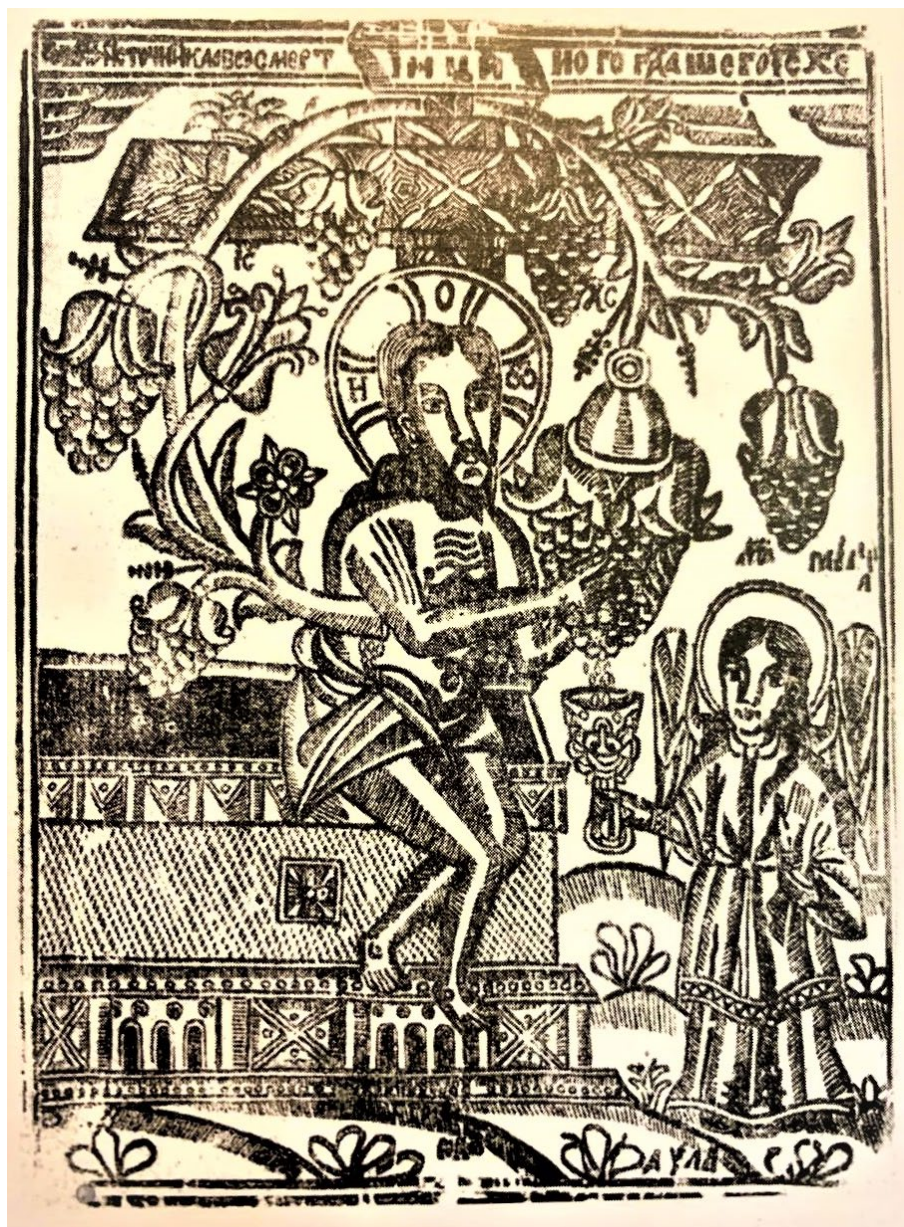


Рис. В. 3. “Христос–Виноградна Лоза”, папір, дереворіз (1731 р.). Борзна, Чернігівська область. [153, с. 9]



Рис. В. 4. Символічна композиція “Пелікан” [171, с. 60]



Рис. В. 5. Фелон (фрагмент). Оксмит, срібні нитки, обличчя мальовані 1773 р.
сцена “Піста” [131, с.110]



Рис. В. 6. “Пієта” церква Юра в Дрогобичі, автор Василь Глібкевич (XVIII ст.)
[Фото В. Сивака. Архів автора]

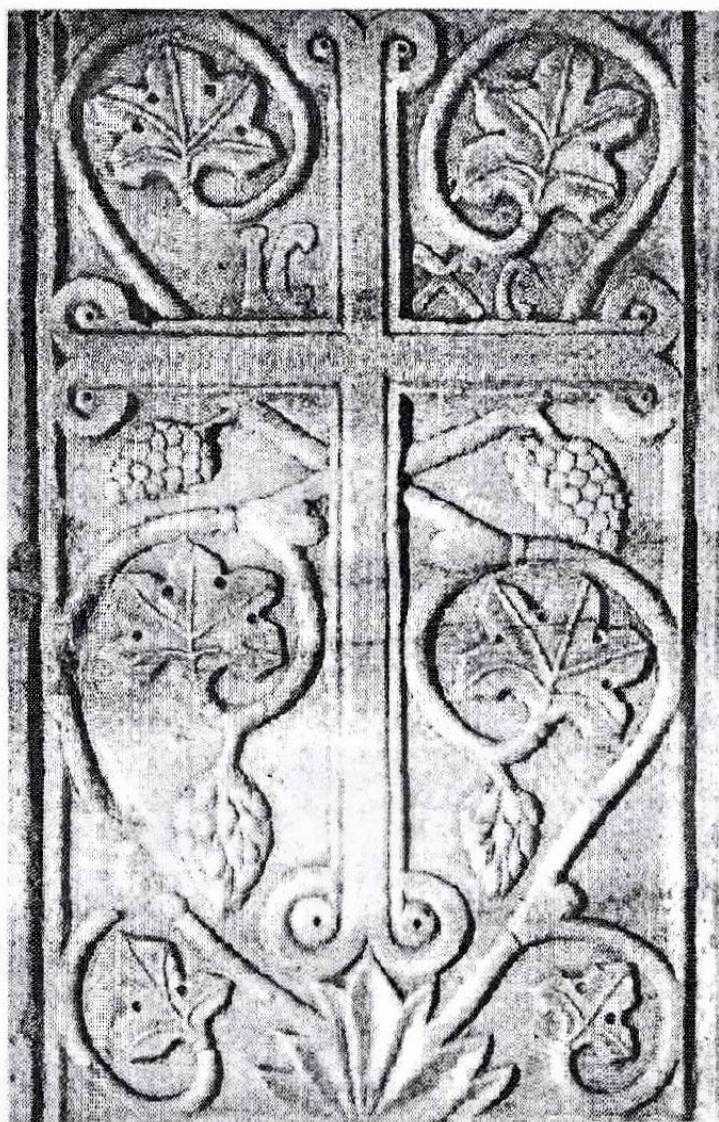


Рис. В. 7. Фрагмент саркофагу Ярослава Мудрого (X–XI ст.),
Собор Св. Софії в Києві [106, с. 239]



