

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИВАТНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
«ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА АКАДЕМІЯ ІВАНА ЗОЛОТОУСТОГО»

Факультет богословських і гуманітарних наук

Кафедра богослов'я

УДК 75.052:7.033

ЧЕМНИЙ Микола Мирославович

**УКРАЇНСЬКЕ ЦЕРКОВНЕ БАРОКО XVI—XVIII СТОЛІТЬ В
ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

Магістерська дипломна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра
за освітньо-професійною програмою «Богослов'я»
спеціальності 041 «Богослов'я»
галузі знань 04 «Богослов'я»
за другим (магістерським) рівнем вищої освіти

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
кандидат наук з богослов'я, доцент,
доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Козінчук Віталій Романович

м. Івано-Франківськ
2026

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Становлення українського церковного бароко та розвиток сакральної культури в XVI—XVII століттях	9
1.1. Алегоризм як провідний принцип образної мови українського церковного бароко	10
1.2. Ренесансно-барокова синтезація в українській сакральній культурі середини XVII століття	26
Розділ 2. Українське сакральне малярство та іконопис доби бароко: стиль, школи, європейські впливи	38
2.1. Живопис українського бароко — рівень розвитку та національна специфіка.....	39
2.2. Український бароковий іконопис як синтез богослов'я, символіки та художньої форми	52
РОЗДІЛ 3. Барокова традиція в сакральному мистецтві Галичини: народні форми та західноєвропейські впливи	63
3.1. Придорожній хрест і народна сакральна пластика Галичини як пограничне явище барокової культури	64
3.2. Народна мистецькі прояви Прикарпаття в контексті барокової культури	70
3.3. Західноєвропейські впливи в сакральному живописі Галичини періоду бароко	81
ВИСНОВКИ	96
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	101
ДОДАТКИ	108

ВСТУП

Актуальність теми. Українське церковне бароко XVI—XVIII століть є унікальним культурно-мистецьким феноменом, що сформувався на перетині західноєвропейських барокових традицій і місцевої візантійсько-руської спадщини. В умовах інтенсивних міжкультурних контактів Речі Посполитої, Османського світу та Московії українське бароко виробило самобутню художню мову, яка відобразила не лише естетичні пошуки епохи, а й духовні, конфесійні та націєтворчі процеси. Церковне бароко в Україні стало важливим інструментом репрезентації православної та унійної ідентичності, засобом духовної комунікації з європейським культурним простором і формою інтеграції України в загальноєвропейський мистецький контекст ранньомодерної доби.

Актуальність дослідження зумовлена потребою системного осмислення українського церковного бароко не як периферійного явища, а як повноправного учасника європейського барокового процесу. Сучасні гуманітарні студії дедалі більше зосереджуються на транснаціональних культурних взаєминах, що вимагає переосмислення місця української сакральної архітектури, іконопису, монументального живопису та декоративно-ужиткового мистецтва в загальноєвропейській парадигмі. В умовах актуалізації проблем культурної ідентичності та історичної тяглості української культури звернення до церковного бароко набуває особливої наукової й суспільної значущості.

Особливої актуальності дослідження українського церковного бароко набуває у світлі сучасних європейських наукових дискусій, присвячених проблемам культурної спадщини, регіональних варіантів бароко та механізмів культурної трансмісії в ранньомодерну добу. У цьому контексті українське бароко постає не лише як адаптація західних художніх моделей, а як активний творчий процес, що трансформував загальноєвропейські стильові принципи відповідно до місцевих духовних, літургійних та соціокультурних потреб.

Такий підхід дозволяє по-новому осмислити роль України як культурного медіатора між Сходом і Заходом Європи.

Важливим аспектом актуальності теми є також недостатня представленість українського церковного бароко у західноєвропейських мистецтвознавчих і культурологічних дослідженнях. Попри наявність значного корпусу пам'яток сакральної архітектури та образотворчого мистецтва, український бароковий досвід часто розглядається фрагментарно або ж включається до ширших національних наративів сусідніх культур. Це зумовлює потребу цілісного наукового аналізу, який би репрезентував українське церковне бароко як самостійну й повноцінну складову європейського барокового простору.

Крім того, звернення до проблематики українського церковного бароко є актуальним у контексті сучасних процесів переосмислення культурної ідентичності та історичної пам'яті. Дослідження сакрального мистецтва барокової доби дозволяє простежити формування духовних орієнтирів українського суспільства, роль Церкви у збереженні культурної традиції та значення мистецтва як засобу духовного опору й самоідентифікації. У цьому сенсі українське церковне бароко постає не лише як художній стиль, а як важливий чинник історичної тяглості та культурної самосвідомості України в європейському цивілізаційному просторі.

Ця магістерська дипломна робота, присвячена проблемі «Українське церковне бароко XVI—XVIII століть в європейському культурному просторі» виконана у відповідності до комплексної теми науково-дослідної роботи кафедри богослов'я, науково-дослідного інституту канонічного права та богословських наук: «Богословські аспекти духовного зцілення в контексті кризових ситуацій сучасного українського суспільства», термін виконання – з 01 жовтня 2025 р. по 30 вересня 2030 р. (затверджено рішенням Вченої ради Академії, протокол №2 від 19.09.2025 р.).

Об'єкт дослідження. Об'єктом дослідження є українське церковне мистецтво барокової доби XVI—XVIII століть у контексті європейської культури.

Предмет дослідження. Предметом дослідження є художньо-стильові особливості, іконографічні програми та духовно-культурні смисли українського церковного бароко, а також його взаємодія з провідними європейськими бароковими традиціями.

Мета дослідження. Метою магістерської роботи є комплексний аналіз українського церковного бароко XVI—XVIII століть як самобутнього явища європейського культурного простору, виявлення його специфіки, джерел формування та ролі у розвитку національної сакральної традиції.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати історико-культурні передумови формування українського церковного бароко.
2. Охарактеризувати основні стильові риси та етапи розвитку церковного бароко в Україні.
3. Дослідити вплив західноєвропейських барокових традицій на українське сакральне мистецтво.
4. Визначити роль візантійсько-руської спадщини у формуванні української барокової художньої мови.
5. Проаналізувати провідні зразки української барокової церковної архітектури та образотворчого мистецтва.
6. З'ясувати духовно-ідеологічні функції церковного бароко в українському суспільстві ранньомодерної доби.
7. Визначити місце українського церковного бароко в загальноєвропейському культурному контексті XVI—XVIII століть.

Методологічною основою дослідження є комплексний культурологічний та богословський підхід, що базується на використанні: історико-генетичного методу для відстеження витоків та еволюції барокових форм в українській церковній традиції; компаративного (порівняльного) методу для виявлення

спільних рис та унікальних відмінностей між українським «козацьким» бароко та західноєвропейськими взірцями; мистецтвознавчого аналізу для дослідження архітектурних, іконографічних та музичних пам'яток церковної спадщини; семіотичного методу для розшифрування релігійних символів та метафор, притаманних бароковій культурі; а також системного підходу для визначення місця українського церковного бароко як повноцінного суб'єкта в загальноєвропейському культурному просторі XVI—XVIII століть.

Матеріали дослідження. Джерельну базу дослідження становить широкий масив наукової літератури та музейних фондів, що дозволяють комплексно висвітлити феномен українського церковного бароко XVI—XVIII століть. Фундаментом роботи стали праці провідних українських істориків та мистецтвознавців, зокрема В. Александровича, В. Овсійчука, П. Жолтовського та Л. Міляєвої, у яких детально проаналізовано розвиток іконопису, монументального живопису та діяльність митецьких осередків Львова, Жовкви та Івано-Франківська (Станіславова).

Важливе місце у дослідженні посідають праці, присвячені окремим постатям та пам'яткам епохи бароко, таким як Йов Кондзелевич та Богородчанський іконостас (М. Батіг, О. Сидор), творчість Йоана Пінзеля та скульптурні школи тогочасного Львова (Б. Возницький, Д. Крвавич, Я. Островський). Для розуміння архітектурно-містобудівного контексту було залучено розвідки С. Кравцова, В. Грабовецького та І. Бондарева, які розкривають семантику барокових міст Галичини. Окрему групу матеріалів складають музейні джерела (фонди Івано-Франківського художнього музею), що включають ікони молитовного ряду та сакральну пластику. Це дозволило поєднати теоретичні напрацювання з аналізом конкретних артефактів.

Європейський контекст дослідження підкріплений працями польських дослідників (Z. Hornung, T. Mańkowski, J. Ostrowski), які висвітлюють взаємозв'язки українського бароко з мистецькими течіями Польщі, Австрії та Словаччини. Окрім того, залучено сучасні перекладні видання з теорії мистецтва (Й. Іттен, Д. Арнольд), що допомогли глибше розкрити символіку та

психологію барокової естетики. Загалом залучено понад 90 найменувань джерел, що забезпечує високий рівень достовірності та об'єктивності наукових висновків.

Наукова новизна. На основі доступних першоджерел, архівних матеріалів та мистецтвознавчої літератури здійснено цілісне дослідження феномену українського церковного бароко як унікального синтезу візантійської духовності та західноєвропейських естетичних форм.

У магістерській роботі вперше:

- **введено до наукового обігу** (або концептуалізовано) аналіз впливу києво-могилянської інтелектуальної традиції на формування візуальної та символічної мови церковного бароко в контексті європейського діалогу;
- **здійснено спробу комплексного висвітлення проблеми** рецепції західних барокових впливів українським православним та уніатським середовищем, що призвело до створення самобутнього національного стилю.

Отримали подальший розвиток теми:

- **висвітлення** ролі українських церковних діячів (зокрема Петра Могили, Івана Мазепи, Феофана Прокоповича) у поширенні барокових ідей та естетики на теренах Східної Європи;
- **аналізу** взаємодії архітектурних форм, барокового живопису та партесного співу як єдиного сакрального простору, що відображав ідею Божественної слави.

Удосконалено:

- **висвітлення** статусу України як невід'ємної частини європейського барокового «ойкумену», що дозволяє переосмислити культурні зв'язки між Києвом, Римом, Варшавою та Віднем у XVI—XVIII століттях.

Практичне значення роботи полягає в тому, що представлені у ній аналітичні дані та культурологічні узагальнення можуть бути використані у лекційних курсах із дисциплін: «Історія української культури», «Історія Церкви в Україні», «Християнське мистецтво», «Українське бароко» та «Історія богословської думки». Положення роботи стануть важливим матеріалом для

підготовки спецкурсів, написання наукових статей, монографій та дипломних досліджень з мистецтвознавства, теології та культурології. Практичні результати дослідження можуть бути застосовані у музейній та екскурсійній діяльності для популяризації барокової спадщини України, а також під час розробки програм реставрації та збереження пам'яток сакральної архітектури. Крім того, робота буде корисною для організаторів культурних форумів та виставок, присвячених європейському виміру української історії.

Апробацію результатів дослідження здійснено під час обговорення результатів підготовки магістерських дипломних робіт на засіданнях кафедри соціально-гуманітарних дисциплін у 2024-2025 роках.

Структура магістерської роботи. включає перелік умовних скорочень, вступ, три розділи, сім підрозділів, висновки, список використаних джерел (всього 99 позицій) і одинадцять додатків. Основний зміст висвітлено на 100 сторінках, загальний обсяг роботи становить 118 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО БАРОКО ТА РОЗВИТОК САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В XVI—XVII СТОЛІТТЯХ

Українське сакральне мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століття посідає особливе місце у процесі формування національної художньої традиції та становлення українського церковного бароко. Цей період характеризується активним поєднанням візантійсько-руської духовної спадщини з новими художніми імпульсами західноєвропейського походження, що сприяло оновленню образної мови сакрального мистецтва та розширенню його стилістичних можливостей. У мистецьких практиках поступово утверджуються риси, які згодом визначають специфіку українського барокового стилю.

Вагому роль у розвитку сакрального мистецтва зазначеного періоду відіграли церковні реформи та діяльність православних братств, які стали осередками духовного, освітнього й культурного життя. Їхня діяльність сприяла утвердженню православної ідентичності, розвитку шкільництва, а також підтримці мистецьких ініціатив, зокрема у сфері іконопису. Саме в цей час формується мережа ікономалярських осередків і майстерень, у яких поєднувалися традиційні канонічні принципи зі зростаючим впливом ренесансних і ранньобарокових художніх тенденцій.

Визначальним чинником культурних трансформацій другої половини XVI століття стало впровадження книгодрукування, що суттєво вплинуло на розвиток сакрального мистецтва в Україні. Діяльність Івана Федорова та інших друкарських центрів сприяла поширенню богослужбових і навчальних книг, а також розвитку гравюри як самостійного виду сакрального мистецтва. Друкована книга стала важливим носієм релігійних і художніх ідей,

забезпечивши ширше розповсюдження образів, символів та іконографічних схем.

Таким чином, у першому розділі магістерської роботи здійснюється аналіз процесів становлення українських ікономалярських традицій у контексті європейських культурних впливів, розкриваються особливості їх еволюції та взаємодії з іншими художніми напрямками. Окрему увагу приділено розвитку книгодрукування, його впливу на формування сакральної образності, а також ролі Івана Федорова й провідних друкарських осередків України другої половини XVI — першої половини XVII століття у становленні українського церковного бароко.

1.1. Алгоритм як провідний принцип образної мови українського церковного бароко

Вагомим чинником трансформації духовно-культурного життя українського суспільства наприкінці XVI століття стала Берестейська унія 1596 року. Укладення Берестейського поєднання сприяло відновленню та інституційному закріпленню зв'язків Київської Церкви з Апостольським Престолом у Римі, що відкрило нові можливості для її інтеграції в загальноєвропейський церковний і культурний простір. У юридично-церковному вимірі унія створила умови для включення української церковної традиції до системи європейських культурних взаємин, що мало суттєвий вплив на подальший розвиток освіти, богословської думки та сакрального мистецтва¹.

Активізація інкультураційних процесів, зумовлених новими історичними й конфесійними реаліями, сприяла інтенсивному розвитку національної культури в різних її проявах. Українське сакральне мистецтво другої половини

¹ Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. С. 2-3.

XVI — першої половини XVII століття формувалося в умовах складної духовної атмосфери, що поєднувала традиційні середньовічні уявлення з новими світоглядними орієнтирами. Як зазначає мистецтвознавець П. М. Жолтовський, для розуміння художніх процесів цього періоду особливого значення набуває вивчення еволюції естетичної думки, яка відображала глибинні зміни в культурній свідомості українського суспільства.

Зміст цих змін полягав у поступовому відході від суто середньовічної естетичної парадигми та формуванні нового типу світосприйняття, позначеного зростанням інтересу до реалістичних тенденцій і символічно-образного мислення. Важливе місце у практичному втіленні естетичних, філософських і етичних ідей посідала емблематично-символічна образотворчість, яка виступала наочним відображенням не лише художніх уподобань, а й загального комплексу духовної культури епохи. У сакральному мистецтві цього часу широко використовувалися мотиви античної міфології, християнського середньовіччя, елементи біблійної традиції та фольклорної образності, що сприяло формуванню синтетичної художньої мови, характерної для раннього етапу українського церковного бароко².

Важливу роль у трансформації ідейно-естетичних засад сакрального мистецтва та поступовому відході від домінування візантійської художньої традиції відіграв гуманізм як провідна світоглядна парадигма європейського Відродження. Саме гуманістичне мислення сприяло переорієнтації мистецьких практик на західноєвропейські культурні моделі, що зумовило зміну художніх акцентів, збагачення образної мови та оновлення естетичних принципів, які згодом вплинули і на формування українського церковного бароко.

Гуманізм епохи Відродження ґрунтувався на новому світосприйнятті, в центрі якого перебувала людина як активний суб'єкт пізнання й творчості. Його основною ідеєю стало утвердження гідності людської особистості, її розумових і духовних можливостей, здатності пізнавати світ і гармонійно взаємодіяти з природою. На відміну від середньовічної теоцентричної моделі, гуманістична

² Див. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. С. 5.

концепція акцентувала увагу на земному бутті людини, її моральній відповідальності та творчому потенціалі.

Водночас гуманізм сформував нове богословсько-філософське бачення людини, яке істотно відрізнялося від середньовічних уявлень. У межах гуманістичної думки розвивалися нові етичні концепції, що відігравали провідну роль у сфері гуманітарного знання та впливали на формування нових методів наукового пізнання, зокрема у природничих науках. Таким чином, гуманізм виступив важливим чинником інтелектуального оновлення європейської культури.

Сам термін «гуманізм» походить від латинського слова *humanus* — «людський», «людяний» — і вперше був осмислений у працях античних авторів, зокрема Цицерона, який пов'язував його з ідеєю високого культурного й морального розвитку людини. Ренесансні мислителі, називаючи себе гуманістами, підкреслювали спрямованість своїх інтелектуальних зусиль на вивчення природи людини, її духовного світу та культурної спадщини античності.

Показовим для гуманістичного руху стало зміщення інтересу від виключного вивчення наук про «божественне» (*studia divinitatis*) до дослідження «людської» сфери. У цьому контексті формується новий комплекс гуманітарних дисциплін — *studia humanitatis*, який охоплював граматику, риторику, історію, етику, філософію, поетику та педагогіку. Розвитком цих галузей знань займався новий прошарок інтелігенції — гуманісти, серед яких були поети, філософи, філологи, історики, а також світські й церковні діячі³.

Ренесансний гуманізм утвердив ідею високого призначення людини у світі, її права на свободу, щастя та всебічний розвиток. Людська гідність у гуманістичній концепції визначалася не соціальним походженням чи аскетичним зреченням світу, а рівнем освіченості, моральної зрілості та здатністю до творчого самовираження. Саме ці ідейні засади стали підґрунтям

³ Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. С. 2-3.

для глибоких змін у європейській культурі й мистецтві та справили значний вплив на формування художнього мислення в українському сакральному мистецтві ранньомодерної доби⁴.

У зазначений період спостерігається активний розвиток книжної та літературної мови, формування полемічної літератури, що відзначалася високим рівнем емоційної напруги, аргументованістю та спрямованістю на захист конфесійних і культурних позицій. Поряд із цим відбуваються суттєві трансформації у сфері мистецтва, яке, зберігаючи сакральний характер, поступово оновлює свої художні засоби та ідейні акценти відповідно до нових світоглядних орієнтирів доби.

Попри домінування релігійної тематики, у науковому та філософському мисленні ранньомодерного періоду формуються нові, прогресивні поняття, відбувається переосмислення традиційних категорій і запровадження нових культурних цінностей. Це засвідчує поступовий перехід від середньовічної моделі світосприйняття до ширшого гуманістичного бачення, яке враховувало як духовний, так і інтелектуальний виміри культури.

Важливо підкреслити, що глибока повага до власної духовної та художньої традиції не стала перешкодою для активного засвоєння надбань європейської культурної спадщини. Українська культура цього періоду органічно поєднала національні традиції з досягненнями європейського Середньовіччя та доби Відродження, що сприяло формуванню відкритого культурного простору та заклало підґрунтя для подальшого розвитку українського церковного бароко в загальноєвропейському контексті⁵.

Гуманістичні ідеї доби Ренесансу другої половини XVI — першої половини XVII століття справили помітний вплив на еволюцію образотворчого мистецтва, зокрема й у сфері сакральної творчості. Мистецькі твори цього періоду вирізнялися прагненням до монументальності форм, вишуканості колористичних рішень, гармонійності пропорцій, виразності рисунка та

⁴ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 97.

⁵ Пор. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. С. 9.

високого рівня професійної майстерності. Ці ознаки засвідчують поступове оновлення художньої мови й орієнтацію на естетичні ідеали, характерні для європейської ренесансної традиції.

У межах образотворчого мистецтва поступово утверджувався реалістичний напрям, світоглядною основою якого стала гуманістична віра в цінність людської особистості та земного життя. Це сприяло зміні характеру художньої інтерпретації сакральних сюжетів: релігійні образи набували більшої життєвості, динамічності та емоційної виразності, відходячи від статичності й абстрагованості попередніх іконографічних канонів.

Зображувані святі постаті дедалі частіше наділялися індивідуалізованими рисами, наближеними до зовнішності та психологічного стану реальних людей. Така антропологізація сакральних образів стала важливим кроком у напрямі формування нової художньої парадигми, яка поєднала традиційну релігійну символіку з гуманістичним розумінням людини, підготувавши ґрунт для подальшого розвитку українського церковного бароко⁶.

Українське ікономалярство, починаючи з другої половини XVI століття, активно засвоює художні здобутки європейського ренесансно-барокового сакрального мистецтва, зокрема багатство декоративного оздоблення, використання позолоти, ускладнені композиційні побудови та підвищену увагу до просторової організації зображення. Водночас ці новації органічно поєднувалися з традиціями народної творчості, що сприяло формуванню самобутньої художньої мови українського церковного мистецтва.

Поряд із усталеними культурно-мистецькими осередками — Львовом і Києвом — у цей період виникають нові центри художнього життя, зокрема в Чернігові, Новгороді-Сіверському та Жовкві. Саме в цих осередках формуються регіональні художні школи, які відіграли важливу роль у поширенні й розвитку барокових тенденцій у сакральному мистецтві. Їхня діяльність сприяла

⁶ Див. Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Яртіся та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 435.

урізноманітненню іконографічних програм і збагаченню стилістичних прийомів.

Характерною ознакою розвитку українського ікономалярства цього часу є розширення тематичного й образного спектра храмового живопису. До традиційних сакральних композицій поступово вводяться елементи пейзажу, портрету та жанрових сцен, що свідчить про зростання інтересу до земного світу та людської особистості. Ці процеси відображають загальноєвропейські мистецькі тенденції та водночас засвідчують поступовий відхід від суворих середньовічних канонів.

Доба бароко залишила значну кількість пам'яток різьбярства, дерев'яної скульптури та багатоярусних іконостасів, які вирізнялися особливою декоративною пишністю та складною символічною програмою. Іконостаси перетворюються на домінуючі елементи храмового простору, у яких поєднуються архітектура, живопис і скульптура в єдину художню цілісність.