Рис. В. 8. Царські Врата іконостаса церкви Різдва Богородиці Загорівського монастиря (1722 р.) [180]



Рис. В. 9. Праворуч: Дарохранильниця двоярусна. Різьблення ажурне, позолота, поліхромування. Чернігівщина, с. Лоска (середини XVII ст.). Ліворуч: Дарохранильниця двоярусна. Різьблення ажурне, позолота, поліхромування. Чернігівщина, с. Пакуль (середини XVII ст.) [242, с. 298]

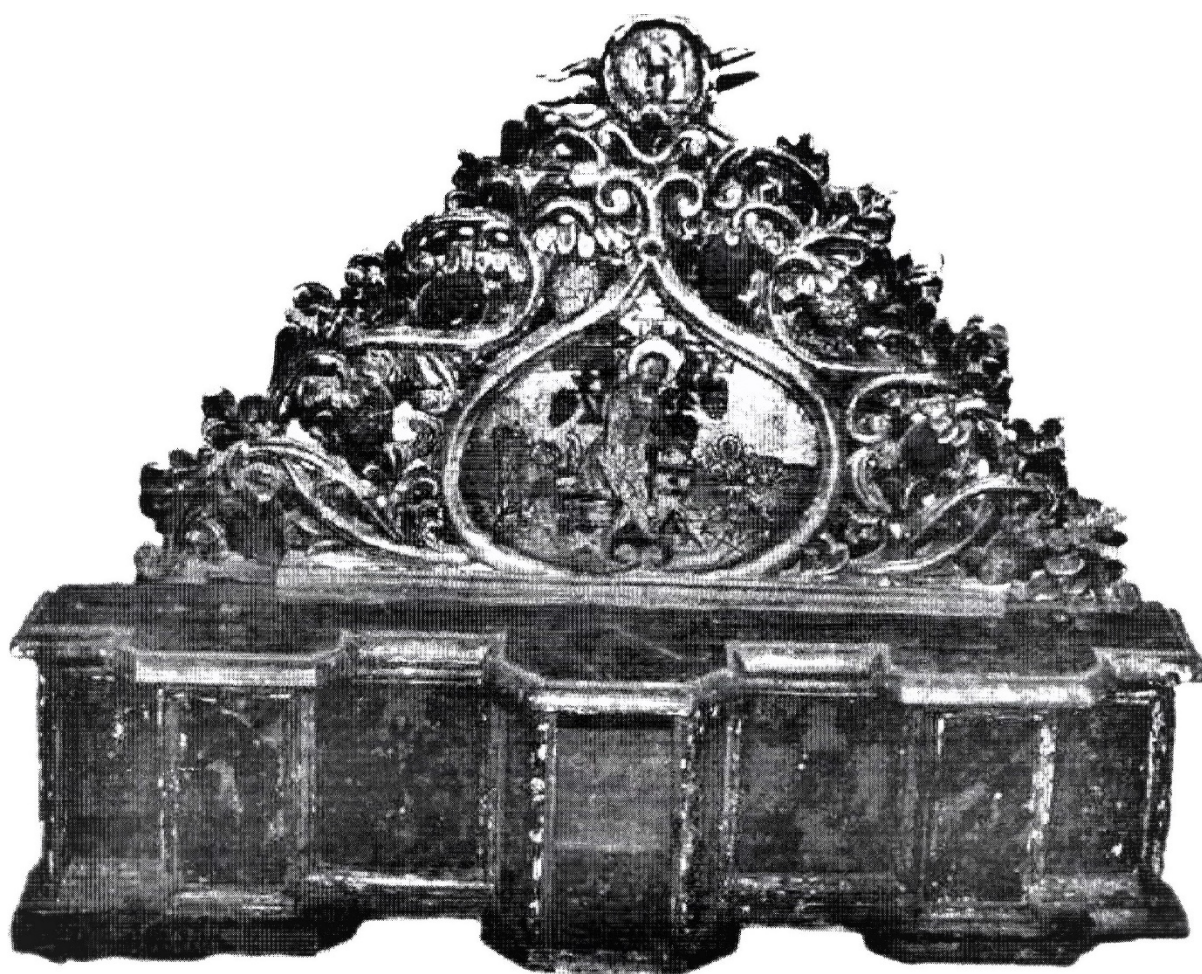


Рис. В. 10. Дарохранильниця із Скиту Манявського, Богородчанського району на Покутті (XVIII ст.) [242, с. 299]



Рис. В. 11. Кіот із Загоровського монастиря, виготовлений у кінці XVII ст., дерево, різьблення, золочення [102, с. 16]



Рис. В. 12. Ікона процесійна “Христос – Виноградна Лоза” XVIII ст., повністю різьблена з невисоким барельєфом, походить із урочища Розточчя, с. Кошилівці Жовківського району Львівської області [239, с. 109]

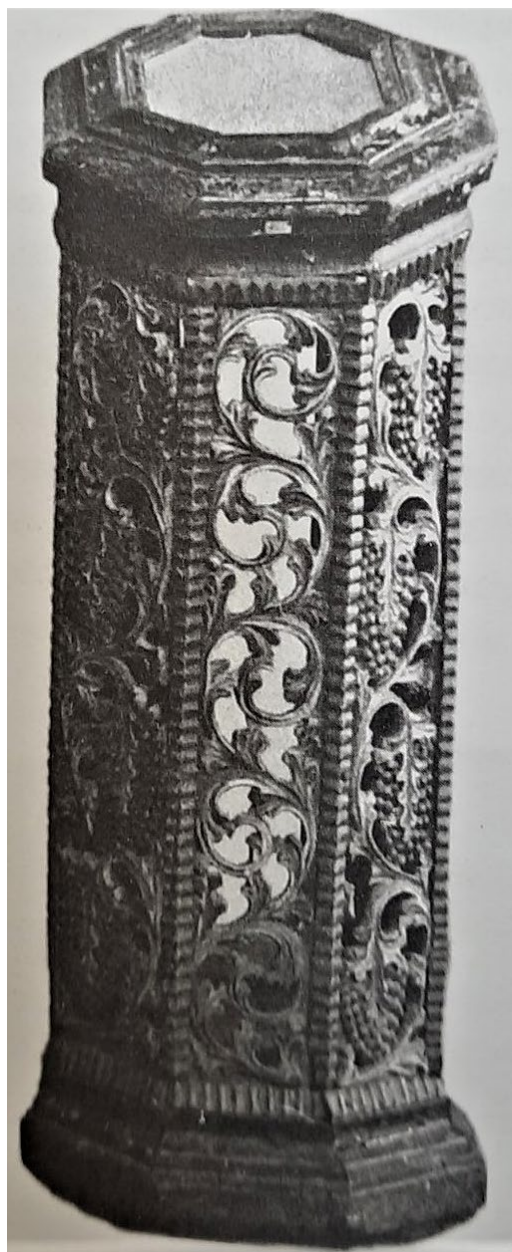


Рис. В. 13. Аналой. Подніпров'я (XVIII ст.), знаходиться у Білоцерківському краєзнавчому музеї [242, с. 312]



Рис. В. 14. Портал каплиці Трьох Святителів у Львові (1590–1671)

[Фото В. Сивака. Архів автора]

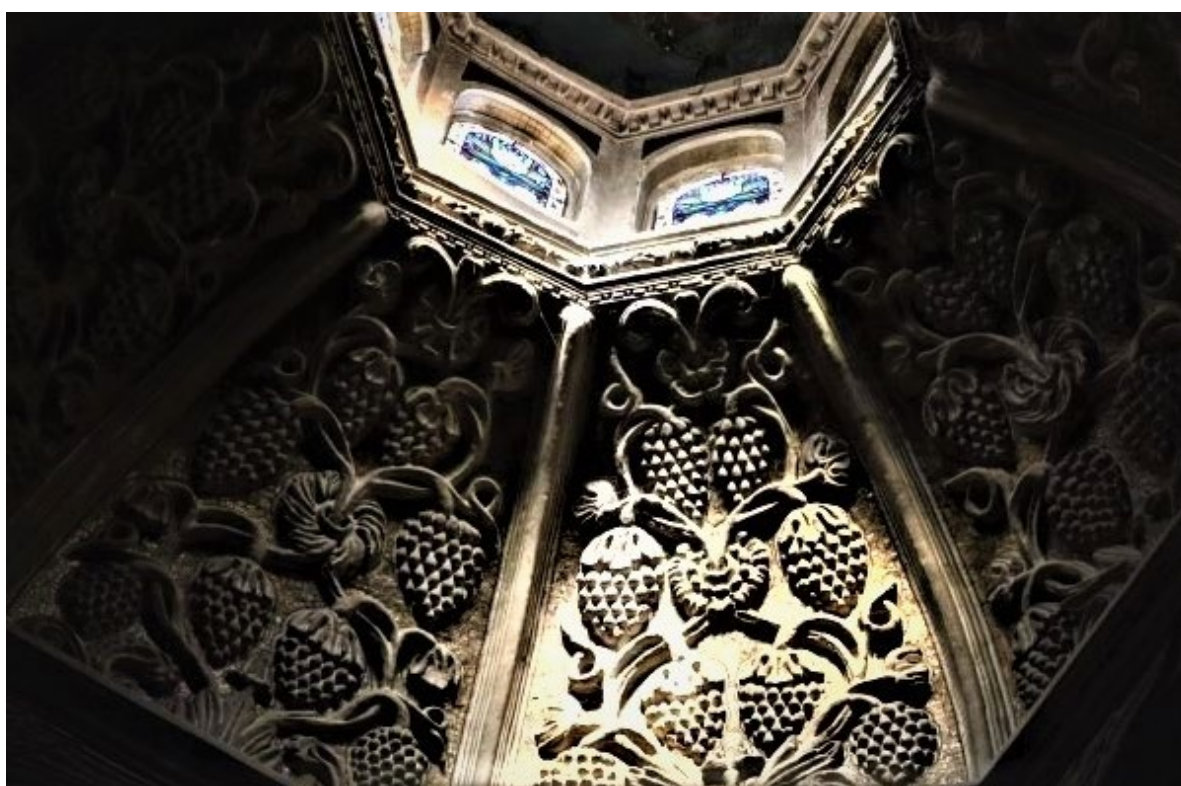


Рис. В. 15. Інтерна частина купола (оздоблена виноградною лозою) каплиці Трьох Святителів у Львові [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. В. 16. Різьблена виноградна лоза на вікнах Чорної кам'яниці у Львові (XVI–XVII ст.) [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. В. 17. Виноградний декор на фасадній частині Троїцької надбрамної церкви у Києві [Фото В. Сивака. Архів автора]

Додаток Д

Образно-мистецькі зображення Євхаристійної тематики в українській культурі епохи бароко.