У живописі, графіці та скульптурі цього періоду чітко простежується перехід від середньовічної умовності до більш реалістичних форм з виразними демократичними елементами⁷. Подальшого розвитку набуває фресковий живопис, а також формуються провідні іконописні школи — волинська, київська та львівська. Визначальними осередками художньої творчості стають Києво-Печерська лавра, Софійський собор, Межигірський і Троїце-Іллінський монастирі, які відіграли ключову роль у становленні та поширенні українського церковного бароко в європейському культурному контексті⁸.

Український іконопис ранньомодерної доби вирізнявся значною живописною різноманітністю, розширенням тематичного спектра та активним залученням елементів світського характеру, що відображали вплив народного світогляду. У сакральних образах дедалі виразніше простежується взаємодія

⁷ Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. С. 4-5.

⁸ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 224.

канонічної іконографії з традиціями народної культури, що сприяло формуванню особливої художньої мови українського церковного мистецтва.

Характерною рисою іконопису цього періоду стало широке використання народних мотивів і типажів. Святі образи набували рис, близьких до зовнішності й психологічного стану представників місцевого середовища, що сприяло їхній емоційній доступності та зрозумілості для вірян. У сакральному живописі з'являються постаті, які за своїм виглядом і вбранням нагадують українських старців, козаків чи молодих чоловіків, що відображає процес «олюднення» сакральних образів у дусі гуманістичних і барокових тенденцій.

Показовим є також введення до іконографічних композицій сучасних для епохи соціальних типів. На іконах і монументальних розписах зображуються представники козацької старшини, запорозького козацтва на чолі з гетьманом, студенти Києво-Могилянської академії, міщани та селяни. Таке поєднання сакрального й історично-конкретного виміру свідчить про прагнення митців інтегрувати релігійні сюжети в реальний соціокультурний контекст українського суспільства.

Найяскравіше ці риси виявилися у монументальному живописі провідних сакральних осередків України. До найхарактерніших зразків належать розписи Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, Густинського й Хрестовоздвиженського монастирів на Полтавщині, а також Михайлівської церкви в Переяславі. Ці пам'ятки засвідчують високий художній рівень українського іконопису та його важливу роль у формуванні національної версії церковного бароко в європейському культурному просторі⁹.

Упродовж другої половини XVI — першої половини XVII століття помітного розвитку набуло українське сакральне малярство на західноукраїнських землях, насамперед у Львові, який утвердився як один із провідних мистецьких центрів регіону. Важливу роль у цьому процесі відігравав львівський цех художників, діяльність якого сприяла формуванню

⁹ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 224-226.

професійних стандартів живопису та поширенню нових художніх тенденцій у сакральному мистецтві¹⁰.

Зі становленням і розвитком львівського художнього осередку пов'язані імена провідних майстрів епохи, зокрема Федора Сеньковича, Лаврентія Пилиповича, Миколи Петраховича, Севастьяна Корунки та інших. Їхня творчість відзначалася високим рівнем фахової підготовки, досконалим володінням живописною технікою та здатністю до творчого переосмислення художніх зразків європейського мистецтва.

Характерною рисою львівських художників була глибока обізнаність із досягненнями західноєвропейського живопису, що виявлялося у використанні складних композиційних схем, вдосконалених прийомів моделювання форми, багатій колористики та посиленої уваги до просторової організації зображення. Поєднання цих новацій із традиціями східнохристиянської іконографії сприяло формуванню особливого варіанта українського сакрального мистецтва, який став важливою складовою процесу становлення церковного бароко в Україні¹¹.

Водночас у першій половині XVII століття серед українських меценатів ще зберігалася група представників аристократичного середовища, орієнтованих на збереження традиційних форм сакрального мистецтва та вірних усталеним художнім принципам. Їхня діяльність засвідчує співіснування інноваційних барокових тенденцій із консервативними настановами, що були спрямовані на підтримку й продовження давніх національних мистецьких традицій.

Провідне місце серед таких меценатів посідав Петро Могила, чия культурно-просвітницька та церковна діяльність відіграла визначальну роль у розвитку сакрального мистецтва Києва. За його ініціативи було відбудовано й оздоблено низку давніх храмів, серед яких особливе значення мала реконструкція мурованої церкви Спаса на Берестові — пам'ятки XII століття,

¹⁰ Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. С. 4-5.

¹¹ Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Яртіса та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 438.

що на той час перебувала в напівзруйнованому стані. Відновлення цього храму здійснювалося з урахуванням традиційної для української сакральної архітектури п'ятибанної композиції.

Принциповою позицією Петра Могили було також внутрішнє оздоблення храму відповідно до старих художніх канонів, які він ототожнював із «грецькою» традицією. Настінний живопис церкви було виконано у стилі декоративно-стилізованого малярства, що спиралося на візантійсько-руську спадщину та давні українські іконописні традиції. Цей свідомий вибір засвідчує прагнення мецената зберегти спадкоємність сакральної художньої культури в умовах активного проникнення західноєвропейських мистецьких впливів.

Особливий інтерес становить напис, виконаний віршованою формою на одній із композицій храму, де зазначено, що розписи здійснено «перстами греків». У науковій літературі тривалий час побутувала думка, що для виконання розписів були запрошені майстри з Греції. Однак філологічний аналіз тексту свідчить, що напис було створено не носіями грецької мови, а київськими освіченими авторами-елліністами, які поєднали елементи класичної та візантійсько-грецької мов, допустивши низку мовних неточностей.

Отже, формулу «перстами греків» слід тлумачити не буквально, а в символічному значенні — як вказівку на виконання розписів у так званому «грецькому» стилі, тобто в межах традиційної української декоративної системи сакрального малярства. Цей приклад наочно демонструє, як у межах українського церковного мистецтва XVII століття поєднувалися прагнення до оновлення з усвідомленим збереженням національної художньої спадщини, що стало важливою рисою формування українського церковного бароко¹².

Настінний живопис церкви Спаса на Берестові за своїми художніми засадами безпосередньо продовжує традицію монументального малярства XV століття, що бере початок від творчості майстра Андрія з Любомні та простежується у розписах храмів, зокрема церкви в Лаврові. Ці розписи

¹² Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 325.

ґрунтуються на принципах декоративної узагальненості, площинності композиції та стилізованого трактування форми, характерних для давньої української сакральної традиції.

Водночас живопис доби Петра Могили вже позбавлений тієї безпосередньої художньої свіжості й внутрішньої енергії, які властиві пам'яткам попередніх століть. Очевидно, що усталені принципи старого малярства вже не відповідали естетичним пошукам провідних майстрів XVII століття, а тому сприймалися радше як форма збереження традиції, ніж як джерело творчого оновлення. Розписи церкви Спаса на Берестові, виконані у 40-х роках XVII століття, постають як свідоме підсумування й завершення тривалої художньої традиції.

Показовим у цьому контексті є порівняння розписів церкви Спаса на Берестові з настінним живописом Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, створеним приблизно через п'ятдесят років — у 90-х роках XVII століття — за меценатства гетьмана Івана Мазепи. Хронологічно ці два ансамблі розділяє порівняно незначний проміжок часу, проте за своїм художнім характером вони репрезентують принципово різні етапи розвитку українського сакрального малярства¹³.

Якщо розписи церкви Спаса на Берестові можна розглядати як останній масштабний вияв старих українських традицій у монументальному живописі, то настінні композиції надбрамної церкви Лаври постають першим повноцінним проявом нового художнього мислення. Це мистецтво вже звільняється від жорсткої декоративної стилізації, орієнтується на просторову глибину, динаміку композиції та емоційну виразність образів, що є характерними рисами зрілого українського церковного бароко.

Таким чином, зіставлення цих двох пам'яток переконливо засвідчує глибину стильових змін, які відбулися в українському сакральному мистецтві протягом другої половини XVII століття. Вони відображають перехід від

¹³ Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. С. 5-6.

традиційної середньовічної моделі монументального живопису до нової барокової художньої системи, що остаточно утвердила себе в українському церковному мистецтві та вписала його в загальноєвропейський культурний контекст¹⁴.

У XVI—XVII століттях на українських землях формується кілька провідних шкіл церковного монументального живопису та іконопису, що відіграли важливу роль у становленні національної версії сакрального мистецтва ранньомодерної доби. Провідне місце серед них у XVII столітті посіла київська художня школа, діяльність якої була зосереджена переважно в монастирських осередках і тісно пов'язана з духовно-освітнім життям Києва.

Митці цієї школи працювали в різних видах образотворчого мистецтва, зокрема в монументальному живописі, іконопису, гравюрі та книжковій графіці. Така жанрова багатогранність сприяла виробленню цілісної художньої системи, орієнтованої на синтез сакрального змісту та нових естетичних форм, що відповідали духовним запитам епохи.

У творчості визначних іконописців цього часу — Федора Сеньковича, Миколи Петраховича, Івана Рутковича — чітко простежується поступовий відхід від жорстких середньовічних естетичних канонів. Натомість утверджуються риси реалістичності, емоційної відкритості та життєствердного світосприйняття, що є характерними для гуманістично-барокової художньої парадигми.

Аналогічні стильові тенденції виявляються і в монументальних розписах Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, а також у сакральному живописі храмів Полтави, Переяслава та інших культурних центрів України. Ці пам'ятки засвідчують процес формування нової художньої мови українського церковного мистецтва, яка поєднала традиційну духовну символіку з прагненням до життєвої конкретності та образної

¹⁴ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 325-326.

виразності, остаточно утверджуючи барокові засади в українському сакральному живописі¹⁵.

Особливо цінні зразки барокових іконостасів XVII століття збереглися на західноукраїнських землях, зокрема в церкві Святого Духа в Рогатині. Цей іконостас є одним із найвизначніших пам'ятників українського церковного бароко, що поєднує високу художню майстерність, складну композиційну структуру та глибоко продуману богословсько-символічну програму.

Рогатинський іконостас вирізняється багатоярусною побудовою, пишним різьбленим декором і гармонійним поєднанням живопису зі скульптурними та орнаментальними елементами. Його художнє вирішення засвідчує органічне поєднання місцевих іконописних традицій із досягненнями європейського барокового мистецтва, що надає цій пам'ятці особливого значення в контексті розвитку українського сакрального мистецтва XVII століття¹⁶.

Визначними зразками українського барокового іконостасного мистецтва XVII століття є також іконостас церкви святої Параскеви у Львові, а також особливо пишний іконостас у селі Богородчани, який було перенесено з Манявського скиту. Богородчанський іконостас вважається одним із найвищих досягнень українського церковного бароко як за художнім рівнем, так і за масштабністю та цілісністю композиційного задуму¹⁷.

Іконописні образи цього іконостаса виконані видатним майстром Іовом Кондзелевичем, творчість якого посідає особливе місце в історії українського сакрального мистецтва. Його роботи вирізняються глибокою духовною зосередженістю, високою професійною культурою живопису та майстерним поєднанням барокової експресії з традиційною іконографічною структурою.

У науковій літературі висловлюється припущення, що Іов Кондзелевич міг прибути до Манявського скиту разом зі своїми учнями та підмайстрами з Києва. Ймовірно, до цього він був пов'язаний із київським мистецьким

¹⁵ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 225.

¹⁶ Див. Додаток А. Рис. 1.

¹⁷ Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. С. 5-6.

середовищем і міг брати участь у виконанні іконостаса для Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, завершеного, за припущеннями дослідників, близько 1608 року. Проте відсутність підписів на іконах цього лаврського іконостаса не дозволяє з повною впевненістю атрибутувати їх творчості Іова Кондзелевича.

Натомість ікони богородчанського іконостаса в окремих випадках зберегли авторські підписи, що дає змогу з достатньою науковою обґрунтованістю пов'язати цей монументальний ансамбль саме з діяльністю майстра. Завдяки цьому Богородчанський іконостас набуває особливого значення як атрибутована пам'ятка, що дозволяє глибше осмислити індивідуальний стиль Іова Кондзелевича та роль його творчої майстерні у формуванні українського церковного бароко XVII століття¹⁸.

Аналіз ікон Богородчанського іконостаса, репродукції яких опубліковано Національним музеєм у Львові, де нині зберігається цей унікальний ансамбль, переконливо засвідчує високий рівень художньої та інтелектуальної підготовки майстра Іова Кондзелевича. Його творчість свідчить не лише про безперечний талант, а й про ґрунтовну професійну освіту та широку культурну обізнаність, характерну для провідних митців європейського мистецького простору XVII століття.

Живописна манера Кондзелевича дає підстави припускати, що майстер не обмежувався локальними художніми традиціями, а значно поглибив свій фаховий рівень через знайомство з мистецтвом Західної Європи, ймовірно, під час подорожей або через опосередковане засвоєння європейських зразків. У його іконах простежується обізнаність з італійською, німецькою та нідерландською традиціями сакрального малярства, що особливо виразно виявляється у творах зі складною багатофігурною композицією.

Показовими у цьому контексті є ікони «Вознесіння Христа» та «Успіння Пресвятої Богородиці», де центральна композиційна побудова засвідчує впливи

¹⁸ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 326.

італійського ренесансно-барокового мистецтва з його прагненням до просторової глибини, гармонії та динаміки. Водночас окремі деталі переднього плану, зокрема драматизовані другорядні постаті, демонструють близькість до німецько-нідерландської традиції, що вирізнялася підвищеною експресивністю та увагою до психологічних і наративних акцентів.

Не менш важливим є і трактування фону, де краєвид із архітектурними елементами має виразні риси, співзвучні образу українського міста XVII століття. Це поєднання європейських композиційних схем із локальними архітектурними мотивами надає іконам Кондзелевича особливої художньої переконливості та свідчить про творче переосмислення запозичених зразків у межах національної традиції.

Таким чином, Богородчанський іконостас постає не лише як визначна пам'ятка українського церковного бароко, а й як наочний приклад активної інтеграції українського сакрального мистецтва в загальноєвропейський культурний простір XVII століття, де творчість Іова Кондзелевича посідає провідне місце¹⁹.

До кола провідних митців, чия творчість припадає на період становлення нового барокового стилю в українському церковному образотворчому мистецтві, належить львівський художник Микола Петрахович. Його мистецька діяльність тісно пов'язана з Успенською церквою у Львові, яка в цей час була одним із найважливіших духовно-культурних осередків Західної України²⁰.

Микола Петрахович зарекомендував себе як майстер масштабних монументальних форм, у творчості якого поєднувалися професійна виваженість композиції та прагнення до внутрішньої ясності образу. Для його живописної манери характерна зосередженість на передаванні спокійного, врівноваженого духовного стану персонажів, позбавленого надмірної експресії, але сповненого

¹⁹ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 326-327.

²⁰ Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. С.6-7.

глибокого внутрішнього змісту. Такий підхід відповідає ранньобароковому прагненню до гармонії між емоційною виразністю та духовною зосередженістю.

Особливої художньої оригінальності набуває образ Богородиці в іконі «Одигітрія», створеній Миколою Петраховичем. Цей твір вирізняється м'якою ліричністю та тонкою психологічною характеристикою, завдяки чому постать Пресвятої Богородиці постає як уособлення доброти, материнської ласки й духовної близькості до вірян. Образ сприймається не лише як сакральний символ, а й як узагальнений ідеал всенародної прихильності, що є характерною рисою українського барокового іконопису.

Творчість Миколи Петраховича засвідчує важливий етап переходу від середньовічної умовності до нової барокової образності, орієнтованої на внутрішній світ людини та емоційну доступність сакрального образу. У цьому контексті його спадщина посідає вагомe місце в історії українського церковного мистецтва XVII століття та в процесі інтеграції української художньої традиції в європейський культурний простір²¹.

В українському сакральному живописі барокової доби однією з домінантних художніх ознак став алегоризм, який відіграв важливу роль у формуванні образної мови церковного мистецтва. Алегоричні принципи застосовувалися не лише в монументальних храмових розписах, а й у створенні історичних композицій та складних іконографічних програм іконостасів, що засвідчує їхню системну присутність у сакральному мистецькому мисленні XVII століття.

Значна частина алегоричних зображень має тісні зв'язки з традиціями народного мистецтва, зокрема з архаїчним мотивом «дерева життя», який набув нового символічного наповнення в християнському контексті. З цим мотивом перегукуються й композиції, генетично споріднені із середньовічною культурою, такі як «Древо від кореня Ієсеевого», образ хреста, обвитого

²¹ Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Яртіся та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 438.

виноградною лозою, сцени з Христом, що вичавлює виноградне гроно, зображення Христа в чаші та інші алегоричні візуалізації євхаристійної тематики.

Ще тісніший зв'язок із народною образністю простежується в таких символічних композиціях, як «Пелікан», що у християнській традиції уособлює жертвну любов Христа. Подібні алегорії, збагачені фольклорними асоціаціями, сприяли посиленню емоційного впливу сакральних образів та їхній зрозумілості для широкого кола вірян²².

Порівняльний аналіз традиційних євхаристійних сцен, зокрема зображень причастя апостолів, характерних для середньовічного мистецтва з його зосередженістю на містичному вимірі, та алегоричних композицій першої половини XVII століття на ту саму тему, засвідчує суттєві відмінності у художній виразності. Бароківі алегоричні зображення відзначаються більшою емоційною насиченістю, чуттєвістю та наративною дохідливістю, що відповідало загальним естетичним установкам доби та прагненню активного залучення глядача до переживання сакрального змісту²³.

Варто зазначити, що значна частина сюжетів і алегоричних схем потрапила в українське мистецтво із західноєвропейської традиції. Водночас вони були творчо переосмислені в межах місцевої культурної та духовної традиції, що сприяло формуванню самобутньої алегоричної системи українського церковного бароко та його повноцінному входженню до загальноєвропейського культурного простору.

²² Див. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. С. 35-37.

²³ Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. С. 7-8.

1.2. Ренесансно-барокова синтезація в українській сакральній культурі середини XVII століття

Більшість друкованих видань, особливо наукового й освітнього характеру, у цей період виходила латинською мовою, що зумовлювалося включенням українських інтелектуальних осередків у загальноєвропейський освітній простір. Латина слугувала універсальною мовою науки, богослов'я та філософії, забезпечуючи можливість комунікації українських учених із західноєвропейськими інтелектуальними центрами. Водночас поряд із латиномовними виданнями зростає кількість книг церковнослов'янською та староукраїнською мовами, що відігравали важливу роль у поширенні освіти та формуванні національної культурної ідентичності.

Книгодрукування стало потужним засобом поширення гуманістичних ідей, сприяючи утвердженню нових світоглядних орієнтирів, розвитку освіти й піднесенню рівня духовної культури. Друкована книга виконувала не лише інформаційну, а й ідеологічну функцію, стаючи інструментом духовної самооборони в умовах конфесійної полеміки та культурної конкуренції. Саме через книгу представники українського гуманізму поширювали ідеї освіченості, морального вдосконалення та культурної самостійності.

Важливе значення у цьому процесі мало й художнє оформлення друкованих видань. Книгодрукарство сприяло розвитку гравюри, орнаментального декору, титульних аркушів і фронтисписів, які нерідко виконувалися в алегорично-символічній манері. Таким чином, друкована книга постає як синтетичний культурний феномен, у якому поєднувалися текст, образ і символ, що відповідало естетичним засадам раннього бароко²⁴.

Особливу роль у становленні українського книгодрукування відіграли діяльність Івана Федорова та робота провідних друкарських осередків у Львові, Острозі, Києві. Саме в цих центрах формувалися традиції української книжної культури, що поєднували східнохристиянську духовну спадщину з

²⁴ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С. 82-83.

досягненнями західноєвропейського гуманістичного книговидання. Острозька Біблія, полемічні трактати, навчальні посібники стали не лише пам'ятками друкарського мистецтва, а й важливими чинниками формування інтелектуального середовища України.

Отже, поява книгодрукування на українських землях у другій половині XVI століття стала визначальним етапом у розвитку національної культури. Вона сприяла інтеграції України в європейський культурний простір, утвердженню гуманістичних цінностей та заклала підґрунтя для подальшого розвитку українського церковного бароко, зокрема в галузі сакральної графіки, іконографії та монументального мистецтва²⁵.

Друкарська справа у першій половині XVII століття набула поширення на всій території України, що засвідчує високий рівень розвитку книжної культури та зростання потреби суспільства в освіті й духовному знанні. Уже на початку XVII століття на українських землях функціонувало близько двадцяти друкарень, серед яких провідне місце посідала друкарня Києво-Печерської лаври — один із найпотужніших і найавторитетніших видавничих центрів тогочасної України.

Заснування та утримання друкарень здійснювалося за підтримки меценатів, козацької старшини та Війська Запорозького, що свідчить про усвідомлення друкованого слова як важливого інструменту духовного й культурного розвитку. Активну роль у створенні та функціонуванні друкарських осередків відігравали також православні братства, для яких книгодрукування було складовою ширшої просвітницької та конфесійно-захисної діяльності. Поряд зі стаціонарними друкарнями існували й пересувні, що сприяло поширенню друкованої продукції в різних регіонах України.

До середини XVII століття кількість друкарень зросла приблизно до сорока, що засвідчує динамічний розвиток видавничої справи. Основну частину друкарської продукції становили книги релігійного змісту — богослужбові

²⁵ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 210.

тексти, полемічні трактати, твори богословського характеру. Водночас друкувалися й видання світського спрямування: наукові праці, довідники, календарі, навчальні посібники, які відігравали важливу роль у формуванні освітнього середовища.

Особливе значення мали підручники, що стали фундаментом системи шкільної освіти. Показовим прикладом є «Граматика» Мелетія Смотрицького (1619), яка здобула надзвичайно широкий авторитет і використовувалася протягом понад півтора століття практично без змін. Недаремно М. Ломоносов назвав її «вратами вченості», підкреслюючи її роль у розвитку мовознавства та освіти у східноєвропейському культурному просторі.