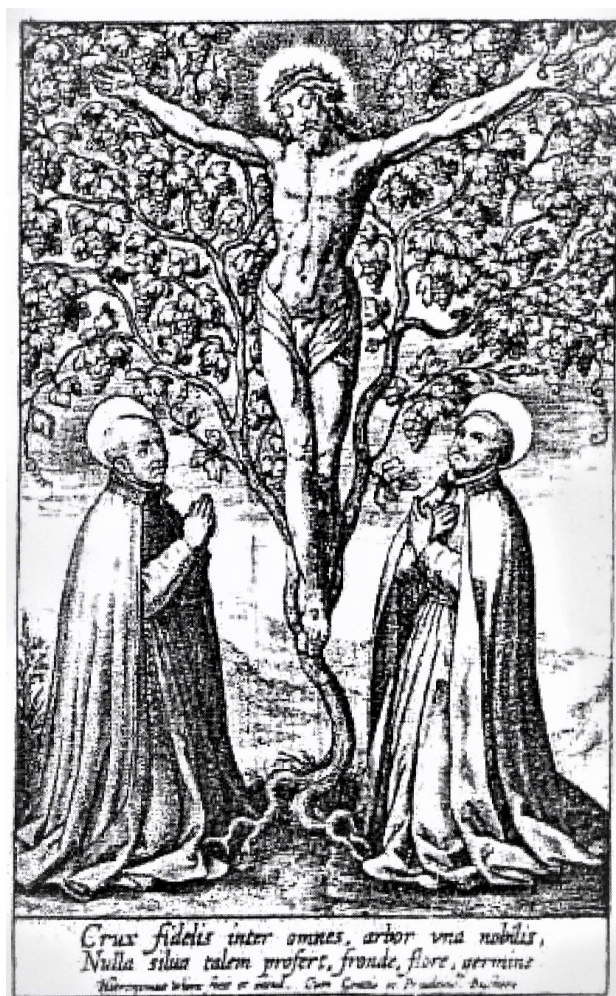


Рис. Д. 1. “Розп’яття на виноградній лозі”. Гравюра нідерландського художника Ієроніма Вірікса. Біблія Йоганна Піскатора середини і другої половини XVII ст. [216]



Рис. Д. 2. “Розп’яття на виноградному дереві” Гравюра нідерландського художника Ієроніма Вірікса. Біблія Йоганна Піскатора середини і другої половини XVII ст. [272]



Рис. Д. 3. “Розпяття на виноградному дереві”, робота Василя Ушакевича [171, с. 60]

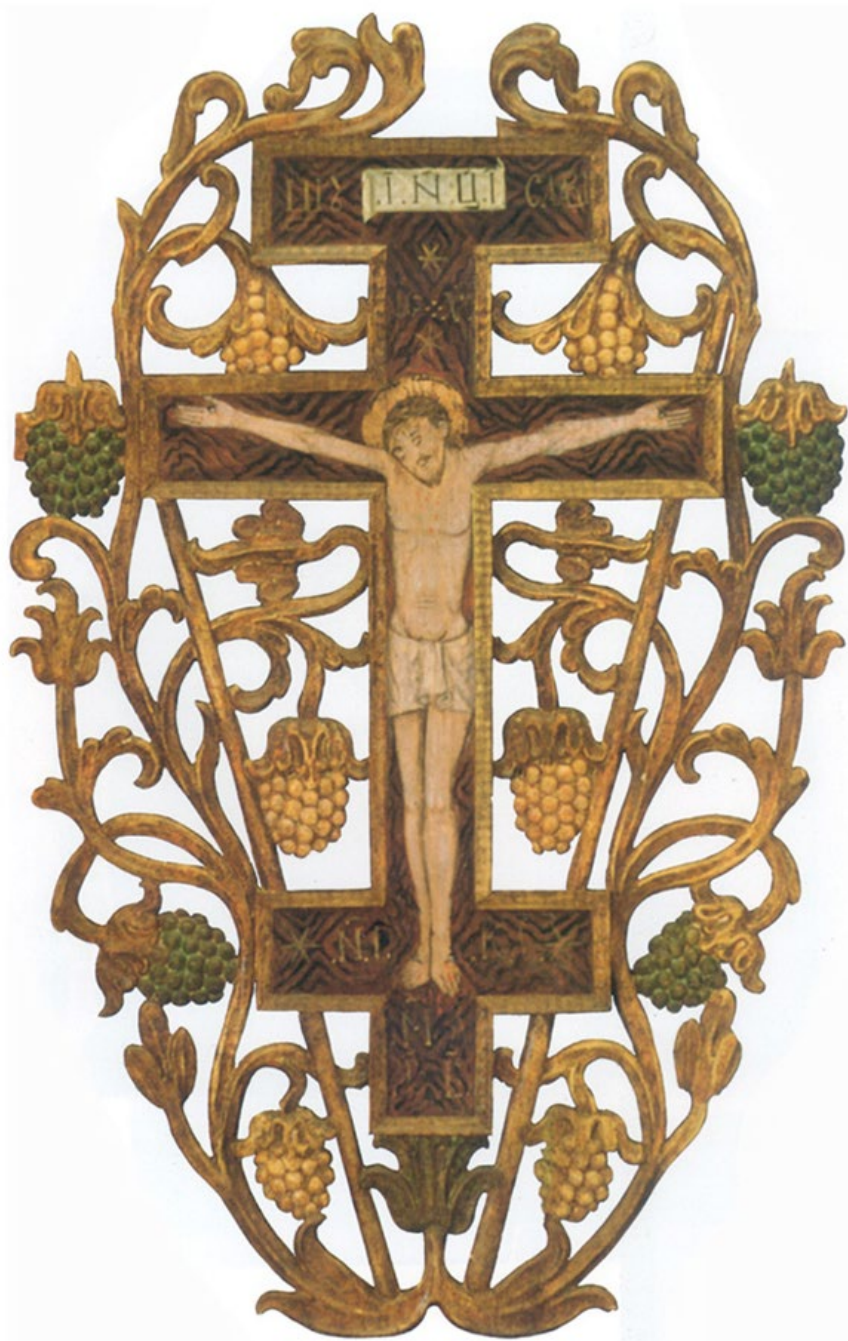


Рис. Д. 4. “Розп’яття” із збірки історичного музею в Сяноку (за стилем виконання і декору на хресті робота М. Шестаковича) (перша половина XVIII ст.) [322, с. 3]



Рис. Д. 5. “Розп’яття” ц. Воздвиження Чесного Хреста із скиту Манявського (1698–1705), робота Йова Кондзелевича [234, с. 49]