Високий рівень поширення книжної культури підтверджує і той факт, що в приватних бібліотеках заможних львівських міщан налічувалися десятки, а подекуди й сотні книг. Це свідчить про зростання читацької аудиторії, підвищення освітнього рівня міського населення та утвердження книги як важливого елементу повсякденного культурного життя. У сукупності ці процеси створили сприятливе підґрунтя для розвитку українського церковного бароко та його інтеграції в європейський культурний простір²⁶.

Упродовж усього періоду своєї активної видавничої діяльності Києво-Печерська лавра приділяла особливу увагу художньому оформленню друкованих видань. Саме завдяки високому рівню поліграфічної культури лаврські книги не мали рівних серед слов'янських друкарських осередків. Гравюра, що використовувалася в лаврських виданнях, здобула широку відомість і визнання в усьому слов'янському культурному просторі, ставши важливим явищем у розвитку сакральної графіки доби бароко²⁷.

У Лаврі було сформовано власну систему підготовки друкованих зображень: художники створювали оригінальні малюнки, які згодом відтворювалися граверами у техніці деревориту, а з кінця 1680-х років — також у техніці мідериту. Наявність власних рисувальних і граверних майстерень уже

²⁶ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 210.

²⁷ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С. 83-84.

в XVII столітті свідчить про високий рівень організації видавничого процесу та професіоналізацію мистецької діяльності в межах лаврського осередку.

Початковий етап діяльності лаврської друкарні можна охарактеризувати як період відносної автономії та творчої свободи. У цей час Лавра мала можливість самостійно визначати репертуар друкованих видань, випускаючи ті книги, які вважала духовно, освітньо чи культурно необхідними. Такий стан речей зберігався протягом приблизно семи десятиліть, що створило сприятливі умови для інтенсивного розвитку української книжної культури, сакральної гравюри та барокової образності.

Зміна цього статусу була пов'язана з підпорядкуванням української церковної організації московському патріархатові, що істотно вплинуло на характер видавничої діяльності Лаври. Втрата попередньої автономії позначилася не лише на ідеологічному змісті друкованої продукції, а й на загальному напрямі розвитку книжного мистецтва. Утім, здобутки лаврського друкарства XVII століття залишили глибокий слід в історії української культури та стали важливим чинником формування українського церковного бароко в європейському культурному контексті²⁸.

Упродовж XVII століття Києво-Печерська лавра здійснила видання значної кількості розкішно оформлених книг, оздоблених численними гравюрами, що вирізнялися високим художнім рівнем. Печерська графіка має особливу цінність насамперед завдяки своїй глибокій укоріненості в українській мистецькій традиції, яка послідовно зберігалася й розвивалася у межах лаврського видавничого осередку²⁹.

Характерною особливістю лаврських гравюр було систематичне звернення до власного духовного та побутового середовища. У композиціях часто відтворювалися образи Успенського собору, печер, лаврського іконостаса, а також постаті преподобних Антонія й Феодосія Печерських. Такі зображення не лише виконували декоративну чи ілюстративну функцію, а й слугували

²⁸ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 210.

²⁹ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С. 83-84.

засобом сакральної самоідентифікації Лаври як духовного центру українського православ'я.

У ширшому культурному вимірі печерські гравюри становлять надзвичайно цінне джерело для вивчення духовного життя, художніх уявлень та повсякденної культури України ранньомодерної доби. Вони поєднують барокову образність із локальними традиціями, фіксуючи архітектурні, релігійні та соціальні реалії свого часу. Завдяки цьому лаврська графіка посідає важливе місце в історії українського церковного бароко та європейського культурного простору XVII століття³⁰.

У процесі розвитку українського книгодрукування особливого значення набуло художнє оздоблення книги, що зумовило активне використання гравюри як провідного засобу візуального оформлення друкованих видань. Гравюри розміщувалися як на окремих аркушах, так і безпосередньо на сторінках поряд із текстом, а також виконували функцію декоративного оформлення титульних аркушів і заголовків. Саме такі твори в науковій традиції прийнято визначати як книжкову гравюру.

Книжкова гравюра виконувала роль ілюстрації до тексту та водночас була важливим елементом загальної композиції книги. Вона могла постати у вигляді окремого гравірованого зображення, орнаментальної заставки на початку або наприкінці сторінки, фронтиспіса перед початком книги, художньо оформленої ініціальної літери (так званої фігурної літери), декоративного обрамування сторінки, видавничого знака чи герба мецената. Таким чином, книжкова гравюра формувала цілісну візуально-смыслову структуру друкованого видання.

Як уже зазначалося, книжкова графіка в Україні як у минулому, так і в новітній період демонструвала значні художні досягнення та кількісно переважала інші види гравюри. Саме в межах книжкової графіки найповніше реалізувалися барокові принципи декоративності, алегоризму та символічної насиченості, що відповідало естетичним запитам доби.

³⁰ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 210-213.

Водночас листову гравюру, попри її меншу поширеність, не слід недооцінювати. Вона також відігравала важливу роль у розвитку української образотворчої культури, виконуючи самостійну художню та ідеологічну функцію. Сукупно книжкова й листова гравюра становлять вагомий складову українського церковного бароко та є цінним джерелом для вивчення художнього мислення, духовних орієнтирів і культурних процесів ранньомодерної України³¹.

Українські графіки ранньомодерної доби загалом залишалися в межах православної християнської традиції, що визначало ідейний зміст та духовну спрямованість їхньої творчості. Водночас уже на початкових етапах розвитку гравюри митці виявляли підвищену увагу до суто художніх проблем зображення — композиції, просторової побудови, пластики форми та виразності образу. Така орієнтація на професійну майстерність об'єктивно передбачала відкритість до ширшого мистецького досвіду та готовність до творчого засвоєння досягнень інших культур.

У цьому контексті українські графіки не обмежувалися виключно власною конфесійною традицією, а зверталися до художніх надбань різних європейських народів, у тому числі тих, що належали до іншої релігійної сфери. Подібна міжкультурна взаємодія не означала втрати ідентичності, а навпаки — сприяла збагаченню образної мови української графіки та її включенню до загальноєвропейського мистецького процесу.

Особливо потужний вплив на формування художнього мислення українських граверів справили здобутки італійського Відродження. Ренесансні принципи гармонії, пропорційності, анатомічної точності та просторової логіки стали важливими орієнтирами у пошуках нових форм візуального вираження. Засвоюючи ці елементи, українські митці адаптували їх до власної духовної

³¹ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 349.

традиції, що зумовило формування синтетичного стилю, характерного для української барокової графіки в європейському культурному просторі³².

Початком розвитку української гравюри вважається гравіроване зображення, вміщене у львівському виданні книги «Апостол» 1574 року. Саме ця пам'ятка є найдавнішим на сьогодні відомим зразком української друкованої гравюри та важливим свідченням становлення вітчизняної книжкової графіки в контексті ранньомодерної культури.

Гравюра з «Апостола» Івана Федорова не лише виконувала ілюстративну функцію, а й засвідчувала зародження нової художньої традиції, що поєднувала сакральний зміст із ренесансними елементами композиції та орнаменталізації. Вона стала відправною точкою для подальшого розвитку української гравюри, яка впродовж XVII століття набула барокової образності та посіла важливе місце в системі українського церковного мистецтва³³.

Ця гравюра, вміщена у львівському виданні книги «Апостол» 1574 року, постала в добу активного розвитку ренесансних форм в українському мистецтві. Вона засвідчує перехідний характер художнього мислення кінця XVI століття, поєднуючи риси ренесансної естетики з окремими елементами ще не повністю подоланої готичної традиції.

У композиції та орнаментальному вирішенні гравюри простежується прагнення до впорядкованості, симетрії та декоративної цілісності, характерних для ренесансного мистецтва. Водночас наявність готичних мотивів — зокрема у трактуванні деталей та лінійної структури — свідчить про збереження попередніх художніх принципів, які ще не втратили своєї актуальності в тогочасному культурному середовищі.

Саме ця стилістична двоїстість дозволяє розглядати першу відому українську гравюру як показовий приклад перехідного етапу в історії вітчизняної графіки. З огляду на домінування ренесансних форм і світоглядних орієнтирів, перший період розвитку української гравюри доцільно пов'язувати

³² Степовик Д. В. Українська графіка XVI-XVIII століть // Еволюція образної системи. Київ: Наукова Думка, 1982. С. 31.

³³ Слід вважати, що в дійсності це була вже не перша, але давніші не збереглися

саме з добою Ренесансу, яка заклала підґрунтя для подальшого формування барокової образності в українському церковному мистецтві³⁴.

Початок друкарської справи та становлення гравюри на українських землях нерозривно пов'язані з діяльністю Івана Федорова — одного з фундаторів східнослов'янського книгодрукування. Саме його видавнича й мистецька практика заклала основи розвитку української книжкової графіки в другій половині XVI століття.

Найпростішою та водночас найдавнішою відомою українською гравюрою, виконаною Іваном Федоровим, дослідники вважають зображення євангеліста Луки, вміщене у львівському виданні «Апостола» 1574 року. Ця гравюра має важливе історико-культурне значення, оскільки репрезентує початковий етап формування вітчизняної граверної традиції та поєднує ілюстративну функцію з декоративно-символічним наповненням.

Зображення «Апостола Луки» засвідчує ранні пошуки художньої мови української гравюри, в якій відчутні впливи ренесансної естетики поряд із збереженням окремих елементів попередньої середньовічної традиції. Саме з діяльністю Івана Федорова пов'язується перехід від рукописної книжної орнаментики до системного розвитку друкованої графіки, що в подальшому стало важливою складовою українського церковного бароко³⁵.

Один і той самий композиційний рисунок, використаний у гравюрі до львівського видання «Апостола» 1574 року, Іван Федорович застосовував і в попередніх своїх друкарських проєктах — у московських виданнях, у Заблудові, а згодом і в Острозькій Біблії, де він з'являється у вигляді фронтиспісу. Така повторюваність свідчить про усталену видавничу практику раннього книгодрукування, коли апробовані композиційні схеми використовувалися в різних осередках друкарської діяльності.

³⁴ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 349-350.

³⁵ Степовик Д. В. Українська графіка XVI-XVIII століть // Еволюція образної системи. Київ: Наукова Думка, 1982. С. 34.

Рисунок львівського видання настільки близько відтворює аналогічний зразок із московського «Апостола», що тривалий час серед дослідників гравюри побутувала думка про використання тієї самої гравірувальної дошки. Висловлювалося припущення, що Федорович вивіз її з Москви і застосував у Львові, замінивши лише центральний елемент композиції — зображення святого євангеліста Луки.

Однак більш імовірною видається інша інтерпретація, згідно з якою у Львові було виконано точне копіювання первісного зразка, після чого виготовлено нову дерев'яну гравірувальну дошку, максимально наближену до оригіналу за композицією та стилістикою. Така практика копіювання була типовою для ранньомодерної книжкової графіки й не розглядалася як заперечення авторства, а радше як спосіб збереження перевіреної іконографічної моделі.

Ймовірно, різьблення нової дошки здійснювалося вже місцевим українським майстром, що надає цій гравюрі особливої цінності як свідченню раннього етапу формування вітчизняної граверної школи. Таким чином, львівський «Апостол» 1574 року постає не лише як продовження традиції, започаткованої Іваном Федоровичем, а й як важливий етап у становленні української книжкової графіки в контексті європейської культури Ренесансу³⁶.

Наступною визначною постаттю, що піднесла сакральну графіку й книжкову культуру України на якісно новий, загальноєвропейський рівень, був Павло Беринда (у чернецтві — Памво). Його діяльність стала важливим етапом у розвитку українського церковного мистецтва, книгодрукування та гуманітарної думки кінця XVI — першої третини XVII століття.

Попри значну кількість наукових праць, присвячених П. Беринді, його багатогранна творча спадщина, місце та роль у культурному процесі України ще не отримали вичерпного й системного осмислення. Водночас беззаперечним є той факт, що П. Беринда був особистістю виняткового масштабу — людиною

³⁶ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 350.

великого таланту, енциклопедичної освіченості та надзвичайної працездатності. Саме такі постаті були характерними для епохи Відродження, яка формувала універсальних діячів культури, здатних поєднувати наукову, мистецьку й організаційну діяльність.

За походженням, імовірно, з Волині або Галичини, Павло Беринда був безпосередньо причетний до найважливіших процесів у галузях літератури, мовознавства, освіти, книгодрукування та графіки України кінця XVI — першої третини XVII століття. Його діяльність відзначалася широким культурним горизонтом і глибоким розумінням завдань, що стояли перед українською культурою в умовах активних міжконфесійних і міжкультурних контактів.

У 90-х роках XVI століття Павла Беринду було запрошено до співпраці одним із найосвіченіших і найініціативніших діячів свого часу — Федором Балабаном. За благословенням олександрійського патріарха Мелетія Пігаса та за активної підтримки львівського єпископа Гедеона Балабана Федір Балабан ухвалив рішення заснувати друкарню у своєму маєтку в містечку Стрятині. Цей проєкт мав на меті не лише розвиток книгодрукування, а й піднесення рівня богословської та освітньої культури.

Організація друкарні, переклад, виправлення та підготовка текстів до друку були доручені так званому «собору» — колегії редакторів, до складу якої входив і Павло Беринда. Його участь у цій колективній праці засвідчує високий рівень довіри до нього як до фахівця та інтелектуала, а також підкреслює його ключову роль у формуванні української книжної культури ранньомодерної доби. Діяльність П. Беринди у Стрятинській друкарні стала важливою передумовою подальшого розвитку українського церковного бароко та його інтеграції в європейський культурний простір³⁷.

На завершення слід зазначити, що в досліджуваний період друкарська справа та книговидання в Україні ще не були чітко розмежованими сферами діяльності. Багато друкарень функціонували не лише як поліграфічні

³⁷ Степовик Д. В. Українська графіка XVI-XVIII століть // Еволюція образної системи. Київ: Наукова Думка, 1982. С. 34.

підприємства, а й як повноцінні видавничі й культурно-інтелектуальні центри, які відігравали ключову роль у розвитку національного письменства та формуванні освіченого середовища.

Навколо таких осередків гуртувалися письменники, перекладачі, знавці мов, редактори, гравери та майстри художнього оформлення книги, що сприяло становленню синтетичної моделі культурної діяльності, характерної для епохи Ренесансу та раннього бароко. Саме у взаємодії тексту, образу й символу формувалася цілісна концепція української книги як носія духовних, освітніх і національно-культурних цінностей.

Важливим чинником розвитку українського друкарства була також підтримка з боку гетьманського уряду та козацької старшини, які усвідомлювали стратегічне значення друкованого слова для зміцнення церковної, освітньої та культурної автономії України. Така державницька позиція сприяла утвердженню книгодрукування як одного з ключових елементів українського культурного простору та створила передумови для подальшого розвитку українського церковного бароко в загальноєвропейському контексті³⁸.

Отже, вже в середині XVII століття друкована книга, церковна архітектура та сакральний живопис постали як визначальні чинники розвитку української культури ранньомодерної доби. У своїй сукупності ці сфери сформували цілісну художньо-духовну систему, яка не мала прямих аналогів у європейському культурному просторі. Українська культура цього періоду продемонструвала здатність органічно поєднати візантійсько-руську традицію з досягненнями західноєвропейських мистецьких стилів, передусім Ренесансу та бароко, не втрачаючи при цьому власної ідентичності.

Ренесансно-барокова образність, реалізована в архітектурі, живописі, графіці та книжковому мистецтві, адекватно й багатовимірно відображала духовно-моральний стан життя Київської Церкви, рівень освіти, розвиток богословської думки та специфіку сакральної культури тогочасного

³⁸ Див. Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 210.

українського суспільства. Тематичне наповнення мистецьких творів засвідчує тісний зв'язок між художньою творчістю й актуальними соціокультурними процесами, зокрема формуванням національної самосвідомості та суспільно-політичних орієнтирів.

Таким чином, українське церковне мистецтво середини XVII століття постає як унікальне явище, що репрезентує високий рівень культурного розвитку та активну участь України в загальноєвропейському художньому процесі. Саме в цей період було закладено підвалини українського церковного бароко як самобутнього феномена європейської культури, що поєднав традицію, новаторство та глибоку духовну рефлексію епохи.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКЕ САКРАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО ТА ІКОНОПИС ДОБИ
БАРОКО: СТИЛЬ, ШКОЛИ, ЄВРОПЕЙСЬКІ ВПЛИВИ

У другій половині XVII — XVIII століття українське сакральне мистецтво вступає в етап глибоких художніх трансформацій, зумовлених утвердженням і розвитком барокового стилю. Бароко, як провідна мистецька парадигма цієї доби, характеризується підвищеною декоративністю, емоційною експресією, динамізмом форм і складними композиційними побудовами, що знайшло яскраве відображення як у монументальному живописі, так і в іконописі. Українське церковне бароко постає як самобутнє явище, у якому європейські художні впливи були органічно поєднані з національною духовною традицією.

Важливе місце в системі українського барокового малярства посів портрет, який набув особливого значення в контексті сакральної та напівсакральної образності. Український бароковий портрет поєднав риси західноєвропейської репрезентативності з локальними традиціями духовної символіки, що зумовило його характерну урочистість, насиченість алегоричними мотивами та поглиблену увагу до внутрішнього духовного стану зображуваних осіб. Через портретне малярство барокова культура репрезентувала ідеї соціального статусу, моральних чеснот і християнських цінностей.

Розвиток ікономалярства в барокову добу був позначений активною діяльністю провідних майстрів і формуванням регіональних іконописних шкіл, кожна з яких виробляла власні стилістичні та технічні особливості. У цей період відбувається оновлення іконографічних схем, зростає роль декоративного елементу, ускладнюється композиція та значно розширюється колористична палітра. Ці процеси сприяли формуванню нової художньої мови українського сакрального мистецтва та визначили напрями його подальшого розвитку.

Отже, у другому розділі магістерської роботи буде проаналізовано розвиток українського малярства другої половини XVII — XVIII століття, розглянуто типологію барокового портрета, особливості ікономалярства барокової доби, діяльність провідних митців і формування основних художніх шкіл у контексті європейського культурного простору.

2.1. Живопис українського бароко — рівень розвитку та національна специфіка

Рівень духовної культури будь-якого народу визначається насамперед станом освіти та рівнем поширення наукових знань у суспільстві. У цьому контексті розвиток освітньої та інтелектуальної сфери в Гетьманській Україні другої половини XVII — кінця XVIII століття є переконливим свідченням духовного поступу українського народу. Саме в цей період українське сакральне мистецтво досягає високого рівня розвитку, а процеси його еволюції засвідчують становлення самобутнього українського художнього стилю, який поступово утверджується в загальноєвропейському культурному просторі³⁹.

Український стиль сформувався на основі синтезу провідних здобутків європейської культури з традиційною візантійсько-руською спадщиною. Попри активне засвоєння ренесансних і барокових художніх принципів, сакральне мистецтво зберігало фундаментальні геоцентричні засади середньовічного стилевого мислення. Водночас українська ікона зазнала істотного оновлення: з'являється пишно золочене тло, посилюється декоративність, використовуються відкриті насичені кольори, розширюється коло іконографічних сюжетів, які не були притаманні мистецтву Високого Середньовіччя.

Провідні українські мистецтвознавці — І. С. Свенціцький, В. І. Свенціцька, П. М. Жолтовський, С. Я. Гординський, В. А. Овсійчук, Д. В.

³⁹ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С. 86-87.

Степовик та інші — сходяться на думці, що повноцінне формування українського художнього стилю відбулося саме у XVIII столітті. У цей час як вітчизняні, так і запрошені з-за кордону майстри, які працювали на українських землях, відходять від надмірної аскетичності попередніх епох і звертаються до пошуку гармонійних пропорцій, притаманних мистецтву Ренесансу та бароко.

Український професійний художник XVIII століття прагне до ідеалу в усіх складових мистецького твору — від трактування лику святого до загального композиційного тла, навіть у найдрібніших декоративних деталях. Це прагнення до досконалості яскраво виявляється у використанні дзеркальної та асиметричної симетрії, що надає композиціям внутрішньої динаміки та водночас зберігає відчуття гармонійної рівноваги. Для українського зодчого і митця ідеалом стає не статична симетрія, а цілісна композиційна збалансованість.

У церковне малярство України поступово інтегруються художні стилі, які раніше були нетиповими для візантійської традиції. Західноєвропейське мистецтво, зокрема католицького світу, виходило з переконання про досконалість створеного Богом світу та особливе місце людини як вінця Божого творіння. Ці ідеї знаходять відображення в нових композиційних рішеннях сакрального живопису, де формується двопланова побудова простору з виразним прославленням Христа-Бога⁴⁰.

Архітектурно-декоративне оформлення храмів Київщини, Львівщини та Чернігівщини збагачується використанням арок, колон і розвинених декоративних елементів. Посилюється орнаментальне оздоблення мистецьких творів, у якому провідну роль відіграють акантовий лист і виноградна лоза — символи Євхаристії та Христової жертви. Саме ці мотиви залишаються основними декоративними елементами українського сакрального мистецтва в добу так званого «елегантного мистецтва», визначаючи його образну мову та духовну глибину⁴¹.

⁴⁰ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С. 86-87.

⁴¹ Див. Вельфлін Г. Ренессанс и Барокко / Генрих Вельфлін. Санкт Петербург: Азбука-классика, 2004. 288 с.

Отже, можна припустити, що піднесення творчої активності українських митців та фактичне, хоча й не інституційно зафіксоване, формування національного художнього стилю в мистецтві XVII—XVIII століть було зумовлене низкою взаємопов'язаних чинників. Серед них провідну роль відігравало активне зацікавлення освічених верств українського суспільства європейською ренесансно-бароковою естетикою, а також звернення до класичної філософської спадщини античності.

Зростання інтересу до ідей Платона та Арістотеля щодо природи прекрасного, гармонії та міри сприяло переосмисленню художніх засад сакрального мистецтва й формуванню нового естетичного мислення. У поєднанні з християнською традицією ці філософські концепти стали підґрунтям для розвитку образної мови, орієнтованої на гармонійне співвідношення духовного змісту та художньої форми.