Рис. Д. 6. “Тайна Євхаристії” розпис Троїцької церкви у Львові (XVII ст.)
[Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 7. “Христос – Виноградна Лоза” с. Полонична, Львівська область (1741 р.) [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 8. Інтер'єр церкви Святого Андрія (1710 р.) у с. Борков Стари, Республіка Польща [310]



Рис. Д. 9. Композиція “Христос Виноградна Лоза” Никодим Зубрицький. Титульна рамка. (“Службник”, Львів, 1691). [275, с. 359]



Рис. Д. 10. Н. Зубрицький. Христос-символічне зображення ("Акафісти" Львів, 1699) [243, с. 177]

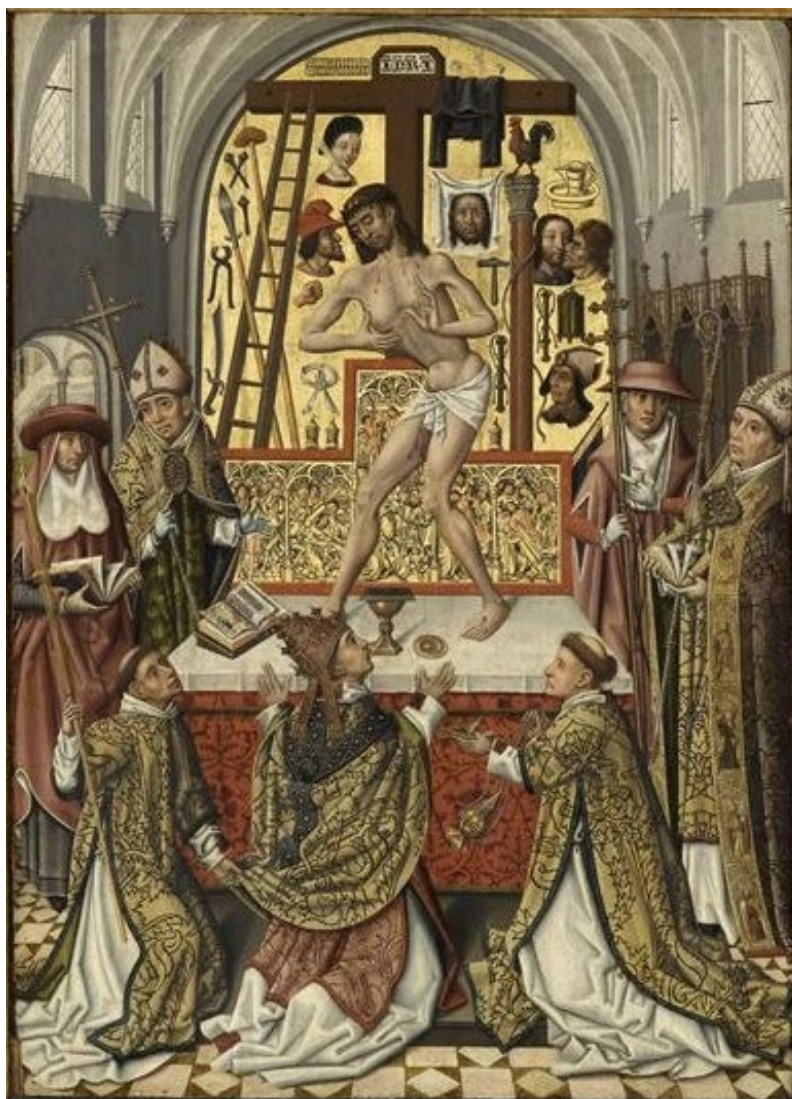


Рис. Д. 11. “Месса св. Григорія” (Париж, деталь, музей Клюні.) свхаристійна тема німецького маляра XV ст. вестфальської школи [320]



Рис. Д. 12. “Христос – Виноградна Лоза” (1753 р.), о. Василь Глібкевич. З бічного вітваря церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі. Дерево, золочення, різьба. Музей «Дрогобиччина» у Дрогобичі [274, с. 811]



Рис. Д. 13. “Меса святого Григорія” (1530 р.). Пітер Клайссен Старший (1500–1576), фламандський художник-історик і портретист [174]



Рис. Д. 14. “Меса святого Григорія”. Болівійська школа (XVIII ст.) [321]