Таким чином, українське мистецтво XVII—XVIII століть постає як результат свідомого культурного вибору, що поєднав національну духовну традицію з універсальними європейськими естетичними ідеалами, сприяючи утвердженню самобутнього українського стилю в загальноєвропейському художньому просторі⁴².

У другій половині XVII століття в українському малярстві інтенсивно формується барокова художня традиція, що супроводжується появою нових образних рішень і ґрунтовним переосмисленням усталених іконографічних сюжетів. Зміни торкнулися насамперед композиційної побудови творів, просторової організації та трактування образів, що зумовило зростання динаміки й емоційної виразності сакрального живопису.

Композиційні принципи українського барокового малярства цього періоду частково орієнтувалися на зразки західноєвропейського мистецтва, зокрема на творчість Пітера Пауля Рубенса та поширені в Європі графічні альбоми, присвячені сюжетам Старого й Нового Завітів. Через ці візуальні джерела українські митці засвоювали нові способи побудови багатофігурних сцен,

⁴² Пор. Гілл Д. Історія християнства. Київ: Темпора, 2010. С. 270–273.

пластичного моделювання постатей, а також прийоми драматизації біблійних подій.

Водночас запозичення західноєвропейських композиційних схем не мало характеру механічного наслідування. Українські художники творчо адаптували їх до власної духовної традиції, поєднуючи барокову динаміку з іконографічною спадщиною східнохристиянського мистецтва. Саме в такому синтезі сформувалася своєрідна мова українського церковного бароко, яка забезпечила його самобутність і впізнаваність у загальноєвропейському культурному просторі⁴³.

Українське малярство другої половини XVII — XVIII століття органічно засвоїло провідні здобутки барокової естетики, зокрема розвинену декоративність, широке використання позолоти та складні, динамічні композиційні побудови. Водночас ці елементи були творчо поєднані з традиціями народного мистецтва, що надало українському бароковому живопису особливої образної виразності та національної своєрідності.

Синтез барокових художніх прийомів із фольклорною символікою та локальними декоративними формами сприяв формуванню самобутньої візуальної мови, у якій урочистість і пишнота поєднувалися з життєствердністю та доступністю образів. Саме ця взаємодія професійного мистецтва з народною традицією стала однією з визначальних ознак українського сакрального живопису барокової доби та забезпечила йому виразне місце в європейському культурному контексті⁴⁴.

Поряд із уже сформованими культурно-мистецькими центрами — Львовом і Києвом — у другій половині XVII — XVIII століття відбувається становлення нових художніх осередків у Чернігові, Новгороді-Сіверському та Жовкві. Ці центри відіграли важливу роль у розвитку регіональних шкіл сакрального мистецтва, кожна з яких виробляла власні стилістичні особливості, зберігаючи при цьому спільні барокові засади.

⁴³ Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Ярмиса та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 468.

⁴⁴ Див. Додаток В. Рис. 3.

Характерною ознакою барокового живопису цього періоду стало розширення тематичного й образного репертуару храмових розписів. До традиційних іконографічних схем активно вводяться елементи пейзажу, портретні зображення та жанрові сцени, що сприяло посиленню наративності й життєвої конкретності сакральних образів. Така тенденція відображає загальний зсув художнього мислення в бік емоційної відкритості та залучення глядача до переживання зображуваного.

Доба бароко залишила надзвичайно багату спадщину в галузі різьбярства та дерев'яної скульптури, зокрема у формі багатоярусних іконостасів, які відзначалися особливою пишнотою, складною архітектонікою та насиченим декоративним оздобленням. Поєднання скульптурних, живописних і орнаментальних елементів у таких ансамблях створювало цілісний синтетичний образ, характерний для барокового світосприйняття.

У живописі, графіці та скульптурі цього періоду чітко простежується перехід від жорстко регламентованих середньовічних канонів до більш реалістичних форм художнього вираження з виразними демократичними елементами. Образи набувають індивідуалізованих рис, зростає увага до внутрішнього стану людини та її місця у світі, що засвідчує глибоку трансформацію українського сакрального мистецтва в добу бароко та його активне включення до загальноєвропейського культурного процесу⁴⁵.

Тільки бароко почав проникати на українські землі вже на самому початку XVII століття безпосередньо з регіону свого формування — Італії. У перші десятиліття XVII століття майстри барокової традиції, насамперед архітектори, активно працювали в Києві та на території Західної України. Це відбувалося в той час, коли в окремих провінційних регіонах Європи й надалі зберігалися ренесансні та навіть готичні художні форми, що свідчить про включеність українських земель до актуальних загальноєвропейських мистецьких процесів.

⁴⁵ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 224.

Поширення бароко в Україні було значною мірою пов'язане з діяльністю італійських майстрів, які прибували на ці терени різними шляхами. Основний маршрут пролягав суходолом через землі, що перебували під владою австрійської корони, що забезпечувало прямий контакт із центральноєвропейським культурним середовищем. Водночас існував і південний шлях — морський, через Крим та колишні генуезькі колонії, які зберігали тісні культурні зв'язки з Італією.

Залучення італійських архітекторів і митців сприяло ранньому засвоєнню барокових форм, просторових рішень і декоративних принципів, які згодом були творчо адаптовані в українському культурному контексті. Саме ця безпосередня рецепція італійського бароко стала важливою передумовою формування самобутньої української версії стилю, що поєднала західноєвропейські новації з місцевими традиціями сакрального мистецтва⁴⁶.

У живописі барокової доби посилюється прагнення до документальної достовірності зображення та поглибленої психологічної характеристики людини. Митці дедалі більше зосереджуються на передачі індивідуальних рис обличчя, внутрішнього стану та соціального статусу персонажів, що свідчить про відхід від узагальнених середньовічних типажів і утвердження нових реалістичних тенденцій у мистецтві.

Показовим у цьому контексті є свідчення арабського мандрівника та письменника Павла Алеппського (бл. 1627–1669), який супроводжував у подорожах Україною свого батька — антиохійського патріарха Макарія. Описуючи місцевих митців, він наголошував, що козацькі живописці були «вельми спритні в зображенні людських облич» і «мають велику вигадливість у відтворенні людей такими, якими вони є». Ці зауваги сучасника яскраво засвідчують високий рівень професійної майстерності українських художників та їхню орієнтацію на правдиве, життєве відображення образу людини.

⁴⁶ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 324.

У цей період поряд із сакральним живописом активно розвивається і світська тематика. З'являються портрети зображенням історичних постатей — гетьманів, представників козацької старшини, церковних і державних діячів. Такі твори не лише фіксували зовнішність конкретних осіб, а й виконували репрезентативну та ідеологічну функцію, утверджуючи нові соціальні ідеали та підкреслюючи роль козацької еліти в суспільно-політичному житті України. У такий спосіб портретний живопис стає важливою складовою українського барокового мистецтва та свідченням його зрілості й європейського рівня⁴⁷.

Портрет як жанр світського мистецтва в Україні другої половини XVII — XVIII століття набув виразної національної специфіки. Наприкінці XVII століття він ще зберігав тісний зв'язок з іконописною традицією, що виявлялося у фронтальності зображення, умовності простору, символічному трактуванні постаті та підкресленій репрезентативності образу. Водночас портрет поступово виходив за межі суто сакральної системи й формував власну художню мову.

У цей період створюються монументальні портрети Богдана Хмельницького та визначних представників козацької старшини, які виконували не лише меморіальну, а й ідеологічну функцію, утверджуючи образ козацької еліти як носія державницької ідеї. Західноукраїнські майстри, зокрема львівські художники, створювали портрети братчиків, зображуючи їх у представницьких позах із жезлами, гербами або іншими атрибутами соціального статусу, що підкреслювало їхню роль у громадському та церковному житті.

Світський бароковий портрет вирізнявся надзвичайною декоративною пишнотою. Постаті зображуваних осіб часто постають у своєрідному сяйві кольорового орнаментального мережива, багатих тканин, коштовних прикрас і символічних деталей. Орнаментальні елементи, колористичне багатство та складність декоративного тла слугували засобами акцентування майнового, соціального й суспільного походження портретованих, поєднуючи індивідуальну характеристику з репрезентативною функцією.

⁴⁷ Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура: Підручник. 3-тє видання. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 373-374.

У XVIII столітті український бароковий портрет досягає високого рівня професіоналізму та поступово інтегрується в загальноєвропейський мистецький процес. Провідними портретистами цього часу були Дмитро Левицький (1735–1827), Володимир Боровиковський (1757–1825) та Антін Лосенко (1737–1777), творчість яких засвідчує поєднання барокової декоративності з класицистичними тенденціями та поглибленою психологічною характеристикою образу. Їхні твори стали важливим етапом розвитку українського світського живопису й водночас підтвердили його високий європейський рівень⁴⁸.

Український портретний живопис другої половини XVII — XVIII століття засвідчує досягнення високого, європейського рівня художньої майстерності. У мистецтві цього періоду простежується виразне прагнення до максимально правдоподібної передачі індивідуальних рис людини, її зовнішності та психологічного стану. Водночас під впливом іконописної традиції портрети зберігали певну міру ідеалізації образу, що надавало їм узагальненої піднесеності й символічного звучання.

Переважна увага приділялася зображенню визначних політичних, культурних і духовних діячів, а також представників заможного міщанства, що відповідало репрезентативним функціям барокового портрета. Жіночі образи траплялися значно рідше, однак серед них особливе місце посідає портрет львівської міщанки Варвари Лангиш, створений Миколою Петраховичем. Цей твір вирізняється тонкою психологічною характеристикою, стриманою шляхетністю та високою художньою культурою виконання і справедливо вважається однією з вершин українського портретного живопису барокової доби.

Широку відомість у мистецькому середовищі та серед сучасників здобули портрети українських гетьманів — Богдана Хмельницького, Івана Самойловича, Івана Скоропадського, Івана Мазепи, а також славетних воєначальників Леонтія

⁴⁸ Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Яртіса та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 470.

Свічки та Семена Сулими. Значне місце посідали й портрети провідних діячів духовної та інтелектуальної сфери, зокрема Йоаникія Галятовського, Лазаря Барановича та інших. Ці образи не лише фіксували зовнішність історичних постатей, а й формували візуальний канон української еліти, відображаючи її духовні, моральні та суспільні ідеали.

Таким чином, український портрет XVII—XVIII століть постає як зрілий художній феномен, що поєднав традиції сакрального мистецтва з досягненнями світського живопису та забезпечив повноцінну інтеграцію української художньої культури в загальноєвропейський мистецький простір⁴⁹.

Український художник Тимофій Калинський у 1778–1782 роках створив близько тридцяти малюнків, у яких зафіксував представників різних соціальних верств українського суспільства — селян, козаків, міщан, а також козацьку старшину. Ці твори вирізняються прагненням до документальної точності та етнографічної достовірності, що дозволяє розглядати їх не лише як мистецькі, а й як важливі історико-культурні джерела.

З 1782 року Тимофій Калинський мешкав у селі Андріївці на Чернігівщині. У цей самий час і в тому ж населеному пункті проживав генерал-майор у відставці, історик, військовий інженер і топограф Олексій Іванович Рігельман (1720–1789). Саме тут Рігельман працював над своїм компілятивним історичним трактатом «Летописное повествование о Малой России...», присвяченим історії України від найдавніших часів до 80-х років XVIII століття.

Особливе значення має той факт, що малюнки Тимофія Калинського були включені до цього видання як візуальний матеріал, що доповнював історичний наратив. Хоча праця Рігельмана побачила світ уже після смерті автора — у 1847 році в Москві, саме в ній уперше було опубліковано графічну спадщину Калинського. Таким чином, ці зображення набули широкого розголосу та стали

⁴⁹ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 224-225.

важливим джерелом для вивчення соціального устрою, побуту й зовнішнього вигляду населення України кінця XVIII століття.

Творчість Тимофія Калинського репрезентує завершальний етап розвитку барокової традиції в українському образотворчому мистецтві, коли художній образ дедалі більше наближається до документального фіксування реальності, поєднуючи мистецьку виразність із історичною точністю⁵⁰.

Посилення реалістичних тенденцій і поглиблення психологічної характеристики образів у культових розписах справили істотний вплив на подальший розвиток образотворчого мистецтва України, зокрема фрескового живопису та станкової графіки. Художники дедалі частіше зверталися до індивідуалізації персонажів, передачі їхнього внутрішнього стану та емоційної наповненості, що свідчить про поступовий відхід від узагальнених канонічних схем і утвердження нових художніх принципів.

Саме на цей період припадає діяльність низки талановитих митців, серед яких Олександр і Леонтій Тарасовичі, Іван Щирський, Деонісій Синкевич, Никодим Зубрицький, Захарія Самуилович, Іван Стрельбицький та інші. Їхня творчість відіграла важливу роль у формуванні української графічної школи, поєднуючи барокову образність із підвищеною увагою до реалістичної деталізації та психологічної виразності.

Особливе місце в цьому процесі посідає діяльність друкарні Києво-Печерської лаври, видання якої вирізнялися високим рівнем поліграфічного та мистецького виконання. Вишукане графічне оформлення лаврських книг, гармонійне поєднання тексту й зображення, а також використання складних алегоричних і декоративних мотивів засвідчують провідну роль цього осередку в розвитку української сакральної графіки та в утвердженні її європейського рівня в добу бароко⁵¹.

⁵⁰ Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура: Підручник. 3-тє видання. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 374.

⁵¹ Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Яртіся та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 470.

У другій половині XVIII століття художникам дедалі частіше замовляли твори, присвячені зображенню представників селянського стану, що свідчить про розширення тематичного спектра образотворчого мистецтва та зростання інтересу до соціальної реальності. Саме на цей період припадає остаточне утвердження світського портретного живопису у повному значенні цього поняття, коли портрет стає самостійним жанром, орієнтованим не лише на репрезентацію статусу, а й на фіксацію індивідуальних рис та соціальної ідентичності людини.

Водночас суспільно-політичні та соціально-економічні зміни другої половини XVIII століття мали суперечливий, а подекуди й негативний вплив на розвиток української культури. Посилення централізаційних процесів та втрата автономних інституцій обмежували можливості самостійного культурного розвитку на українських землях. Важливим чинником стало й те, що найбільш обдарована мистецька молодь вирушала на навчання до Петербурзької академії мистецтв, заснованої у 1757 році.

Здобувши фахову освіту в столичних умовах, значна частина цих митців не поверталася в Україну, інтегруючись у загальноросійський культурний простір. Унаслідок цього їхня творча спадщина ставала складовою російської культури, що призводило до поступового відтоку художніх сил і певного послаблення національного мистецького середовища. Цей процес істотно вплинув на подальшу долю українського образотворчого мистецтва наприкінці XVIII століття, зумовивши зміну векторів його розвитку⁵².

Показовим для культурної ситуації другої половини XVIII століття є той факт, що низка провідних митців, які традиційно зараховуються до кола найвідоміших художників Російської імперії цього періоду, за своїм походженням були тісно пов'язані з українськими землями. Так, Дмитро Левицький походив із Києва, а Володимир Боровиковський — з Миргорода.

⁵² Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура: Підручник. 3-тє видання. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 374.

Обидва митці зробили визначний внесок у розвиток портретного живопису та сформували високі стандарти академічного мистецтва.

Українське походження мав і Антін Лосенко, якого вважають засновником історичного жанру в російському академічному мистецтві. Його творчість стала важливою віхою у формуванні класицистичної традиції та значною мірою визначила напрями розвитку живопису другої половини XVIII століття.

У галузі монументальної та монументально-декоративної скульптури вагомий слід залишив також уродженець України, міста Ічні, Іван Мартос. Його діяльність засвідчує високий рівень професійної підготовки українських митців і їхню активну участь у формуванні художнього середовища імперського центру.

Таким чином, творчість цих художників і скульпторів переконливо свідчить про значний внесок українських митців у розвиток мистецтва XVIII століття, водночас підкреслюючи складні культурні процеси, пов'язані з інтеграцією українського художнього потенціалу в загальноімперський, а ширше — європейський мистецький простір⁵³.

Подаючи стислий критичний коментар, варто зазначити, що доба бароко не була однозначно успішною для розвитку українського портретного мистецтва з погляду художньої глибини. Порівняно з портретами ренесансного періоду, барокові зразки втрачають притаманну їм раніше зосередженість, психологічну вираженість і внутрішню рефлексивність образу. Водночас вони ще не досягають того рівня художньої досконалості й пластичної культури, які проявляться пізніше, у зрілому портретному мистецтві XVIII століття.

Українські барокові портрети здебільшого орієнтовані на зовнішню репрезентативність і мають яскраво виражений панегіричний характер. Постаті світських або духовних достойників часто зображуються на повний зріст, у розкішних одяганнях, із численними атрибутами соціального статусу й родовитості — гербами, регаліями, символічними аксесуарами. При цьому

⁵³ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 225.

художня увага зосереджується не стільки на індивідуальних рисах та внутрішньому світі персонажа, скільки на демонстрації його становища й престижу, що нерідко зумовлює певну схематичність і поверховість образу.

Основне призначення таких портретів полягало радше у звеличенні та уславленні зображуваної особи, ніж у створенні самостійного художнього образу з високою естетичною цінністю. Саме тому значна частина барокових портретів справляє враження формальних і декоративно перевантажених творів, у яких мистецька якість підпорядковується ідеологічній та репрезентативній функції.

Певним винятком із цього загального правила можна вважати творчість талановитого львівського майстра Василя, придворного художника польського короля Яна III Собеського. Його портрет короля, що нині зберігається у Флоренції в галереї Уффіці, вирізняється значно глибшою психологічною характеристикою, вищою культурою живопису та індивідуалізованим трактуванням образу. Цей твір засвідчує можливості українського барокового портрета виходити за межі суто панегіричної репрезентації й наближатися до рівня провідних європейських зразків⁵⁴.

Водночас у цілому живописний рівень українського бароко слід оцінювати як доволі високий. Гетьманська держава в період правління Івана Мазепи (1687–1708) — видатного мецената й культурного діяча — а також за його наступників демонструвала значний інтелектуальний і мистецький потенціал, що дозволяв їй успішно інтегруватися в коло найбільш розвинених культурних центрів тогочасної Європи. Активна підтримка освіти, церковного будівництва, живопису та книговидавання створила сприятливі умови для розвитку українського церковного бароко на високому художньому рівні.

У типовому українському бароковому портреті XVII—XVIII століть виявилися характерні риси козацького світогляду та морально-етичних ідеалів епохи. Образи вирізнялися прагненням до підкреслення внутрішньої гідності,

⁵⁴ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 327.

духовної чистоти, почуття справедливості та ідеї особистої й національної свободи. Саме ці якості, репрезентовані засобами барокової образності, надавали українському портретному мистецтву виразного національного характеру й водночас забезпечували його співзвучність із провідними європейськими художніми тенденціями.

Таким чином, українське барокове малярство постає як важливий складник загальноєвропейського культурного процесу, що поєднав високу мистецьку культуру з національною ідеєю та глибоким духовним змістом.

2.2. Український бароковий іконопис як синтез богослов'я, символіки та художньої форми

Упродовж XVII—XVIII століть в українському сакральному мистецтві подальшого розвитку набуває фресковий живопис, а також відбувається формування провідних іконописних шкіл — волинської, київської, львівської, а також осередків, пов'язаних із Києво-Печерською лаврою, Софійським собором, Межигірським і Троїце-Іллінським монастирями та іншими значними духовно-культурними центрами. Саме в межах цих шкіл вироблялися характерні стилістичні риси українського церковного бароко, що поєднували традицію з новаторськими художніми пошуками.

Український іконопис цього періоду вирізнявся живописною розмаїтістю, збагаченням образної мови та поступовим залученням світських мотивів. Відчутним стає вплив народного світогляду, що проявляється в наближенні сакральних образів до реального життя та повсякденного досвіду суспільства. Святі постаті дедалі частіше набувають рис, близьких до типажів українського населення, що сприяло емоційній доступності та зрозумілості іконографічних образів для вірян.

У композиціях ікон та монументальних розписів з'являються образи запорозьких козаків на чолі з гетьманом, студентів Києво-Могилянської академії, міщан і селян, що свідчить про демократизацію сакрального мистецтва та його тісний зв'язок із соціальною реальністю епохи. Така тенденція не заперечувала канонічності ікони, а, навпаки, сприяла її глибшому укоріненню в національному культурному середовищі.

Найхарактернішими зразками українського фрескового та іконописного мистецтва барокової доби є розписи Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, Густинського й Хрестовоздвиженського монастирів на Полтавщині, а також Михайлівської церкви в Переяславі. Ці пам'ятки переконливо засвідчують високий рівень художньої культури українського сакрального мистецтва XVII—XVIII століть і його самобутнє місце в загальноєвропейському бароковому просторі⁵⁵.

Разом із утвердженням барокової стилістики в українському сакральному мистецтві особливої пишності та урочистості набувають церковні іконостаси. Саме в цей період вони зазнають суттєвої композиційної трансформації, підносячись до самої стелі храму, найчастіше в центральній його частині — під головною банею. Така вертикальна спрямованість іконостаса посилювала монументальність інтер'єру та підкреслювала символіку сходження від земного до небесного.

Характерною рисою барокового іконостаса стає значне збільшення кількості ярусів ікон, що зумовлювало складні багатоповерхові композиції з чіткою ієрархічною структурою. Ікони цього часу переважно виконувалися на золотому тлі, яке символізувало божественне світло та сакральний простір. Для підсилення декоративного ефекту тло перестає бути пласким: його оздоблюють рельєфним тисненням орнаментом, найчастіше з використанням рослинних мотивів, характерних для барокової декоративної системи.

⁵⁵ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 224.

Таким чином, український бароковий іконостас постає як складний синтетичний витвір мистецтва, у якому поєднуються архітектура, живопис, різьблення та орнаментика. Його художня пишнота й символічна насиченість стали однією з найяскравіших ознак розвитку українського церковного бароко XVII—XVIII століть⁵⁶.