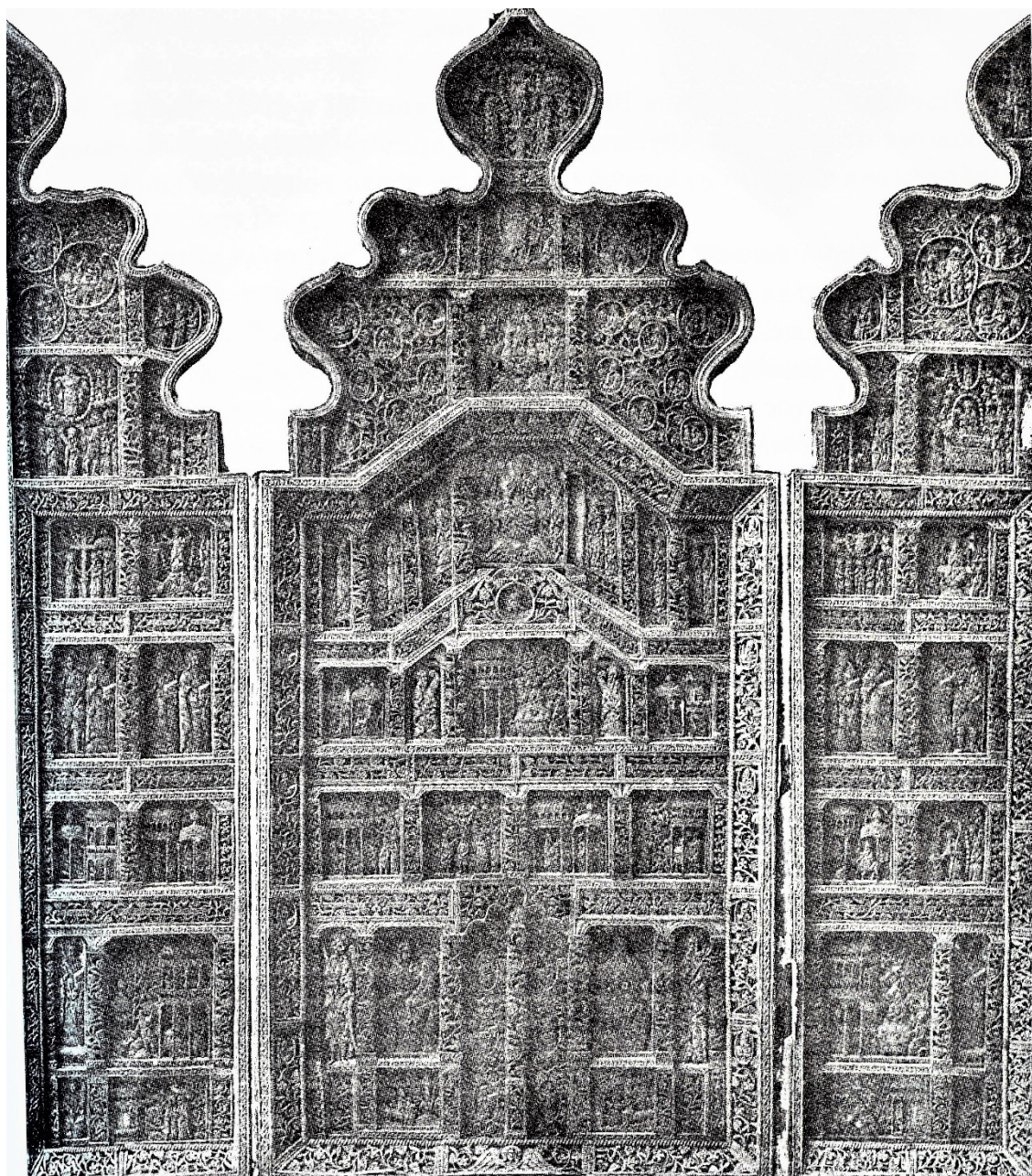


Рис. Д. 15. Складень. Рукописне відділення Бібліотеки Академії наук Росії (1702 р.) [165, с. 254]



Рис. Д. 16. “Христос Виноградна Лоза”. Барельефна ікона.

Рукописне відділення Бібліотеки Академії наук Росії (1702 р.) [165, с. 255]



Рис. Д. 17. “Христос Виноградна Лоза” Барельєфна ікона (XVIII ст.) із м. Комарно Городоцького району Львівської області [153, с. 23]

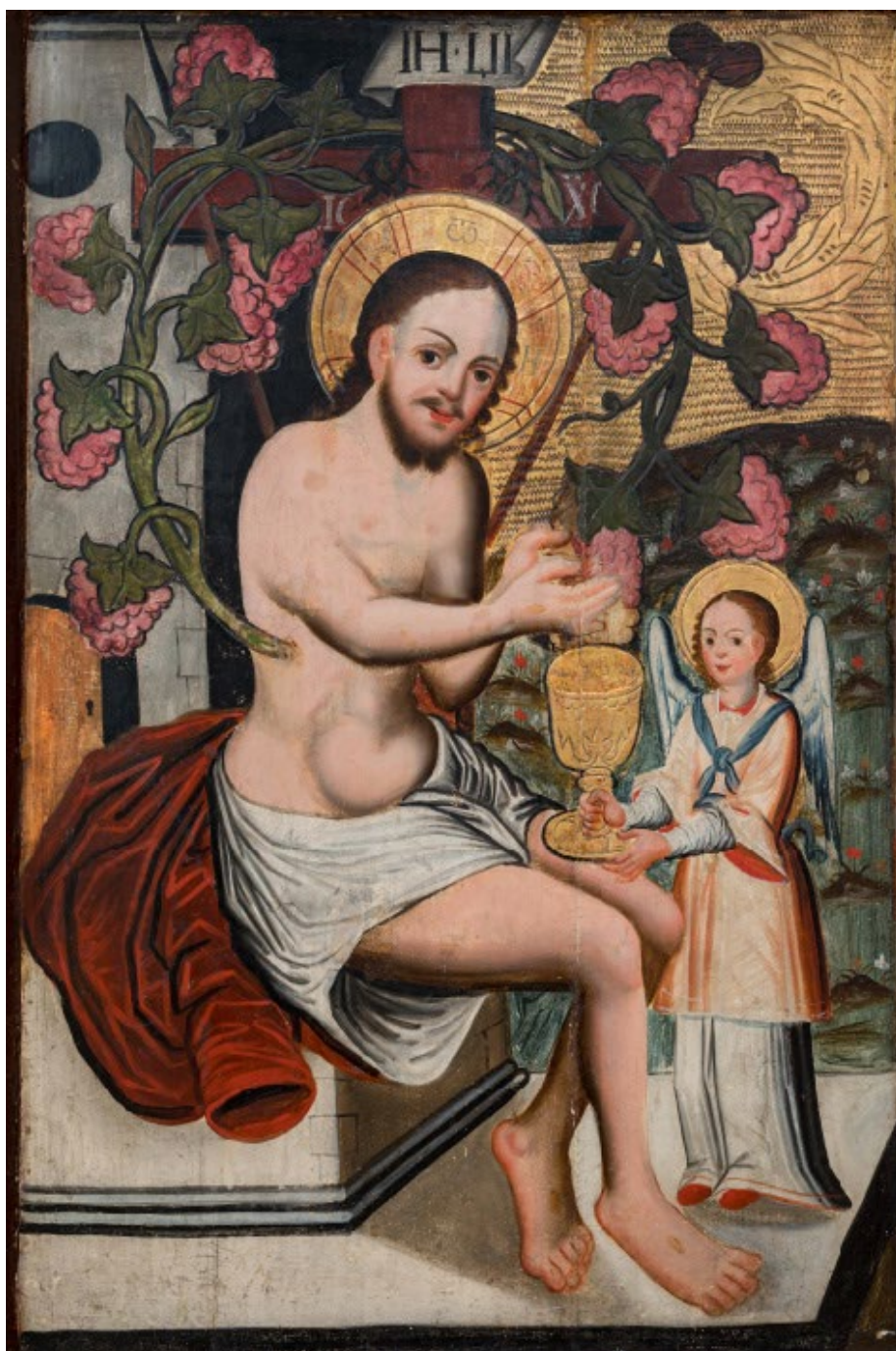


Рис. Д. 18. Ікона „Христос Виноградна Лоза” (XVIII ст.).