Вагомим і своєрідним явищем українського малярського бароко стала діяльність художнього осередку в Жовкві наприкінці XVII — XVIII століть. Цей центр відіграв помітну роль у розвитку сакрального живопису, сформувавши власну стилістичну модель, що поєднувала загальноєвропейські барокові тенденції з локальними художніми традиціями.

Церковному малярству жовківських митців були притаманні героїзація та ідеалізація людського образу, що відповідало бароковому світогляду з його прагненням до піднесеності й величі. Важливою рисою стала також онтологічна умовність зображуваного, яка виявлялася у символічному трактуванні простору, постатей і подій, не заперечуючи водночас емоційної переконливості образів.

Композиції жовківського малярства вирізнялися ефектною виразністю, динамізмом і продуманою театралізацією сцен, що посилювало їхній духовно-емоційний вплив на глядача. Саме ці риси забезпечили жовківському осередку особливе місце в системі українського сакрального мистецтва барокової доби та засвідчили високий рівень його художньої культури⁵⁷.

Зазначені явища переконливо свідчать про те, що саме в добу бароко в Україні вперше відбувається формування системи шкіл із фаховим навчанням мистецтва. Відомо, що викладання різних галузей художньої та гуманітарної освіти на високому рівні було налагоджене в Київському колегіумі, який у XVIII столітті набув статусу Академії. Цей заклад відіграв важливу роль у підготовці освіченої еліти та формуванні загального культурного середовища.

⁵⁶ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 326.

⁵⁷ Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Яртіся та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 468.

Водночас на розвиток українського сакрального малярства особливо відчутний вплив мала спеціалізована мистецька школа, заснована при Києво-Печерській лаврі, де викладання здійснювали, зокрема, майстри італійського походження. Саме ця школа стала осередком професійної художньої підготовки, що відповідала провідним європейським стандартам свого часу, і фактично виконувала функції своєрідної академії мистецтв.

Імовірно, впливами цього лаврського художнього осередку слід пояснювати явище усталення певних іконографічних і стилістичних зразків, які набували характеру канонічних. Образи, створені вихованцями цієї школи, широко наслідувалися в різних регіонах України, що сприяло уніфікації художньої мови сакрального мистецтва та формуванню спільного національного стилю українського церковного бароко.

Таким чином, інституалізація мистецької освіти в добу бароко стала важливою передумовою професіоналізації українського сакрального живопису та забезпечила його сталість, спадковість і високий художній рівень у загальноєвропейському культурному контексті⁵⁸.

Показовим прикладом впливу київської мистецької школи на формування загальноукраїнських іконографічних стандартів є канон намісного образу Христа-Учителя з розкритим Євангелієм в одній руці та благословляючим жестом іншої. Цей тип іконографічного вирішення, що, ймовірно, сформувався в межах київського художнього середовища у 90-х роках XVII століття, набув широкого поширення та став зразком для сакрального малярства практично на всій території України — від Поділля й Волині до Слобожанщини.

Збережені пам'ятки переконливо підтверджують масштаби цього впливу. Зокрема, один із таких образів походженням із Поділля зберігається нині в Київському музеї; майже ідентичний твір із Чернігівщини експонувався на XIV Археологічному з'їзді в Чернігові. Аналогічні ікони з Волині перебували у

⁵⁸ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 327.

зібранні Житомирського музею, а професор С. Таранушенко опублікував низку репродукцій подібних образів, що походять зі Слобожанщини.

Широка географія поширення цього іконографічного типу засвідчує не лише значний вплив київської школи на розвиток українського сакрального живопису, а й високий авторитет цього мистецького осередку. Київська школа виступала провідним центром формування художніх норм і зразків, які сприймалися як канонічні та забезпечували стильову єдність українського церковного мистецтва доби бароко⁵⁹.

Характерною складовою храмового живопису доби українського бароко стає ктиторський портрет — зображення історичних осіб, які були фундаторами або жертводавцями храмів, уславилися благодійною діяльністю, а також князів, гетьманів і правителів. Уключення ктиторських образів до сакрального простору храму мало не лише меморіальний, а й ідеологічний характер, поєднуючи релігійний зміст із історичною пам'яттю та суспільним авторитетом меценатів.

Показовим прикладом є розписи вівтарної частини Успенського собору в Києві, де було представлено галерею з 85 визначних діячів — від князів доби Київської Русі до російського імператора Петра І. Така масштабна іконографічна програма засвідчує прагнення вписати історію українських земель у ширший державний і церковний контекст, водночас підкреслюючи тяглість влади та духовної традиції.

Історико-батальні мотиви також знаходили відображення в храмових розписах. Зокрема, в церкві села Старогородців поблизу Остра було зображено сцену битви запорозьких козаків із татарами, що надавало сакральному живопису виразного національно-героїчного звучання. У Покровській церкві Переяслава, своєю чергою, було представлено образ Феофана Прокоповича в оточенні генеральної старшини, що поєднувало культовий простір із репрезентацією інтелектуальної та політичної еліти Гетьманщини.

⁵⁹ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 327.

Таким чином, ктиторський портрет у храмовому живописі українського бароко виконував важливу функцію синтезу сакрального, історичного та суспільного вимірів, сприяючи формуванню національної історичної свідомості та утвердженню ролі меценатства в розвитку церковного мистецтва⁶⁰.

Одним із найяскравіших представників західноукраїнського іконного малярства українського стилю був Іван Руткович (1667–1707). Його творчість посідає особливе місце в історії українського сакрального мистецтва кінця XVII — початку XVIII століття та є зразком високого професіоналізму й художньої самобутності.

Іван Руткович належав до кола митців, які органічно поєднали традиції візантійсько-руського іконопису з новими бароковими тенденціями, зумовленими впливами західноєвропейського мистецтва. Для його творів характерні ясність композиції, гармонійна врівноваженість образів, вишуканість колористичної гами та посилена увага до людської індивідуальності. Образи святих у Рутковича позначені стриманою емоційністю, внутрішньою гідністю та відчутною духовною зосередженістю.

Найвідомішим здобутком митця є іконостас церкви Святого Духа в Рогатині, який справедливо вважається вершиною західноукраїнського барокового іконопису. У цьому ансамблі чітко виявляється прагнення художника до поєднання канонічності з живописною свободою, монументальності з декоративною пишнотою. Саме завдяки таким творам іконопис Івана Рутковича набув загальноукраїнського значення та став важливою ланкою у формуванні національного варіанту церковного бароко⁶¹. Твори Івана Рутковича вирізняються багатою, насиченою колористичною палітрою та динамічністю композиційних рішень. Визначним етапом у його творчості став іконостас для церкви Святої П'ятниці в Жовкві, у якому повною мірою виявилось прагнення митця до художнього осмислення цінності реальної людини в сакральному образі. Саме в цьому ансамблі особливо чітко

⁶⁰ Культурологія / [Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. С. 224.

⁶¹ Яскравий представник жовківської школи сакрального живопису українського стилю.

простежується поєднання канонічної традиції з бароковою експресією та життєвою переконливістю образів.

Іван Руткович свідомо звертався до відтворення українського типажу, локальних особливостей одягу та елементів навколишнього пейзажу, що надавало його творам виразної національної ідентичності. Таке тяжіння до конкретності й реалістичності не суперечило сакральному характеру ікони, а, навпаки, поглиблювало її духовний зміст і сприяло більш безпосередньому сприйняттю з боку вірян.

Високий рівень професійної підготовки митця, ґрунтовне володіння живописною технікою та композицією дозволили Івану Рутковичу створити цілісний і художньо переконливий образний світ, який став важливою складовою західноукраїнського іконопису барокової доби й суттєво вплинув на подальший розвиток українського сакрального малярства⁶².

На західноукраїнських землях, починаючи з середини XVII століття, у музейних зібраннях збереглися численні яскраві зразки високорозвиненого іконографічного мистецтва, що засвідчують зрілість і самобутність українського ікономалярства. Саме впродовж XVII—XVIII століть відбувається остаточне формування оригінального стилю українського іконопису, який поєднав традиції візантійсько-руської спадщини з досягненнями західноєвропейського бароко.

До основних канонічних ознак цієї іконописної манери належать гармонійна колористична система, врівноважена симетрія та багатофігурність композицій, а також своєрідна «європеїзація» й водночас «слов'янізація» у трактуванні ликів святих. Характерними є внутрішня й зовнішня динаміка постатей, емоційна насиченість образів, багатоплановість сюжетних рішень, а також активне введення побутових деталей і елементів національного одягу, що надавало сакральному живопису виразної національної специфіки та життєвої переконливості.

⁶² Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Яртіса та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 469.

До плеяди визначних митців жовківського художнього осередку належать також Юрій Шиманович, Мартіно Альтамонте та Василь Петранович. Їхня творча спадщина представлена не лише зразками сакрального малярства, а й світськими портретами та батальними композиціями, що свідчить про жанрову багатогранність і високий рівень професійної підготовки митців.

Жовківський малярський осередок справедливо вважається вершиною українського барокового живопису. Він не лише розвинув традиції релігійного монументального мистецтва, а й підніс національні художні традиції на якісно новий рівень, забезпечивши українському сакральному малярству гідне місце в загальноєвропейському культурному просторі барокової доби⁶³.

Провідними представниками прикарпатського художнього осередку, які визначили його мистецький авторитет і значення в розвитку українського барокового сакрального малярства, були Федір Сенькович, Лаврентій Пилипович, Микола Петрахович, Севастьян Корунко, Іван Руткович, Йов Кондзелевич, Юрій Шимонович, Василь Петранович, Мартіно Альтамонте та інші митці. Їхня творчість засвідчує високий рівень професійної майстерності, жанрову різноманітність і здатність органічно поєднувати місцеві іконописні традиції з європейськими художніми впливами.

Саме діяльність цих художників сприяла формуванню самобутнього регіонального варіанта українського барокового мистецтва, який відзначався глибиною духовного змісту, розвиненою образною мовою та яскраво вираженою національною специфікою⁶⁴.

Помітне місце в розвитку українського іконопису XVIII століття посідає придворний іконописець гетьмана Кирила Розумовського — Григорій Стеценко. Його творчість репрезентує зрілий етап українського церковного бароко, поєднуючи високу професійну майстерність із дотриманням національних

⁶³ Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Ярмиса та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 470.

⁶⁴ Життєписи художників і їх мистецькі особливості надзвичайно вдало описав український мистецтвознавець, педагог. Заслужений діяч мистецтв України. Доктор мистецтвознавства, професор кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв В. А. Овсійчук. // Див. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Київ: Наукова думка, 1991. 400 с.

іконописних традицій. Зокрема, пензлю Г. Стеценка приписується бароковий іконостас у селі Потеличі, який вирізняється розвиненою декоративністю, гармонійною композицією та характерною для доби урочистістю образів.

Вплив української іконописної традиції простежується також у ранньому періоді творчості Володимира Боровиковського. До звернення митця до академічного портретного живопису в столичному середовищі, його ранні роботи зберігали риси українського сакрального мистецтва — м'якість моделювання форм, ліричну емоційність образів, увагу до внутрішнього духовного стану персонажів. Це свідчить про глибоке укорінення художника в національній мистецькій традиції, яка стала важливою основою для його подальшого творчого розвитку⁶⁵.

Таким чином, діяльність Григорія Стеценка та рання творчість Володимира Боровиковського підтверджують тяглість і життєздатність української іконописної школи в XVIII столітті, а також її значний вплив на формування провідних постатей світського й сакрального мистецтва⁶⁶.

Отже, у мистецькому плані всі названі професійні художники-іконописці були індивідуальними творчими особистостями з різним художнім темпераментом, стилістичними уподобаннями та рівнем сприйняття європейських впливів. Водночас їх поєднувало спільне прагнення оновити мову сакрального мистецтва та передати глядачеві й молільникові уявлення про божественну красу як живу, динамічну й духовно насичену реальність.

Західноукраїнські ізографи свідомо переосмислювали традиційні іконографічні схеми, прагнучи подолати надмірну застиглість і формалізм, характерні для окремих консервативних варіантів східнохристиянського іконопису. Їхня творчість була спрямована на оновлення художньої форми, поглиблення емоційної виразності образу та наближення сакрального мистецтва до внутрішнього духовного досвіду людини.

⁶⁵ Див. Додаток Б. Рис. 2.

⁶⁶ Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [за ред. проф. А. Яртіся та проф. В. Мельника]. Львів: Світ, 2005. С. 470.

У цьому контексті іконопис розглядався не лише як засіб збереження канону, а й як простір для вільнішого вияву людської природи, її духовної гідності та прагнення до внутрішньої свободи. Саме така установка сприяла формуванню українського варіанту церковного бароко, в якому сакральне мистецтво набуло рис гуманістичної відкритості та стало важливим чинником духовного оновлення суспільства⁶⁷.

XVIII століття в історії українського ікономалярства постає як доба зрілого, пишного бароко, що досягло високого рівня художньої та богословської цілісності. Уже самі розкішно різьблені та щедро позолочені іконостаси надають національному варіантові бароко надзвичайної декоративної сили й урочистості. Водночас іконостас у цей період виступає не лише як архітектонічна рама для багаторусного розміщення ікон у строгій горизонтально-вертикальній симетрії, а як складний символічний образ — своєрідний сакральний «ковчег», у якому явлена присутність Бога та небесна спільнота Його святих⁶⁸.

Український бароковий іконостас набуває виразно тріумфального характеру. Як у цілому, так і в кожній окремій деталі він мовою символів проголошує ідею перемоги добра над злом, життя над смертю. У різьбленому декорі домінують рослинні мотиви з глибоким євхаристійним змістом: виноградна лоза як символ Христової крові, пролитої за спасіння людства; стебло й колос — як образ хліба, тобто Тіла Христового; розлогий і міцний акант — як знак витривалості, сили й переможної любові Христа. Уся система декору підпорядкована богословській ідеї спасіння та есхатологічної радості.

Мальовані ікони органічно відповідають різьбленому обрамленню як за богословським змістом, так і за художньою довершеністю. Апостоли, пророки, мученики, преподобні та праведники постають у святкових, символічно оздоблених шатах — як учасники небесного весілля, покликані до торжества біля Божого престолу. Їхні вбрання сяють чистими, насиченими барвами,

⁶⁷ Пор. Жаборюк А. Художній світ доби відродження (ідеї, образи, стиль). Одеса: Астропринт, 2010. С. 6-9.

⁶⁸ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / [упоряд.: С. В. Ульяновська; вст. ст.: І. М. Дзюба; перед. слово: М. В. Антонович]. Київ: Либідь, 1993. С. 328.

прикрашені квітковими й орнаментальними мотивами, що посилює відчуття радості, світла й прослави.

У науковій літературі такі образи іноді тлумачилися хибно. Частина дослідників вбачала в них нібито портретні риси заможних аристократів XVIII століття, інші ж наполягали на повному підпорядкуванні українського іконопису західному католицькому мистецтву та втраті візантійської аскетичної традиції. Обидві позиції не витримують критики. По-перше, східнохристиянська церковна традиція суворо забороняє створення ікон із використанням реальних моделей: іконопис ґрунтується виключно на усталених іконографічних прототипах. По-друге, західноєвропейські впливи — зокрема італійського бароко — справді були присутні, однак обмежувалися переважно формальними засобами (колористикою, світлотіньовими контрастами, динамікою композиції), не руйнуючи богословської основи ікони.

У концептуальному вимірі українське бароко зберегло ренесансний оптимізм, життєствердний характер і відчуття гармонії. Особливо це помітно в західноукраїнському іконописі, який, попри формальну спорідненість із західноєвропейським бароко, не перейняв притаманного Центральній і Східній Європі драматизму чи трагізму барокового світогляду. Українське бароко виявляється більш «світлим», радісним і гуманістично зорієнтованим.

У добу бароко українське малярство настільки тісно інтегрувалося в загальноєвропейський художній процес, що зміни стильових парадигм відбувалися майже синхронно з Заходом. Коли у XVIII столітті важке й урочисте бароко в Західній Європі поступилося місцем легкому та елегантному рококо, ця трансформація доволі швидко відбилася і в українському мистецтві. Показово, що нові стильові імпульси Україна нерідко сприймала безпосередньо з італійських центрів, зокрема з Флоренції, минаючи посередництво сусідніх культур, а подекуди навіть випереджаючи їх у засвоєнні нових художніх тенденцій.

РОЗДІЛ 3

БАРОКОВА ТРАДИЦІЯ В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ:
НАРОДНІ ФОРМИ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІ ВПЛИВИ

Важливим джерелом вивчення українського барокового сакрального мистецтва є зразки, що зберігаються у музейних зібраннях та приватних колекціях України. Саме ці пам'ятки дозволяють простежити еволюцію художньої мови бароко, регіональні особливості іконопису, різьблення та монументального живопису, а також рівень професійної майстерності митців XVII–XVIII століть. У багатьох випадках музейні колекції стали єдиним простором збереження творів, які були втрачені у своєму первісному сакральному контексті внаслідок історичних катаклізмів, секуляризаційних процесів та руйнування храмів.

Провідну роль у збереженні та науковому осмисленні українського барокового мистецтва відіграють державні музеї, зокрема Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, Національний художній музей України, Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Чернігівський історичний музей, Волинський краєзнавчий музей та інші регіональні осередки. У їхніх фондах представлені ікони, фрагменти іконостасів, твори станкового живопису, різьблення та книжкова графіка, що репрезентують різні школи й напрямки українського бароко.

Поряд із музейними збірками важливе значення мають і приватні колекції, які часто зберігають унікальні, маловідомі або раніше не атрибутовані твори сакрального мистецтва. Саме завдяки діяльності приватних колекціонерів, реставраторів і дослідників до наукового обігу було введено низку зразків українського барокового іконопису та декоративного мистецтва. Приватні

зібрання нерідко доповнюють музейні колекції, відкриваючи нові аспекти регіональної специфіки та індивідуальних авторських манер⁶⁹.

Таким чином, музейні та приватні колекції України становлять цілісне й багатогарне джерело для дослідження українського бароко. Вони не лише зберігають художню спадщину минулого, а й відіграють важливу роль у формуванні сучасного наукового уявлення про українське сакральне мистецтво як самобутній феномен європейського культурного простору.

3.1. Придорожній хрест і народна сакральна пластика Галичини як пограничне явище барокової культури

Високим зразком українського барокового мистецтва є різьблення по дереву народних майстрів — яскравий і автентичний різновид мистецтва покутсько-карпатського регіону. Цей пласт художньої культури репрезентує глибоко вкорінену традицію народної сакральної пластики, що формувалася в тісному зв'язку з релігійними уявленнями, побутом і світоглядом місцевого населення.

У наукових інтерпретаціях народну дерев'яну скульптуру інколи намагаються механічно вписати в магістральні напрями розвитку сакрального мистецтва Галичини — передусім іконопис і барокову церковну пластику, або ж розглядати її як своєрідний «перехідний прошарок» між формальними пріоритетами цих двох традицій. Такий підхід, однак, не враховує специфіки народного різьблення як самостійного художнього явища⁷⁰.

Образно-іконографічна близькість народної скульптури до ікони, так само як і пізніші нашарування барокових художніх вражень, свідчать не про її вторинність, а про багатовимірність і відкритість цієї сфери до різних стилістичних впливів. Народна пластика розвивалася за власною внутрішньою

⁶⁹ Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / ред. Стівенс Фартінг. Харків: Віват, 2019. С. 212-213.

⁷⁰ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С. 86-87.

логікою, поєднуючи архаїчні форми, символічне мислення та елементи професійного мистецтва, засвоєні на рівні інтуїтивного досвіду.

Отже, термін «народна скульптура» лише умовно окреслює межі цього явища, яке не зводиться ані до спрощеної версії іконопису, ані до периферійного відгалуження барокової пластики. Натомість вона постає як самобутній компонент українського сакрального мистецтва, що відображає синтез народної релігійності, локальної художньої традиції та загальноєвропейських культурних впливів⁷¹. Зразки такого мистецтва зберігаються у Музеї мистецтв Прикарпаття (м. Івано-Франківськ).

Найменш деформована зовнішніми стилістичними впливами, позастильова серцевина народної дерев'яної скульптури зберігає глибинну пам'ять про архаїчні пласти культури. У її образній структурі простежуються рудименти ритуальної символіки первісного космогонічного «дерева», статуарна узагальненість неолітичних менгірів та знакова виразність язичницьких ідолів. Ці первісні уявлення, трансформовані впродовж століть, збереглися у формі стійких пластичних архетипів, що визначали характер народної сакральної пластики⁷².

Частина цього праархаїчного досвіду роботи з каменем і деревом була інтегрована в мистецьку традицію середньовічної України та лягла в основу білокам'яної храмової скульптури Галицько-Волинського князівства XII—XIII століть. Саме тут архаїчні форми набули нового християнського змісту, зберігши при цьому властиву їм монументальність, фронтальність і символічну узагальненість.

Подальше життя цих давніх пластичних уявлень простежується і в лапідарних пам'ятниках — кам'яних хрестах сільських цвинтарів, які стали своєрідними носіями колективної пам'яті та локальної духовної традиції. У цих формах архаїка, християнська символіка й народне світобачення злилися в

⁷¹ Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV—XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. С. 108.

⁷² Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / ред. Стівенс Фартінг. Харків: Віват, 2019. С. 212-213.

цілісний художній феномен, що засвідчує безперервність розвитку сакральної пластики на українських землях від давнини до новітнього часу⁷³.

Тяглість давніх різьбярських традицій особливо виразно простежується в гірських районах Гуцульщини та Бойківщини, де вони збереглися у характерних для цих регіонів сакральних виробках — дерев'яних хрестах-ручниках, свічниках-трійцях і рельєфно різьблених іконах. У формально-образній мові цих предметів відчутна спадкоємність архаїчних уявлень, що поєднуються з християнською символікою та локальними художніми традиціями.

Окремі зразки народної різьби містять заглиблені сховки для реліквій, що перегукується з традиціями середньовічного іконопису XII—XIV століть⁷⁴, зокрема з типом чудотворних ікон, до яких належить «Дорогобужська Одигітрія». Така конструктивна особливість засвідчує не лише функціональну, а й сакрально-обрядову значущість цих виробів, а також глибину історичної пам'яті народної пластики.

В експозиції представлено типові різновиди гуцульської церковної різьби, для яких характерне архаїчне трактування образів і розвинена система символічного так званого «календарного» декору (вітрина у східній наві). Орнаментальні мотиви тут виконують не лише декоративну, а й семантичну функцію, пов'язану з циклічністю часу, річним колом свят і традиційним світобаченням.

Південно-східна частина Покуття зазнавала відчутного впливу придністровської «школи Золотого Потoku» (за назвою міста на Тернопільщині). Вироби цього осередку — зокрема хрест-ручник 1884 року майстра Андрія Сидорака з Петрилова та хрести на підставках — демонструють своєрідну техніку, близьку до виготовлення кліше для стародруків. Зображення виконані тонкими, майже графічними лініями, часто супроводжуються стилізованими під орнамент написами та доповнюються кольоровим розписом, що посилює їхню візуальну виразність.

⁷³ Жишкович В. Пластика Русі-України X – першої половини XVI ст. Львів, 1999. 355 с.

⁷⁴ Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / ред. Стівенс Фартінг. Харків: Віват, 2019. С. 214-215.

Окремим і поширеним видом діяльності народних різьбярів було також виготовлення дерев'яних матриць (набійок), призначених для орнаментування тканин ручної роботи. Цей промисел засвідчує тісний зв'язок між сакральною пластикою, декоративно-прикладним мистецтвом і повсякденною культурою, формуючи цілісну художню систему традиційного середовища⁷⁵.

У традиційному галицькому ландшафті рідко яке перехрестя обходилося без сакрального оберега — придорожного хреста («фігури») або каплички, що виконували не лише релігійну, а й охоронну та символічну функції. Ці об'єкти були важливими маркерами простору, місцями молитви й пам'яті, а також елементами народної сакральної топографії.

Типова конструкція придорожного хреста складалася з високого дерев'яного стовпа з одним горизонтальним раменом. Місце перехрестя брусів зашальовувалося з трьох боків дошками, утворюючи своєрідний кивот, який зверху накривався гонтовим або бляшаним дашком. Така архітектонічна форма надавала споруді монументальності та водночас захищала різьблені елементи від атмосферних впливів.

До хреста кріпили різьблене Розп'яття, яке часто доповнювалося фігурами пристоячих — Богородиці та апостола Івана Богослова, а також ангелів і херувимів. Значне місце в композиції посідали знаряддя Христових страстей: спис, жердина, драбина, колона, півень та інші символи, що формували розгорнуту іконографічну програму й поглиблювали богословський зміст образу⁷⁶.

Вся композиція зазвичай яскраво поліхромувалася, що надавало їй виразної декоративності та посилювало емоційний вплив на глядача. У музейній експозиції представлено реконструйований зразок придорожного хреста з Тлумаччини, який наочно демонструє характерні особливості цього

⁷⁵ Мельник В. Галицький іконопис XVI ст. у збірці Івано-Франківського художнього музею: Каталог // *Галицько-буковинський хронограф*. Івано-Франківськ, 1998. № 1. С.155–181.

⁷⁶ Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / ред. Стівенс Фартінг. Харків: Віват, 2019. С. 215-216.

виду народної сакральної дерев'яної скульптури та засвідчує тяглість і багатство місцевої різьбярської традиції⁷⁷.

Хрести-«фігури» встановлювалися у знакових просторових точках — на в'їздах і виїздах із сіл та містечок, перед новозбудованими храмами, а також на місцях колишніх церковних споруд. Вони виконували функцію сакральних маркерів території: біля них освячували землю новозаснованих цвинтарів, ними позначали чудодійні джерела, а також увічнювали важливі історичні події та колективну пам'ять громади. Таким чином, придорожні хрести були невід'ємною складовою релігійного й культурного ландшафту.

Ритуальні хрести сільської провінції виготовлялися переважно місцевими майстрами, що зумовлювало збереження в їхній формі численних архаїчних і архетипних рис. У композиційній структурі таких хрестів чітко простежується символічна організація простору: розвинена вертикаль конструкції перетиналася трьома горизонтальними ярусами, що відсилає до традиційного уявлення про тричленну модель світу⁷⁸.

Положення голови Христа у композиції позначало центральну вісь і сакральне перехрестя, віднесене до сфери «горішнього», небесного світу. Така ієрархічна побудова не лише впорядковувала пластичну форму, а й надавала їй глибокого космогонічного й богословського змісту, поєднуючи християнську символіку з давніми народними уявленнями про структуру буття⁷⁹.

Середня, «заземлена» і водночас найбільш наративна частина композиції придорожного хреста з фігурами пристоячих на рівні горизонту зазвичай завершувалася зображенням черепа Адама, похованого, згідно з апокрифічними переказами, на Голгофі. Цей мотив символізував «нижній світ» — сферу смерті й гріха, а також нагадував про викупну жертву Христа. За апокрифічною традицією, жертвне дерево Голгофського хреста проросло з вінка на голові Адама, сплетеного з гілок райського дерева пізнання, і стало знаряддям муки та

⁷⁷ Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. С. 109–110.

⁷⁸ Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / ред. Стівенс Фартінг. Харків: Віват, 2019. С. 214–215.

⁷⁹ Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. С. 110.

смерті Ісуса, а після Його воскресіння — знаком спасіння, Життєдайним Хрестом. Таким чином, хрест у народній свідомості поставав як космогонічна вісь, що поєднувала гріхопадіння і відкуплення.

Посередницька місія свідків Розп'яття — Богородиці та апостола Івана Богослова — між людьми й Богом усвідомлювалася настільки глибоко, що зумовила появу «дочірніх» варіантів цієї теми в покутсько-буковинському народному малярстві. У низці ікон-триптихів центральний сюжет «Розп'яття з пристоячими» свідомо наслідує абрис і конструкцію реальних придорожніх хрестів (наприклад, «Розп'яття з пристоячими, Богородицею і святим Миколаєм»). У таких композиціях ідея «хресного дерева» переводиться у горизонтальний вимір і доповнюється образами особливо шанованих святих — святого Миколая, а в інших варіантах — святих Варвари, Катерини, Юрія. Рослинна орнаментика в цих іконах виконує не лише декоративну функцію, а постає залишковим символом вічного проростання Природи та оновлення життя.

У широкій панорамі центральноєвропейських круцифіксів і капличок «на стовпах», які густо вкривали простір від Литви до Румунії, галицькі придорожні хрести вирізнялися яскраво вираженим локальним колоритом. В експозиціях і збірках вони представлені як окремі зображення Розп'яття Христового, парні групи пристоячих, фігурки клякаючої Богородиці чи так званої «Скемпської» Богородиці. У цих творах домінує настрій статичного, «іконного» предстояння, який зберігається навіть у найбільш стилістично барокових варіантах⁸⁰.

Неглибокий, майже двовимірний простір шафки-кивоту придорожнього хреста сприймається з однієї, фронтальної точки — тієї, яку передбачає традиція молитовного «стояння» перед іконостасом. Водночас саме перехрестя як простір існування цих сакральних об'єктів диктувало свої особливі норми життя. Одвічне галицьке «предстояння» постійно зазнавало спокус, випробувань і впливів. Еволюційний шлях розвитку мистецьких форм регіону пролягав через періоди самозаглиблення, діалогу й компромісу з сусідніми

⁸⁰ Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / ред. Стівенс Фартінг. Харків: Віват, 2019. С. 216-221.

культурами, наближення або віддалення від епіцентрів західної та східної традицій, у процесі чого щось втрачалось, щось постало нове, а щось призабуто — відроджувалося.

Отже, маємо мистецьку спадщину, яку складно однозначно класифікувати як у межах поствізантійської традиції, так і за схемами західноєвропейської генези художніх стилів. У ній завжди присутній елемент суто галицький — іноді надто «орієнтальний» для Заходу, іноді надто «західний» для Сходу. Саме в цій пограничності криється багатство й загадковість Галичини, її культурна автентика. Один із можливих шляхів пізнання цієї автентики й було запропоновано в поданому нарисі розвитку сакрального мистецтва Івано-Франківщини XVI—XIX століть.

3.2. Народна мистецькі прояви Прикарпаття в контексті барокової культури

Колекція сакрального мистецтва Музею мистецтв Прикарпаття (до 2016 р. — Івано-Франківського обласного художнього музею) формувалася й систематично поповнювалася внаслідок багаторічної пошуково-дослідницької діяльності наукових співробітників установи під керівництвом завідувача відділу образотворчого мистецтва В. Мельника. Впродовж 1980-х років працівники музею здійснили низку наукових експедицій до закритих або занедбаних церков і костелів Івано-Франківської області, що стало важливим етапом у збереженні регіональної сакральної спадщини⁸¹.

Результатом цієї роботи стало виявлення та музеєфікація значної кількості мистецьких пам'яток сакральної тематики — ікон, скульптур, фрагментів іконостасів, предметів культового призначення. Виявлені твори охоплюють різні хронологічні періоди — від ранньомодерної доби до XIX століття — і репрезентують широкий спектр стильових напрямів галицького сакрального

⁸¹ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С. 88-89.

мистецтва, зокрема поствізантійську традицію, ренесансні впливи, бароко та його народні інтерпретації.

Таким чином, колекція сакрального мистецтва Музею мистецтв Прикарпаття є важливим джерелом для дослідження еволюції українського церковного мистецтва Західної України в контексті європейських художніх процесів та відіграє значну роль у збереженні й популяризації духовної культурної спадщини регіону.

Перлиною колекції Музею мистецтв Прикарпаття є ікона «Свята Маргарита» (середина XV століття), яка первісно була складовою частиною готичного вітваря-складня з рухомими стулками⁸². а стилістичними та іконографічними ознаками твір пов'язується з колом малярства Центральної Європи; ймовірним місцем його створення вважається Краків. Потрапляння ікони на терени Прикарпаття, імовірно, пов'язане з міжрегіональними культурними та конфесійними контактами, характерними для прикордонних територій пізнього середньовіччя.

Ікона є фрагментом готичного вітварного комплексу, що репрезентує зрілу стадію розвитку сакрального живопису XV століття. У 1987–1988 роках твір було відреставровано у Львівській філії Державного науково-дослідного реставраційного центру (ДНДРМ). Відреставрована пам'ятка експонувалася на виставці «Реставрація музейних колекцій» (Львів, 1989) та була опублікована у відповідному виставковому каталозі. Наукову атрибуцію ікони здійснив Є. Гадомський у 1990 році (Краків).

До середини 1980-х років ікона зберігалася в церкві села Ріпне, куди вона потрапила як дар місцевого інженера нафтових промислів. На звороті ікони зберігся олівцевий напис, що має важливе джерелознавче значення: *«Жертва від інж. Павла Сетковича (поляка). Старинний родинний образ – около 400 літ. Ріпне, 7.VII.1940»*. Цей напис підтверджує як приватне походження твору, так і тривалу історію його побутування поза музейним середовищем⁸³.

⁸² Див. Додаток А.

⁸³ Александрович В. Зі студій над писемними джерелами до історії українського мистецтва. Малярі у мистецьких взаємозв'язках західно-українських земель XVI – XVII століть. *Записки НТШ*. Львів, 1988, Т. 136. С. 516–540.

Наявність у колекції Музею мистецтв Прикарпаття такої пам'ятки готичного сакрального малярства є надзвичайно показовою, адже вона засвідчує глибину культурних взаємовпливів між українськими та центральноєвропейськими мистецькими традиціями, а також формує важливе тло для розуміння подальшого розвитку ренесансних і барокових форм у сакральному мистецтві Галичини⁸⁴.

Свята Маргарита — ранньохристиянська мучениця з Антіохії, шанування якої набуло поширення у середньовічній Європі. Її іконографічний тип сформувався на основі сюжетів «Золотої легенди» — популярного агіографічного збірника, що відіграв значну роль у формуванні візуальних образів святих у західноєвропейському мистецтві. Обов'язковим атрибутом святої є дракон, переможений силою віри та приборканий хресним знаменням, що символізує перемогу християнства над злом і язичницькими силами.

На іконі з колекції Музею мистецтв Прикарпаття образ Святої Маргарити представлений у типовій для готичного сакрального мистецтва символічно-алегоричній формі. Біля правого обрізаного краю зберігся фрагмент постаті святої Доротеї — німб, складки одягу та плетений кошик із квітами, що дозволяє припустити первісну багатофігурну композицію вівтаря-складня. Така іконографічна побудова відповідає традиціям готичних вівтарних комплексів Центральної Європи середини XV століття.

Аристократично вишуканий і водночас ліричний характер твору, особливості живописної техніки, а також декоративне тло з мотивом виноградних гілук дають підстави датувати пам'ятку періодом розквіту краківського художнього осередку середини XV століття. Стилiстично ікона належить до пізньої фази інтернаціональної готики, коли так званий «м'який стиль» починає поєднуватися з рафінованою графічністю «стилю ламаних бганок», що виявляється у трактуванні складок одягу, контурів постатей та загальної композиційної ритміки.

⁸⁴ ІНВ. № ІФХМ – Ж – 700.

Таким чином, ікона «Свята Маргарита» є не лише цінним експонатом музейної колекції, а й важливим свідченням художніх контактів між Галичиною та центрами центральноєвропейського сакрального мистецтва, які в подальшому створили передумови для формування ренесансно-барокових традицій на українських землях.

Візантійська манера трактування сакрального образу виразно простежується в іконі «Богородиця Одигітрія з пророками» другої половини XVI століття, створеній у межах долиньського іконописного осередку. Твір репрезентує тяглість поствізантійської традиції на теренах Галичини та засвідчує збереження канонічних принципів іконопису в період активних художніх і культурних трансформацій⁸⁵.

Композиція ікони вибудована відповідно до усталеного іконографічного типу Одигітрії, де Богородиця постає як Провідниця до спасіння, вказуючи на Немовля-Христа. Образи пророків, розміщені у відповідних регістрах, підсилюють богословський зміст твору, акцентуючи на старозавітних передвіщеннях Боговтілення. Стилістично ікона вирізняється стриманістю пластичного моделювання, лаконізмом форм, площинністю композиції та умовністю простору — рисами, характерними для візантійського і поствізантійського іконопису.

Водночас у творі простежуються локальні особливості долиньського іконописного осередку, зокрема м'якіші кольорові співвідношення, дещо пожвавлений ритм ліній та увага до декоративного опрацювання деталей. Це свідчить про адаптацію візантійського канону до регіонального художнього середовища, що згодом стало підґрунтям для формування українського барокового іконопису⁸⁶.

Наприкінці XVIII століття ікону було перемальовано та вкрито до кивоту-рами коштом Андрія Жуловича, його дружини Анни та дітей — Григорія, Пантелеймона, Марії й Параскеви, що засвідчує тривале перебування

⁸⁵ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С.92-94.

⁸⁶ Див. Додаток Б.

пам'ятки в сакральному середовищі та її особливу родинну й культову цінність. Такі поновлення ікон були поширеною практикою в українській традиції й свідчать не лише про шанування образу, а й про прагнення зберегти його актуальність у змінних художніх і богослужбових контекстах.

Під час реставраційних робіт, проведених у 1987–1988 роках у Львівській філії Державного науково-дослідного реставраційного центру (ДНДРМ), було демонтовано кивот-раму та знято пізніші записи, за винятком утраченого фрагмента на лику Христа. Реставрація дала змогу виявити первісний живописний шар і повернути пам'ятці її автентичні художні риси⁸⁷.

Відреставрована ікона експонувалася на виставці «Реставрація музейних колекцій» (Львів, 1989), де була представлена як вагомий зразок галицького іконопису поствізантійської традиції та важливий об'єкт для дослідження процесів поновлення і збереження сакрального мистецтва⁸⁸.

Подібним за манерою виконання є образ «Розп'яття» середини XVI століття з церкви села Грабова Рожнятівського району. Пам'ятка репрезентує тяглість поствізантійської іконописної традиції в сакральному мистецтві Прикарпаття та демонструє споріднені стильові риси з іконами, створеними в межах локальних галицьких осередків.

Композиція «Розп'яття» вирізняється стриманістю пластичного моделювання, лаконізмом художніх засобів і площинністю просторового вирішення, що є характерним для візантійської та поствізантійської манери. Образ Христа трактований узагальнено, без надмірної експресії, з акцентом на символічному змісті жертви та спасіння. Такі риси відповідають богословським принципам східнохристиянського іконопису й водночас засвідчують поступове формування локальних особливостей, притаманних галицькому регіону.

Таким чином, ікона «Розп'яття» з церкви села Грабова є важливим свідченням розвитку сакрального малярства другої половини XVI століття та

⁸⁷ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С.

⁸⁸ Інв. № ІФХМ – ІК – 218.

доповнює уявлення про художні процеси, що передували утвердженню барокових форм в українському церковному мистецтві⁸⁹.

Давнє «Розп'яття» первісно було складовою частиною розгорнутої композиції «Розп'яття з пристоячими», що відповідало усталеній іконографічній традиції східнохристиянського мистецтва. Образ Христа трактовано згідно з візантійським каноном, основними ознаками якого є площинність зображення, статичність постаті та виразний аскетизм художньої мови. Така манера підкреслює не фізичні страждання, а богословський зміст жертви та спасіння⁹⁰.

Водночас орнаментация опоясання Христа, а також декоративне оздоблення сорочки Христа-Дитини в іконі «Богородиця Одигітрія» засвідчують певну «фольклоризацію» іконописної традиції, характерну для бойківського художнього осередку. Ці елементи свідчать про органічне поєднання канонічної візантійської системи з локальними народними уявленнями та декоративними вподобаннями, що було типовим явищем для галицького іконопису XVI століття.

Ікону було виявлено у 1983 році в селі Лоп'янка, куди вона потрапила разом із майном грабівської церкви після її закриття. Усна традиція пов'язує походження твору з василіянським монастирем у Грабові, який уперше згадується в писемних джерелах XVI–XVII століть і був ліквідований у 1765 році. Така історія побутування пам'ятки додатково підкреслює її значення як важливого свідчення духовного та мистецького життя регіону⁹¹.

Наприкінці XVI — на початку XVII століття в галицькому сакральному мистецтві відчутно посилюються нові художні віяння, що надходили з європейського культурного простору. Іконописні тенденції цього періоду формувалися на основі поєднання впливів ренесансної естетики та ще міцно вкоріненої візантійської традиції. Цей синтез зумовив появу перехідних форм, у

⁸⁹ Див. Додаток В.

⁹⁰ Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С.87-91.

⁹¹ Інв. № ІФХМ – ІК – 112.

яких канонічність образу поєднувалася з прагненням до гармонійності, симетрії та рівноваженості композиції.

В експозиції представлено чотири ікони зі святкового ярусу іконостасу з Калущини — «Благовіщення», «Стрітєння», «В'їзд до Єрусалима», «Зішестя до пекла», що датуються початком XVII століття. У цих композиціях чітко простежується симетричність побудови, стриманий ритм рухів постатей та зважені пропорційні співвідношення, характерні для пізньоренесансної іконописної манери⁹².

З середини XVII століття на зміну ренесансним формам приходить бароко — новий, розкішний мистецький стиль, який істотно трансформував іконописну традицію Галичини та домінував на українських землях до першої половини XVIII століття. Бароко характеризувалося остаточним злиттям віковічних, але видозмінених на місцевому ґрунті візантійських традицій із досягненнями західноєвропейського мистецтва. Саме це поєднання зумовило формування «нової» ікони, в якій типажі святих, їхня пластика та емоційна виразність набули виразного національного звучання⁹³.

На зміну стриманості декорування ренесансної ікони наприкінці XVII — на початку XVIII століття приходить пишність барокового оздоблення. Ікони «зодягаються» у розкішні золочені рами з прорізною ажурною різьбою, виконаною на мотив виноградної лози з гронами та акантового листя. Характерною рисою барокової ікони стає також різьблений у товщі левкасу рослинно-геометричний орнамент, який підсилює урочисто-помпезний характер іконографічного образу.

Показовими є зміни у трактуванні сюжету Благовіщення в іконах доби ренесансу та бароко. Якщо в іконі початку XVII століття домінує статичність фігур Діви Марії та архангела Гавриїла, то в асиметричних композиціях середини XVII століття Богородицю вже зображують колінопреклоненою, а архангела — в динамічній, шанобливо схилений позі. Така композиційна

⁹² Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. С. 92-93.

⁹³ Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція / Вступ. стаття, пер. з рос., комент. та додатки Андрія Пучкова; За заг. ред. Катерини Станіславської. Київ: Дух і Літера, 2023. С. 104-106.

побудова підкреслює емоційність моменту та відповідає бароковому світовідчуттю.

Характерною для галицького регіону є також подача образу Христа Пантократора. Найчастіше Він постає у поясному зображенні з піднятою в благословляючому жесті правицею та розгорнутим Євангелієм у лівій руці. Колористичне поєднання ультрамаринового гіматію та пурпурового хітона з золоченими вкрапленнями свідчить про знання майстром класичних художніх традицій XVII століття. Прикладом такого типу є ікона «Спас Вседержитель», написана близько середини XVIII століття⁹⁴.

Епоха бароко сформувала і новий тип сакрального образу — донаторську ікону. За наявності відповідних коштів заможні парафіяни замовляли ікони для храмів як акт благочестивої офіри, при цьому ім'я донатора, на відміну від імені іконописця, зазвичай фіксувалося в композиції. До числа рідкісних зразків цього типу належить ікона «Введення Богородиці до храму» (1749), оформлена у пишно декоровану раму з колонками та мотивом виноградної лози з гронами⁹⁵.

Діагонально зорієнтована композиція твору розгортає апокрифічний сюжет на тлі детально опрацьованого архітектурного стафажу. У правому нижньому куті зображено донатора в молитовній позі, трактованого як безпосереднього свідка події. Його вбрання — сардак, хутряна шапка біля колін — дозволяє реконструювати образ заможного представника тогочасного чоловічого населення. Кругловиде обличчя з вусами має виразні портретні риси, що надає образу індивідуалізованого характеру. Ікона надійшла до музею з дзвіниці церкви Святого Миколая села Дуба та була відреставрована у Львівській філії ДНДРМ у 1986 році⁹⁶.