Зберігається в колекції Острозького державного історико-культурного заповідника [185, с. 404]



Рис. Д. 19. Ікона “Христос – Виноградна Лоза” (1747 р.) із церкви Святої Трійці с. Лучиці Луцького району. Світлина Музею волинської ікони [40, с. 49]



Рис. Д. 20. Ікона “Христос Виноградна Лоза” (XVIII ст.)

[Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 21. Ікона “Христос – Виноградна Лоза” (XVIII ст.) із збірки Національного музею у Львові, що походить із м. Броди Львівська області [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 22. Ікона “Христос – Виноградна Лоза” (XVIII ст.) із збірки Національного музею у Львові, с. Озерна Тернопільська області [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 23. Ікона “Христос – Виноградна Лоза” (XVIII – початок XIX ст.)
Городоцького району Львівської області [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 24. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” зі збірки Національного музею ім. А. Шептицького. Ікона народного майстра Марка Домажирського Шестаковича (перша половина XVIII ст.) [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 25. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” зі збірки Національного музею ім. А. Шептицького, Риботицького осередку із церкви Флора і Лавра зі с. Кульчиці Старосамбірського району (перша половина XVIII ст.)

[Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 26. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” (початок XVIII ст.). Історичний музей Сяноку. Походить з ц. Перенесення мощей св. Миколая в с. Жепедзь. Підкарпаття, Республіка Польща [149, с. 15]



Рис. Д. 27. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” (XVII ст.).

Історичний музей Сяноку, Республіка Польща [305]



Рис. Д. 28. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” (початок XVIII ст.). Історичний музей Сяноку. Походить із церкви Різдва Богородиці в Вереміні, Республіка Польща [153, с. 16]



Рис. Д. 29. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” (XVII ст.) с. Монастирок.
Із збірки Національного музею ім. А. Шептицького
[Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 30. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” з церкви св. Архистратига Михаїла с. Ясениця Замкова Старосамбірського району Львівської області (друга половина XVIII ст.) [Фото В. Сивака. Архів автора]

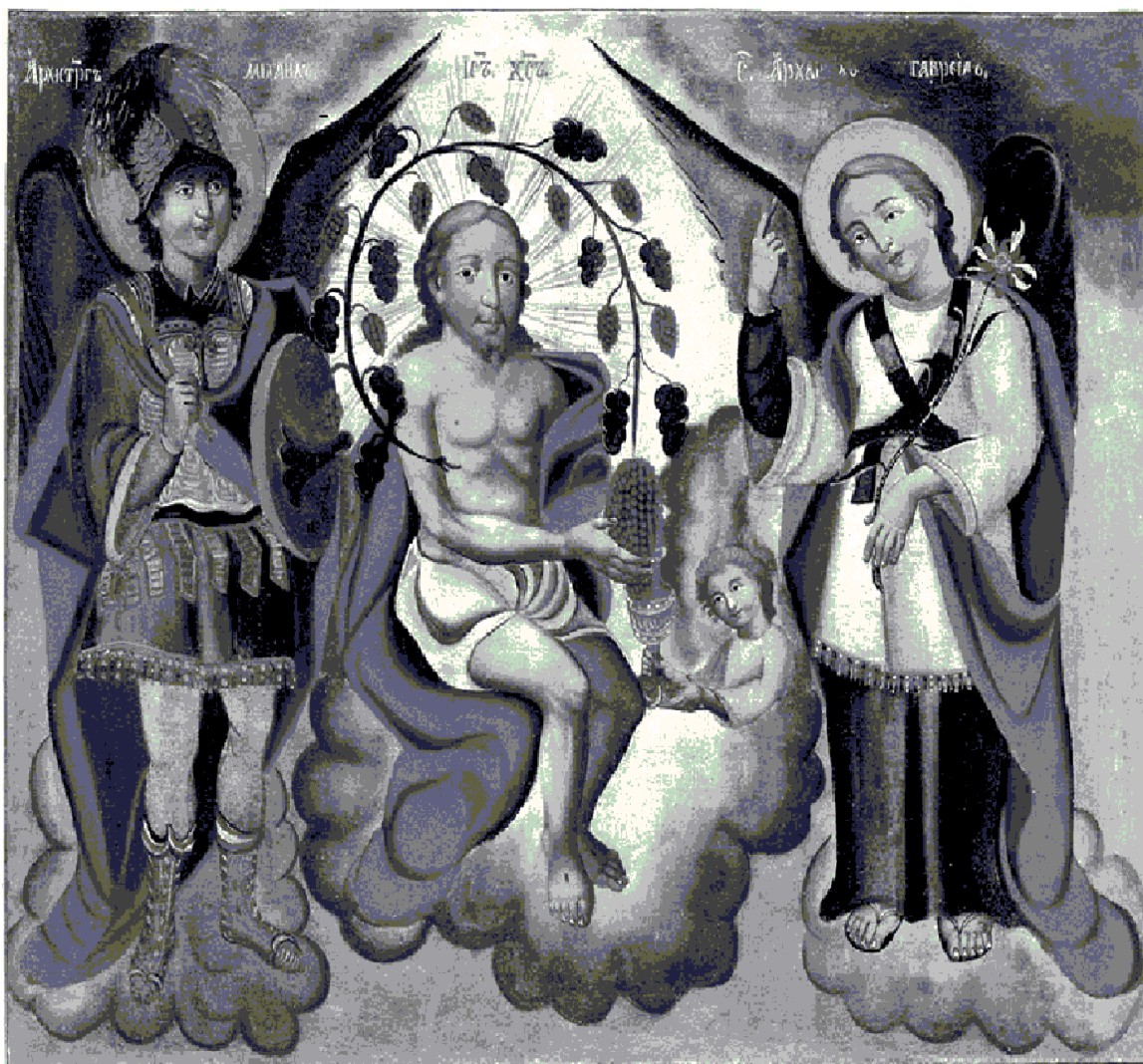


Рис. Д. 31. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” (кінець XVIII – початок XIX ст.), походить із с. Велика Березнянка Таращанського району Київської області. Зберігається в колекції НХМУ [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 32. Ікона “Христос–Виноградна Лоза” (кінець XVIII – початок XIX ст.), походить із с. Велика Березнянка Таращанського району Київської області. [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 33. Икона “Христос–Виноградна Лоза” (друга половина XIX ст.)
[153, с. 56]