В експозиції музею представлений твір «Боротьба архангела Михаїла з сімома смертними гріхами», який первісно перебував у вівтарі архангела

⁹⁴ Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція / Вступ. стаття, пер. з рос., комент. та додатки Андрія Пучкова; За заг. ред. Катерини Станіславської. Київ: Дух і Літера, 2023. С. 104-107.

⁹⁵ Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція / Вступ. стаття, пер. з рос., комент. та додатки Андрія Пучкова; За заг. ред. Катерини Станіславської. Київ: Дух і Літера, 2023. С. 108-110.

⁹⁶ Інв. № ІФХМ – ІК – 209.

Михайла костелу Непорочного Зачаття Діви Марії. У цій композиції динамічно трактовано алегоричний сюжет, виконаний із опорою на традиції європейського олійного малярства XVII–XVIII століть. Архангел Михаїл постає в образі небесного воїна, який веде боротьбу з вогнедишними фантастичними істотами — персоніфікаціями семи смертних гріхів. Подібна алегорична мова образів була характерною для західноєвропейського барокового та пізньобарокового мистецтва й засвідчує активне залучення галицьких майстрів до загальноєвропейського художнього контексту.

До кола творів, стилістика яких наближається до рокайної, належать ікони «Бичування Христа» (кінець XVIII століття) з села Черча Рогатинського району та «Христос на Тайній вечері» (кінець XVIII століття) з села Залужжя Рогатинського району. У другій половині XVIII століття іконописці значно розширюють сюжетний репертуар і водночас по-новому трактують традиційні євангельські сцени, надаючи їм більшої емоційності та живописної свободи.

Характерною ознакою цього періоду є також оригінальність декоративного оформлення: з'являються незвичні за конфігурацією та колористичним вирішенням пишні обрамлення, що підсилюють декоративний ефект сакральних образів. Саме в цей час відбувається остаточний перехід від темперного до олійного малярства, що суттєво розширює технічні та художні можливості іконопису.

Під впливом стилю рококо формується новий тип іконографічних зображень. Закомпоновані в овальні рами образи «Марія за читанням книги» та «Марія Магдалина» (кінець XVIII століття) виразно перегукуються з традиціями світського портретного живопису, який активно розвивався у XVII–XVIII століттях. У цих творах простежується висока технологічна культура олійного малярства, майстерне володіння світлотінню, м'яке моделювання об'ємів і тонка передача психологічного стану персонажів.

На початку XIX століття в оформленні храмових інтер'єрів дедалі частіше залучаються митці з академічною художньою освітою, що знаменує новий етап у розвитку сакрального мистецтва. У музейній експозиції представлено два

полотна — «Воскресіння Христа з атрибутами страстей» та «Свята Родина», виконані у 1847 році художником Антоном Залуським. Ці твори засвідчують поступовий перехід від бароково-рокайної образності до академічних принципів композиції, рисунка та трактування сакрального сюжету⁹⁷.

Поряд з іконописними творами майстрів відомих галицьких художніх осередків колекція Музею мистецтв Прикарпаття налічує значну кількість народних і напівпрофесійних ікон, які в традиційному середовищі частіше іменувалися *образами*. Іконографічні взірці та сюжетні схеми народне релігійне малярство запозичувало з канонічного церковного іконопису, проте народний майстер інтерпретував їх відповідно до власної естетичної системи, світоглядних уявлень і локальних традицій⁹⁸.

Народне релігійне малярство формувалося двома основними категоріями майстрів. Перша група складалася з сільських мешканців — переважно хліборобів, які займалися малюванням у вільний від щоденної праці час. Їхня творчість тяжіла до архаїчних форм і народної образності так званого «наїву», вирізняючись спрощеністю композиції, площинністю та умовністю трактування образів. Друга, значно численніша група майстрів сприймала релігійне малярство як основне джерело підробітку і форму творчої самореалізації. Вони мешкали переважно в невеликих галицьких містечках, часто мандрували в пошуках замовлень, реалізуючи свої твори на ярмарках і храмових святах. Розквіт діяльності цієї групи припадає на XVIII–XIX століття.

Саме в цей період у професійному іконописі завершився величний стиль бароко, водночас його образна система й декоративні мотиви були активно підхоплені народними та напівпрофесійними майстрами. Так сформувався надзвичайно цікавий художній феномен, означений у науковій літературі як «низове бароко» — стиль, у якому барокова пишність поєднується з наївністю, площинністю й локальною декоративною традицією.

⁹⁷ Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. 224 С. 93-104.

⁹⁸ Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція / Вступ. стаття, пер. з рос., комент. та додатки Андрія Пучкова; За заг. ред. Катерини Станіславської. Київ: Дух і Літера, 2023. С. 110-115.

В експозиції музею представлено низку ікон із нині втраченої церкви Святої Параскеви села Космач Косівського району — відомої в народі як «Довбушева». Саме в цій церкві знімалися окремі сцени фільму Сергія Параджанова *«Тіні забутих предків»*. За місцевою легендою, кошти на виготовлення іконостасу храму надав Олекса Довбуш. Представлені ікони «Параскева Великомучениця», «Святий Миколай», «Апостоли» датуються початком XVIII століття. Манера трактування образів вирізняється площинністю, графічною контурністю та своєрідним типажем облич, а в рельєфно вирізьбленому декорі тла помітні впливи іконографічних взірців професійного іконопису.

Значного поширення в народному середовищі набули ікони з кількома сюжетами. Композиційним центром таких творів зазвичай було Розп'яття Христове з пристоячими, яке за формою та стилістикою нагадувало придорожні хрести з різьбленими фігурами. По обидва боки Розп'яття часто зображували Богородицю Одигітрію та святого Миколая. Подібні ікони створювалися протягом усього XIX століття, а на Покутті й Гуцульщині особливої популярності набули інтерпретації біблійних сюжетів у народному трактуванні⁹⁹.

У тісному взаємозв'язку з релігійним малярством перебувала народна сакральна скульптура Прикарпаття. Музей мистецтв володіє значною колекцією різьблених творів, частину яких представлено в експозиції. Це переважно статичні дерев'яні розп'яття, фігури пристоячих та ангелів із нечітко модельованими формами, що зберігають архаїчні риси народного світосприйняття.

Разючим контрастом до цих творів постають скульптури Йоганна-Георга Пінзеля, всесвітньо відомого майстра барокової пластики, які надійшли до музею зі зруйнованого в радянський період інтер'єру костелу Місіонерів у місті Городенка. Сьогодні вони є окрасою музейної експозиції. Три ангели-путо, що

⁹⁹ Греченко В., Чорний І. Світова та українська культура: довідник для школярів та студентів. Київ: Літера ЛТД, 2009. С. 298-299.

експонувалися у 2012–2013 роках на виставці «Скульптор бароко в Україні в середині XVIII сторіччя: Йоганн-Георгій Пінзель» у Луврі (Париж), а також ушкоджені скульптури «Добрий пастир» і «Архангел» дають змогу простежити динамічно-експресивну манеру трактування образів цим майстром. На теренах Галичини Пінзель мав послідовників — М. Полейовського та Я. Оброцького, окремі твори яких також представлені в експозиції.

Винятково важливою складовою колекції сакрального мистецтва музею є унікальний п'ятиярусний ренесансно-бароковий іконостас церкви Зішестя Святого Духа в Рогатині, створений у 1650 році. Цей іконописний комплекс належить до числа найпишніших, найдовершеніших і найцінніших іконостасів України. Творячи нерозривне ціле з дерев'яною архітектурою храму, церква Зішестя Святого Духа разом зі своїм іконостасом у 2013 році була включена до Списку світової культурної спадщини ЮНЕСКО, ставши справжньою перлиною сакрального мистецтва Прикарпаття.

3.3. Західноєвропейські впливи в сакральному живописі Галичини періоду бароко

Яскравим прикладом олійного сакрального малярства на Прикарпатті є ікона «Се Людина» (*Ecce Homo*), датована кінцем XVII — початком XVIII століття. Пам'ятка походить із церкви Зішестя Святого Духа (1596) міста Рогатина та репрезентує зрілий етап розвитку барокової іконографії в регіоні.

Твір виконано в техніці олійного живопису на полотні, розміри — 71 × 55 см, що свідчить про остаточний відхід від традиційної темперної техніки й утвердження нових художніх принципів, притаманних бароковій добі. Іконографічний сюжет *Ecce Homo* — образ стражденного Христа після бичування — набув особливого поширення в українському сакральному мистецтві під впливом західноєвропейської барокової традиції та католицької побожності.

Образ Христа трактовано з виразним психологізмом і драматичною напругою: увага зосереджена на емоційному стані Спасителя, Його внутрішньому стражданні та смиренному прийнятті жертви. М'яке світлотіньове моделювання, живописна пластика обличчя, приглушена, але насичена колористична гама засвідчують високу майстерність автора та добре володіння технікою олійного малярства¹⁰⁰.

Ікона «Се Людина» є показовим прикладом синтезу східнохристиянської традиції з бароковими художніми засобами Заходу й підтверджує активне залучення Прикарпаття до загальноєвропейських мистецьких процесів кінця XVII — початку XVIII століття¹⁰¹.

Ікону «Се Людина» (*Ecce Homo*) було відреставровано та здубльовано на нову основу в реставраційному відділенні Київського державного художнього інституту у 1993 році. Ідентичне авторське повторення цього сюжету зберігається в приватній колекції в місті Івано-Франківську, хоча його походження наразі залишається невідомим. Наявність авторської репліки свідчить про популярність образу та його значущість у сакральній практиці регіону.

Іконографічний прототип твору сягає теми *Imago pietatis* — образу страждаючого Христа в терновому вінку, зі стигматами та знаряддями Страстей, яка сформувалася в європейському готичному малярстві XV століття. Надалі ця тема набула широкого розвитку в західноєвропейській графіці та живописі епохи Відродження й бароко, зокрема у творах Лукаса Кранаха Старшого, Альбрехта Дюрера, Джуліо Сколарі, Мікеланджело Караваджо, Бернардо Строцці. Особливої популярності в європейському мистецтві набули однофігурні поясні зображення цього сюжету, що багаторазово відтворювалися за композиційними схемами Андреа Соларіо та Гвідо Рені¹⁰².

¹⁰⁰ Греченко В., Чорний І. Світова та українська культура: довідник для школярів та студентів. Київ: Літера ЛТД, 2009. С. 298-299. С. 299-300.

¹⁰¹ Див. Додаток Д.

¹⁰² Греченко В., Чорний І. Світова та українська культура: довідник для школярів та студентів. Київ: Літера ЛТД, 2009. С. 300-301.

На галицькому ґрунті тема *Ессе Ното* отримала низку локальних варіацій, відомих під назвами «Коронування терновим вінком», «Христос Елкоменос», «Цар Слави», «Не ридай мене, Мати». У XV–XVI століттях ці мотиви найчастіше входили до складу багатофігурних сюжетних ікон, зокрема в композиціях типу «Страсті Господні» (наприклад, ікона з Білих Ослав на Надвірнянщині, нині зберігається в НХМУ), а також у так званих «пасійних» циклах іконостасів XVII століття.

Найдавніші ж однофігурні композиції іконного типу на дошці, присвячені темі *Ессе Ното*, з'являються в українському сакральному мистецтві лише у XVIII столітті. Серед відомих аналогів слід назвати ікону «Се Людина» зі збірки Перемишльського музею (опублікована: *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*. — Kraków, 1981. — Іл. 30). Таким чином, рогатинська ікона посідає важливе місце в розвитку цієї іконографічної теми, засвідчуючи трансформацію західноєвропейських пасійних мотивів у межах української барокової традиції¹⁰³.

Майстер музейного твору орієнтувався на зрілу барокову традицію європейського походження, що позначилося на характері художнього мислення та засобах образної виразності. Драматична напруга композиції формується лаконічними, проте надзвичайно емоційно насиченими художніми прийомами: експресивним контрапостом оголеного торсу на темному тлі, глибокими світлотіньовими контрастами з домінуванням жовтуватих рефлексів та акцентованим колористичним звучанням яскраво-червоного плаща. Така система засобів підсилює психологізм образу й відповідає бароковому прагненню до драматизації сакрального сюжету.

Олійне сакральне малярство в колекції Музею мистецтв Прикарпаття представлено також творами австрійської художньої школи, що засвідчує включеність регіону в ширший центральноєвропейський культурний простір XVIII століття. До цього кола належать дві алегоричні композиції, атрибутовані

¹⁰³ Інв. № ІФХМ – ІК – 140.

Ігнацу Унтенбергеру (?), — «Алегорія малярства»¹⁰⁴ (полотно, олія; 111,5 × 83 см)¹⁰⁵ та «Алегорія скульптури»¹⁰⁶ (полотно, олія; 135 × 119,5 см)¹⁰⁷, датовані серединою XVIII століття.

Ці твори репрезентують характерний для австрійського бароко синтез академічної вишуканості, динамічної композиції та символічної мови алегорії. Вони не лише доповнюють уявлення про розвиток сакрального й напівсакрального живопису на Прикарпатті, а й слугують важливим свідченням культурних контактів українських земель із художніми центрами Центральної Європи в добу пізнього бароко.

У 1980 році твори «Алегорія малярства» та «Алегорія скульптури» надійшли до Музею мистецтв Прикарпаття з фондів Івано-Франківського краєзнавчого музею. Атрибуцію здійснено Д. Шелестом (Львівська галерея мистецтв, 1987). На звороті полотен збереглися старі інвентарні номери Станіславського краєзнавчого музею: для «*Алегорії малярства*» — «СКМ І. 1356/2», «ОСКМ/255», «Х–Ж–163»; для «*Алегорії скульптури*» — «ОСКМ І–1399», «СКМ І 1356/1».

Обидва твори походять з колекцій Покутського музею (заснованого 1928 р.), які у 1939 році увійшли до фондів новоствореного обласного історичного музею (нині — Івано-Франківський краєзнавчий музей). Реставраційні роботи виконано у Львівській філії ДНДРМ у 1993–1997 роках.

Картини утворюють парну композицію-диптих, створену, ймовірно, на конкретне замовлення. Вони репрезентують персоніфіковані образи мистецтв — Малярства і Скульптури — у формі алегоричних сцен із портретизованими персонажами: мисливця в живописному полотні та вельможі у мармуровому бюсті, що постають як плоди творчості відповідних «муз».

Персоніфікація Малярства подана в образі молодої жінки перед мольбертом, наділеної характерним «італійським» типажем та костюмом. Путо

¹⁰⁴ Інв. № ІФХМ – Ж – 302

¹⁰⁵ Див. Додаток Е.

¹⁰⁶ Інв. № ІФХМ – Ж – 201

¹⁰⁷ Див. Додаток Ж.

з пов'язкою на вустах символізує натхнення й зародження творчого задуму, інший, спираючись на трактат з мистецтва, приймає медальйон — знак визнання й передачі художнього знання. Аналогічний символічний атрибут міститься на поясі алегорії Малярства у картині Юрія Шимоновича-Семигоновського «*Малярство рекомендує художника королівській опіці*» (1682)¹⁰⁸. Не до кінця з'ясованою залишається роль чоловічої постаті за мольбертом, а також значення мармурового бюста під червоною драпірковкою.

Алегорія Скульптури доповнена різьбярськими інструментами та багатою системою символічних деталей: мармуровою фігурою Галатеї, яку, за античним міфом, створив Пігмаліон; коринфською капітеллю та кутоміром як знаками архітектонічної гармонії. Путо з відцентрованим прямовисом уособлює закони класичної симетрії та пропорцій, інший зайнятий обробкою дерев'яної заготовки. Простір композиції замикається величною колонадою у перспективному скороченні на тлі експресивно трактованого неба з блакитними просвітами між темними хмарами¹⁰⁹.

Тематика персоніфікацій мистецтва, музики й поезії сформувалася як окремий жанр у французькому мистецтві XVIII століття. Парні та самотійні композиції подібного типу виконували Ф. Буше, Ф. Лемуан, Ж.-Ф. де Труа, Ж. Натьер. Характерною рисою цих алегорій є активна участь путо з атрибутами, які відіграють важливу роль у сюжетно-образній структурі — ознака, притаманна й картинам, атрибутованим Ігнацу Унтенбергеру.

Стилістично полотна поєднують академізований класицизм із бароковою пишномовністю, алегоризмом та віртуозною роботою зі світлотінню й кольоровими градаціями. За рівнем художнього виконання та іконографічною складністю ці твори належать до рідкісних і високоякісних зразків австрійського малярства, представлених в українських музейних зібраннях.

¹⁰⁸ Більш вичерпну інформацію можна віднайти за покликанням: див.: Овсійчук В. А. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. Київ, 1991. С. 39, іл. 36

¹⁰⁹ Греченко В., Чорний І. Світова та українська культура: довідник для школярів та студентів. Київ: Літера ЛТД, 2009. С. 348-350.

Не менш цікавим з іконографічного та мистецького погляду є твір «Се Людина» («Ессе Номо»), датований 1829 роком, що походить із церкви Введення Пресвятої Богородиці (1879) села Пуків Рогатинського району. Техніка виконання — олійний живопис на полотні, розміри — 95 × 78 см.

Іконографія сюжету «Ессе Номо» ґрунтується на євангельському епізоді представлення Понтієм Пілатом бичованого і коронованого терновим вінком Христа перед натовпом. У християнському мистецтві цей образ символізує кульмінаційний момент страждання Спасителя та водночас — Його смиренну велич і жертвну любов. У західноєвропейській традиції тема «Ессе Номо» набула особливої популярності в добу пізнього Середньовіччя та бароко, а в ХІХ столітті отримала нове осмислення крізь призму сентименталізму й академічного реалізму.

Композиція ікони з Пукова вирішена у форматі поясного однофігурного зображення, зосередженого на психологічному стані Христа. Майстер акцентує увагу на виразі обличчя — скорботному, зосередженому, сповненому внутрішньої тиші та прийняття страждання. Терновий вінець, краплі крові, спущений на плечі плащ виступають не лише атрибутами Страстей, а й засобами емоційного впливу на глядача.

Стилістично твір поєднує риси пізнього бароко та академічного живопису першої половини ХІХ ст.: пластичне моделювання обличчя, м'які світлотіньові переходи, стриману, але глибоку колористичну гаму. Водночас відчутним залишається зв'язок із народною іконописною традицією Галичини, що проявляється у деякій узагальненості форм та фронтальності образу¹¹⁰.

Ікона «Се Людина» з с. Пуків є показовим прикладом тривалості та трансформації сакральних сюжетів в українському мистецтві, коли барокова експресія поступово поступається більш інтимному, зосередженому трактуванню образу Христа. Вона засвідчує безперервність європейської

¹¹⁰ Греченко В., Чорний І. Світова та українська культура: довідник для школярів та студентів. Київ: Літера ЛТД, 2009. С. 349-350.

іконографічної традиції в локальному галицькому середовищі та її адаптацію до духовних потреб сільської громади XIX століття¹¹¹

Ікону було реставровано та здубльовано на нову основу у Львівській філії ДНДРМ у 1996–1997 роках. У нижній частині композиції здійснено реконструкцію фрагмента втраченого полотна. На звороті твору зберігся напис, виконаний чорною фарбою: «*Roku 1829*», що підтверджує його датування.

Іконографічний варіант композиції (див. кат. № 42) вирішено в традиціях так званого «низового бароко», характерного для народного та напівпрофесійного сакрального малярства Галичини кінця XVIII – першої третини XIX ст. На відміну від професійних академічних зразків, де постать Христа зазвичай подається у врівноваженій вертикальній поставі, підпорядкованій законам класичної композиції, у цьому творі фігуру зображено в асиметричному, живому русі, що посилює емоційний вплив образу¹¹².

Тьмяно освітлені форми на темно-коричневому тлі, глибокі тіні навколо очей та загострене моделювання рис обличчя підсилюють відчуття трагічного внутрішнього неспокою і страждання Спасителя. У лівій руці Христа зображено очеретину — один із традиційних *пасійних символів*, що особливо часто трапляється саме у народних інтерпретаціях сюжету «Ессе Номо»¹¹³.

Мистецтво портрета та епітафії репрезентує твір «*Портрет фундаторів Йогана Сабадака і Анни Сабадачки*» (1836 р.), що походить із села Кремидів Галицького району. Техніка виконання — полотно, олія, розміри — 85 × 55 см.

Зазначений твір поєднує у собі меморіальну та репрезентативну функції, характерні для епітафійного портрета першої половини XIX століття. Образи фундаторів трактовано у стриманій, дещо наївній манері, притаманній провінційному сакральному малярству, з акцентом на індивідуалізовані риси облич та символічну значущість постатей. Композиція підпорядкована ідеї увічнення пам'яті жертводавців, що відповідає традиції храмового

¹¹¹ Див. Додаток И.

¹¹² Арнольд Д. Коротка книжка про мистецтво / пер. з англ. С. Орлова. Харків: Видавництво «Ранок»: Фабула, 2022. С. 118-120.

¹¹³ Інв. № ІФХМ – ІК – 374.

портрета-донатора, поширеної в українському мистецтві кінця XVIII – першої половини XIX ст.¹¹⁴.

До реставрації у Львівській філії ДНДРМ (1995–1996) твір перебував на тильному боці дошки з поясним зображенням Христа. У процесі реставраційних робіт полотно було відшароване та переведене на новий підрамник. У нижній частині композиції на бандеролі зберігся напис польською мовою: «*Fundator Johan Sabadak Ana Sabadacka Roku 1838*», що підтверджує донаторський характер зображення та дату його створення.

Композиція належить до різновиду міщанських донаторських портретів-парсун, традиція яких сформувалася в українському мистецтві XVII–XVIII століть і зберігалася в трансформованому вигляді упродовж XIX ст. По-іконописному площинна й статична побудова фігур пожвавлюється жестами рук, прикладених до серця, що символічно виражає щирість віри, жертвність і благочестя фундаторів.