Рис. Д. 34. Ікона “Христос у виноградному точилі” XVII ст. із Георгіївської церкви в містечку Мотижин Київської губернії [110, с. 35]



Рис. Д. 35. Гравюра “Христос у виноградному точилі” гравера Ієроніма Вірікса 1558–1619 рр. Біблія Піскатора [303]



Рис. Д. 36. Ікона “Соглядатаї землі Ханаанської” намальована невідомим майстром у 1730-х рр. на Полтавщині, с. Сулимівці (Київська область), зберігається у Національному художньому музеї України [124]



Рис. Д. 37. Біблія Піскатора, “Повернення із Ханаана”, мідьорит, надрукована в XVII ст. [57]



Рис. Д. 38. Гравюра “Повернення із Ханаана”, майстер Ілля (1637–1663) – український гравер на дереві XVII ст. Працював у 1637–1663 рр. у Львові, Києві та Ясах [171, с. 62]

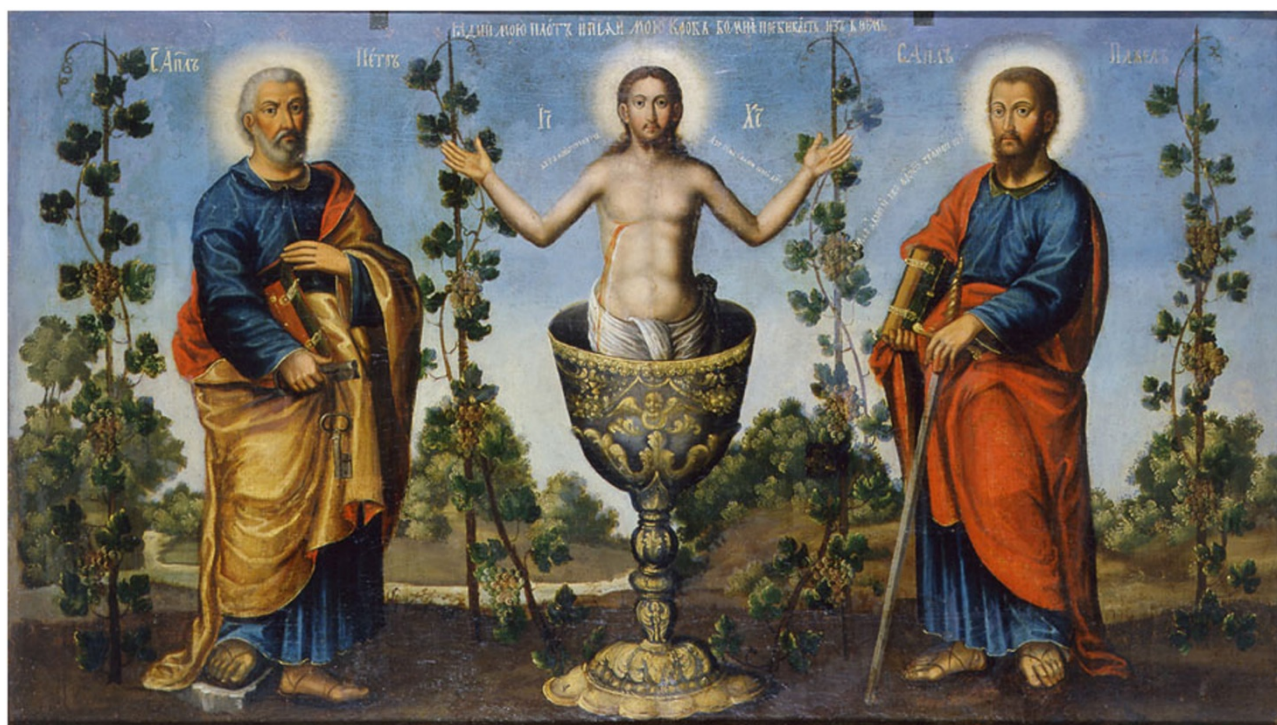


Рис. Д. 39. Ікона “Христос у чаші”, київський майстер середини XVIII ст., зберігається у Національному художньому музеї України в Києві [125]



Рис. Д. 40. Ікона “Христос у чаші” XVIII ст., с. Медика, Риботицька школа, Перемишльщина, Польща [Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 41. Ікона “Христос у чаші” (перша четверть XVIII ст.). Походить із церкви Святителя Миколая Чудотворця у селі Должиця (Dołżysa) Підкарпатського воєводства у Польщі. Історичний музей, Сянок, Польща [126]



Рис. Д. 42. Стінопис “Христос – Недріманне Око” в церкві св. Онуфрія в Посаді Риботицьких кінця XV – початку XVI ст., Республіка Польща
[Фото В. Сивака. Архів автора]



Рис. Д. 43. Стінопис “Христос – Недріманне Око” (1644 р.) церкви Спаса на Берестові Києво-печерської лаври [103]



Рис. Д. 44. Ікона “Христос – Недріманне Око” XVIII ст., походить з церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Мизове Старовижівського району. З колекції Музею волинської ікони [113]



Рис. Д. 45. Ікона “Христос – Недріманне Око” 1735 р. Робота зберігається у Національному художньому музеї України [273]



Рис. Д. 46. Іконографічна композиція “Пелікан” поч. XIX ст., з Наддніпрянщини. Робота зберігається у Національному художньому музеї України [208]



Рис. Д. 47. Іконографічна композиція “Пелікан” дерев’яна пластика (XVII–початок XVIII ст.). Робота знаходиться у збірці монахів студитів [Фото В. Сивака. Архів автора]