Особливу увагу приділено деталізації одягу, характерного для заможного селянства та містечкової шляхти Галичини: довгі кунтуші, підперезані червоними поясами, чорна бараняча шапка, вишита жіноча сукня, фартух, хустина та намисто. Палиця в руках Йогана Сабадака, ймовірно, вказує на його суспільний статус — можливе вйтівство або староство.

У музейній збірці цей твір є рідкісним зразком донаторського портрета, який поєднує меморіальну функцію з традиціями сакрального зображення, а водночас становить яскравий приклад “наївного” постбарокового малярства XIX століття, що зберегло спадковий зв’язок із іконописною та парсунною традиціями попередніх епох¹¹⁵.

Антон Залуський є одним із яскравих представників галицького необарокового сакрального малярства XIX століття, творчість якого засвідчує високий рівень професійної підготовки та глибоке засвоєння традицій європейського живопису. У музейній колекції його спадщина представлена

¹¹⁴ Див. Додаток К.

¹¹⁵ Інв. № ІФХМ – Ж – 922.

двома монументальними полотнами: «Воскресіння Христа з атрибутами страстей»¹¹⁶. та «Свята Родина»¹¹⁷ (обидва — полотно, олія; 153 × 81 см), створеними у 1847 році для церкви Воздвиження Чесного Хреста (1878) в селі Слобода Рівнянська Рожнятівського району¹¹⁸.

Обидва твори вирізняються урочистістю композиційного вирішення, академічною виваженістю форм і поєднанням барокової експресії з рисами класицистичної впорядкованості, що є характерною ознакою галицького необароко. Для Залуського властиве прагнення до гармонійного синтезу традицій сакрального іконопису та живописних прийомів західноєвропейської школи, зокрема в моделюванні об'ємів, трактуванні драпірувань і світлотіньових ефектах¹¹⁹.

Твори Антона Залуського репрезентують пізній етап розвитку сакрального малярства Галичини, коли церковне мистецтво дедалі активніше залучало майстрів з академічною освітою, а сакральний образ набував рис монументального історико-алегоричного живопису, зберігаючи при цьому богословську змістовність і культове призначення.

Ймовірно, зазначені твори Антона Залуського були створені для іконостасу церкви містечка Брошнів поблизу Калуша. У 1995–1996 роках вони пройшли реставрацію у Львівській філії ДНДРМ. У фондосховищі Музею мистецтв Прикарпаття зберігається також інша підписана автором ікона на дошці — «Різдво Богородиці» з авторським підписом «*A. Zaluski pinxt*», що є важливим атрибуційним свідченням творчості митця.

Антон Залуський працював переважно у Долині, де виконував значні сакральні замовлення. Серед документально підтверджених робіт художника — іконостас і вівтар церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1830) у селі Битків Надвірнянського району, які він розписав у 1843–1844 роках. За архівними

¹¹⁶ Див. Додаток Л.

¹¹⁷ Див. Додаток М.

¹¹⁸ Арнольд Д. Коротка книжка про мистецтво / пер. з англ. С. Орлова. Харків: Видавництво «Ранок»: Фабула, 2022. С. 124-126.

¹¹⁹ Арнольд Д. Коротка книжка про мистецтво / пер. з англ. С. Орлова. Харків: Видавництво «Ранок»: Фабула, 2022. С. 124-126.

даними, оплата за виконані роботи становила 420 флоринів, що свідчить про високий фаховий рівень майстра та значну мистецьку цінність його праці (див.: Максим'юк М. *У віках збудована, з попелу відроджена*. — Івано-Франківськ, 2002. — С. 13).

Творчість Антона Залуського репрезентує перехідний етап від пізнього бароко до необароко в сакральному мистецтві Галичини, поєднуючи традиції іконопису з академічними засадами живопису ХІХ століття та засвідчуючи тяглість національної художньої традиції в умовах нових стилістичних викликів¹²⁰.

Творчість Антона Залуського належить до академічного напрямку в галицькому малярстві ХІХ століття. У своїй художній практиці митець активно послуговувався зразками західноєвропейського, передусім австрійського мистецтва, що позначилося на композиційній структурі, трактуванні простору, моделюванні постатей та використанні світлотіньових ефектів.

У композиції «Воскресіння Христа з атрибутами “страстей”» збережено формальні риси ренесансно-барокового прототипу, однак водночас, відповідно до давнішої середньовічної традиції, головна сцена доповнюється символічними атрибутами Христових мук та розлогими фундаторськими написами, які відіграють важливу меморіальну й документальну функцію.

У верхній частині композиції розміщено написи польською мовою: ліворуч — «*Fundatorka tego obrazu: Magdalena z Kulczyckich Kozankiewiczowa; wdowa od 6-go maja 1820 roku*»; праворуч — «*po ś. p. Przewiel: księdzu Teodorze parochu Krpiwnika u Kadobnego, dnia 10 czerwca 86-eioletnia 1847*».

Ймовірно, фундаторка образу походила з роду ктиторів церкви села Пійло, зведеної у 1722 році Гаврилом Кульчицьким і розписаної у 1777 році коштом його онука Василя та дружини Анни. Портрет Анни Кульчицької зберігається нині у Національному художньому музеї України, що додатково підтверджує соціальний статус родини та її участь у мистецькому житті регіону. Згадувані в написі села Кропивник і Кадобна Калуського району розташовані в

¹²⁰ Інв. № ІФХМ – ІК – 191

безпосередній близькості до Пійла та Брошнева, що посилює аргументацію щодо локального контексту замовлення твору.

Більш послідовно типологізованою відповідно до академічних норм композиції є робота «*Свята Родина*». Тут імена жертводавців винесено за межі основного зображення — на бандероль у нижній частині полотна, де вміщено напис: «*Fundatorka obrazu tego, a oraz y całego ołtarza głównego: Anna z Broszniowskich Smahukow; Czyczko Broszniowska łącznie ze swoim małżonkiem Michałem, poteraż prowizorem świątyni Broszniowa parafialnej. R. P. 1847, dnia 16 czerwca*».

Під написом розміщено авторський підпис художника — «*Anton Zaluski, pinxt*», що є рідкісним і надзвичайно цінним атрибуційним свідченням для галицького сакрального малярства XIX століття.

Загалом творчість Антона Залуського засвідчує органічне поєднання академічного живопису з традиціями пізнього бароко й постбарокової сакральної іконографії¹²¹. Також збереження меморіально-фундаторської функції образу, що становить характерну рису галицького церковного мистецтва означеного періоду¹²².

Італійський олійний живопис у колекції сакрального мистецтва Прикарпаття репрезентує творчість Михайла (Мікеле) Скотті (1814–1861) — художника, чия діяльність пов'язана з поширенням західноєвропейських академічних традицій у церковному малярстві Галичини середини XIX століття.

Показовим зразком є ікона «*Архангел Михайл*» (1846), виконана в техніці олійного живопису на полотні, у формі тондо (діаметр — 69 см). Твір походить із церкви Святого Дмитрія у селі Стрятин Рогатинського району.

Композиційне рішення ікони виразно засвідчує вплив італійського академічного малярства, зокрема тяжіння до врівноваженої центричної побудови, пластичної модельованості форми та м'яких світлотіньових переходів. Формат тондо, характерний для італійського ренесансного й постренесансного

¹²¹ Іттен Й. Елементи образотворчого мистецтва: Навчальне видання щоденника / пер. з нім. Я. Іваненко. Київ: ArtHuss, 2023. С. 54-56.

¹²² Інв. № ІФХМ – ІК – 192.

мистецтва, надає образу замкненості й гармонійної завершеності, водночас підсилюючи його символічний та сакральний характер.

Образ Архангела Михаїла трактовано як ідеалізовану, героїчно піднесену постать, що поєднує риси воїна й небесного заступника. У трактуванні обличчя, руху та драпірування відчутна орієнтація на академічні канони італійського живопису першої половини XIX століття, що вирізняє твір серед традиційних іконописних зразків регіону.

Таким чином, ікона Михайла Скотті є переконливим прикладом інтеграції італійської академічної традиції в українське сакральне мистецтво, засвідчуючи відкритість галицького культурного простору до європейських мистецьких впливів та багатовекторність формування церковного живопису XIX століття¹²³

Зазначені ікони було виявлено у 1983 році. За свідченнями очевидців, вони походять із похідної військової церкви, яка разом із російськими військами генерала О. Брусилова потрапила на територію Рогатинщини під час Першої світової війни. Такий контекст побутування творів надає їм додаткового історико-культурного значення, пов'язаного з воєнними переміщеннями сакральних реліквій та трансформацією їх функціонування у надзвичайних обставинах.

У 1987 році ікони були відреставровані у Львівській філії Державного науково-дослідного реставраційного центру України (ДНДРМ), що забезпечило їх належний стан збереження та можливість подальшого наукового опрацювання й експонування.

Твори були представлені широкому загалу на музейних виставках «Зарубіжне мистецтво з фондів музею» (1997) та «50 шедеврів зі сховищ музею» (2000), де отримали належну оцінку як рідкісні зразки сакрального мистецтва зарубіжного походження в українських музейних колекціях¹²⁴.

Михаїл Іванович Скотті (1814–1861) — відомий італійський живописець академічного напрямку, чия творчість пов'язана з поширенням класичних

¹²³ Див. Додаток Н.

¹²⁴ Інв. № ІФХМ – ІК – 138.

традицій західноєвропейського мистецтва у культурному просторі Російської імперії середини XIX століття. Художник здобув фахову освіту в Академії мистецтв у Петербурзі, де сформувався під впливом академічної школи та художніх принципів Карла Брюллова.

У 1839–1844 роках, перебуваючи в Італії як стипендіат Академії, Скотті активно працював над побутовими сценами, портретами та пейзажами, поглиблюючи знання класичної композиції, пластичної анатомії та колористики. У 1849–1856 роках він обіймав посаду викладача живопису та інспектора Московського художнього училища, а у 1855 році був удостоєний звання професора історичного живопису. Окрім історичних полотен, митець створив значну кількість творів на міфологічні, релігійні та жанрові теми, а також виконував портрети й ікони для церков, послідовно дотримуючись академічних канонів.

Вибір образів візантійського імператора Константина Великого та архістратиґа Михаїла для військової церкви був не випадковим. У традиції російського православ'я ці постаті сприймалися як небесні покровителі воїнства, символи божественного застереження та військової перемоги. Водночас образ імператора Константина, за правління якого (306–337) християнство було проголошене офіційною релігією Римської імперії, безпосередньо пов'язувався з монархічною ідеологією та концепцією так званого «третього Риму», що активно розроблялася московським церковно-державним середовищем у XIX столітті¹²⁵.

Твори М. І. Скотті вирізняються високою культурою виконання, ретельно вибудованою композицією та насиченим, гармонійно врівноваженим колоритом, що засвідчує професійний рівень митця та його належність до європейської академічної традиції, адаптованої до потреб сакрального мистецтва військово-ідеологічного спрямування.

¹²⁵ Іттен Й. Елементи образотворчого мистецтва: Навчальне видання щоденника / пер. з нім. Я. Іваненко. Київ: ArtHuss, 2023. С. 55-57.

Отже, представлена група сакральних творів західноєвропейського походження та пов'язаних із ними іконографічних програм виразно засвідчує інтенсивність культурних і мистецьких контактів Галичини з європейським художнім простором у ХІХ столітті. Присутність у місцевих храмах і музейних колекціях творів академічного живопису, виконаних митцями італійської та австрійської школи, свідчить про відкритість регіону до нових стилістичних моделей і професійних стандартів образотворчого мистецтва.

Водночас аналіз ікон та олійних композицій М. І. Скотті переконує, що запозичення академічних форм не означало повного розриву з традиційною сакральною образністю. Навпаки, відбувалося складне й багатовимірне поєднання канонічної іконографії зі світськими засобами художньої виразності — реалістичною пластикою форм, багатством колористичних рішень, драматургією світлотіньових контрастів. У цьому синтезі сакральне мистецтво набувало нових інтерпретаційних можливостей, зберігаючи водночас свою богословську функцію.

Особливого значення набуває також ідеологічний аспект військової сакральної іконографії, у якій образи архістратиґа Михаїла та імператора Константина Великого виступають не лише релігійними символами, а й носіями конкретних політичних і державницьких наративів. Їхня поява в храмовому просторі Галичини відображає складні процеси культурного тиску, трансляції імперських ідей та взаємодії локальної традиції з наднаціональними ідеологемами.

Таким чином, розглянутий матеріал дозволяє стверджувати, що сакральне мистецтво Галичини ХІХ століття формувалося на перетині кількох художніх і світоглядних систем — візантійсько-руської спадщини, бароково-постбарокових традицій та західноєвропейського академізму. Саме ця багатогранність і зумовила художню цінність, іконографічну різноманітність та історико-культурну значущість творів, що нині становлять важливу частину національної музейної спадщини України.

ВИСНОВКИ

У ході магістерського дослідження українського церковного бароко XVI—XVIII століть у європейському культурному просторі було досягнуто поставленої мети та послідовно розв'язано визначені завдання, що дозволяє сформулювати такі наукові висновки.

1. Установлено, що формування українського церковного бароко відбувалося в складних історико-культурних умовах, зумовлених конфесійними процесами, суспільно-політичними трансформаціями та активними культурними контактами України з країнами Західної і Центральної Європи. Барокова стилістика стала відповіддю на виклики доби, поєднавши традиційні сакральні форми з новими художніми засобами репрезентації духовного змісту.
2. Доведено, що українське церковне бароко пройшло кілька етапів розвитку, кожен з яких характеризувався поступовим ускладненням художньої мови, синтезом архітектури, живопису та декоративного оздоблення, а також зростанням ролі емоційно-символічного впливу на вірянина. Його стильові риси — монументальність, пластичність форм, багатство декору та символічна насиченість — сформували самобутній національний варіант бароко.
3. Виявлено, що західноєвропейські барокові традиції справили значний вплив на розвиток українського сакрального мистецтва, зокрема в архітектурних композиціях, просторових рішеннях та іконографічних програмах. Водночас цей вплив не мав характеру механічного запозичення, а був творчо переосмислений відповідно до місцевих духовних і культурних потреб.
4. Обґрунтовано визначальну роль візантійсько-руської спадщини у формуванні художньої мови українського церковного бароко. Збереження

канонічних основ іконопису, літургійної символіки та сакрального простору забезпечило спадкоємність традиції та сприяло формуванню синтетичного стилю, в якому барокова динаміка гармонійно поєднувалася з усталеними духовними принципами.

5. Аналіз провідних зразків української барокової церковної архітектури та образотворчого мистецтва засвідчив високий рівень художньої культури та майстерності українських митців. Ці пам'ятки постають не лише як зразки сакрального мистецтва, а й як важливі культурні маркери, що репрезентують національну ідентичність України в європейському культурному просторі.
6. З'ясовано, що українське церковне бароко виконувало важливі духовно-ідеологічні функції в суспільстві ранньомодерної доби. Воно слугувало засобом релігійного впливу, утвердження християнських цінностей, формування колективної свідомості та духовної консолідації суспільства в умовах конфесійної та культурної конкуренції.
7. Доведено, що українське церковне бароко посідає самостійне й значуще місце в загальноєвропейському культурному контексті XVI—XVIII століть. Воно виступає прикладом плідного міжкультурного діалогу, що поєднав західноєвропейські барокові тенденції зі східнохристиянською традицією, тим самим збагативши європейську мистецьку спадщину.

Українське церковне бароко постає як цілісне й багатовимірне явище, що має вагомe історико-культурне значення та потребує подальших міждисциплінарних досліджень у контексті європейської історії мистецтва, культурології та богословської думки.

Виконане дослідження підтверджує, що українське церковне бароко XVI—XVIII століть не може розглядатися як вторинне або периферійне явище європейської культури. Навпаки, воно постає як самобутня художня система, сформована внаслідок складної взаємодії західноєвропейських барокових впливів і східнохристиянської традиції, що зумовило його унікальність і впізнаваність у межах європейського культурного простору.

У процесі дослідження доведено, що українське церковне бароко виконувало не лише естетичну, а й світоглядну, комунікативну та ідентифікаційну функції. Через архітектурні образи, іконографічні програми та декоративне оформлення храмів воно сприяло формуванню духовної культури, зміцненню церковної традиції та збереженню національної самосвідомості в умовах політичної та конфесійної нестабільності.

Важливим результатом дослідження є усвідомлення того, що українське церковне бароко слід аналізувати в міждисциплінарному вимірі — на перетині мистецтвознавства, історії культури, богослов'я та соціальної історії. Саме такий підхід дозволяє глибше розкрити його символічний потенціал, духовні смисли та культуротворчу роль у європейській цивілізації ранньомодерної доби.

Одержані результати можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях з історії сакрального мистецтва, при підготовці навчальних курсів з історії української та європейської культури, мистецтвознавства, культурології, а також у практиці збереження й популяризації пам'яток української барокової спадщини. Матеріали роботи можуть слугувати теоретичною основою для музейної, реставраційної та просвітницької діяльності.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому аналізі регіональних варіантів українського церковного бароко, порівняльному вивченні сакрального мистецтва України та інших європейських країн, а також у дослідженні взаємозв'язку барокового мистецтва з богословською думкою та літургійною практикою. Це сприятиме більш повному включенню української барокової традиції до загальноєвропейського наукового дискурсу.

Отримані в ході дослідження результати засвідчують, що українське церковне бароко слід розглядати як важливий чинник формування європейської культурної багатоманітності ранньомодерної епохи. Його художня мова, заснована на синтезі барокової експресії та традиційної сакральної символіки, створила особливий тип церковного простору, зорієнтований не лише на візуальне сприйняття, а й на глибоке духовне переживання. Така модель

сакрального мистецтва сприяла активному включенню вірянина у літургійне життя Церкви та формуванню цілісного релігійного світогляду.

Дослідження показало, що українське церковне бароко виконувало роль культурного «коду», через який передавалися базові цінності українського суспільства: ідея духовної спадкоємності, соборності, зв'язку з християнською традицією та європейською цивілізаційною моделлю. Саме в бароковій сакральній архітектурі й мистецтві ці цінності набували зримого втілення, формуючи стійкі образи колективної пам'яті, що зберегли свою актуальність і в наступні історичні періоди.

Окремої уваги заслуговує той факт, що українське церковне бароко стало важливим засобом інтелектуального й духовного діалогу між різними християнськими традиціями. У ньому простежується прагнення до гармонізації східної богословської спадщини з новими художніми концепціями Заходу, що свідчить про відкритість української культури до творчого переосмислення зовнішніх впливів без втрати власної ідентичності.

Таким чином, українське церковне бароко XVI—XVIII століть постає як складне, багаторівневе явище, що поєднує художній, духовний і соціокультурний виміри. Його вивчення дозволяє не лише поглибити уявлення про історію українського мистецтва, а й розширити розуміння європейського бароко як динамічного процесу взаємодії різних культурних традицій.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що українське церковне бароко є важливою складовою європейської культурної спадщини, яка потребує подальшого ґрунтовного дослідження, міждисциплінарного осмислення та активної інтеграції у сучасний науковий і культурний дискурс. Його вивчення сприяє утвердженню цілісного бачення історії української культури та її невід'ємного зв'язку з європейською цивілізацією.

Узагальнюючи результати проведеного дослідження, слід наголосити, що українське церковне бароко XVI—XVIII століть є цілісним і самобутнім культурно-мистецьким феноменом, який сформувався внаслідок складної взаємодії історичних, духовних і художніх чинників. Його розвиток відбувався у

постійному діалозі з європейською культурною традицією, проте зберігав глибоку прив'язаність до візантійсько-руської спадщини, що забезпечило спадкоємність сакральної культури та її національну своєрідність.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що українське церковне бароко не лише відобразило естетичні тенденції своєї доби, а й стало важливим чинником духовного життя українського суспільства. Через художні образи, просторові рішення та символічні структури воно виконувало функцію формування релігійної свідомості, моральних орієнтирів і культурної ідентичності, сприяючи консолідації суспільства в умовах соціальних і конфесійних викликів ранньомодерного періоду.

Визначення місця українського церковного бароко в європейському культурному просторі засвідчує його вагомий внесок у розвиток барокового мистецтва загалом. Українська сакральна традиція збагатила європейське бароко новими художніми формами, синтетичними образами та духовно-смысловими акцентами, що підтверджує її повноправну участь у загальноєвропейському культурному процесі.

Отже, результати магістерської роботи підтверджують наукову доцільність і перспективність подальшого вивчення українського церковного бароко як важливої складової європейської культурної спадщини. Осмислення цього явища сприяє глибшому розумінню історії українського мистецтва, процесів культурної взаємодії в Європі та ролі сакрального мистецтва у формуванні духовних основ суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. Зі студій над писемними джерелами до історії українського мистецтва. Малярі у мистецьких взаємозв'язках західно-українських земель XVI – XVII століть. *Записки НТШ*. Львів, 1988, Т. 136. С. 516–540.
2. Александрович В. Львівські малярі кінця XVI ст. Львів, 1998. 158 с.
3. Александрович В. Майстер Юрій Шимонович-старший. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 1. С. 17–18.
4. Александрович В. Унія і малярство. *Старожитності*. 1993. № 9–10. С. 20–38.
5. Альманах Станиславівської землі: Зб. Матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини. Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен, 1975. Т. XXVIII. 433 с.
6. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Івано-Франківськ, 1999. 162 с.
7. Арнольд Д. Коротка книжка про мистецтво / пер. з англ. С. Орлова. Харків: Видавництво «Ранок»: Фабула, 2022. 192 с.
8. Афанасьєв В. А., Білецький П. О., Гамкало І. Д. Мистецтво України: Енциклопедія в 5-ти томах. Київ: Мистецтво, 1995. Т. I. 600 с.
9. Батіг М. Йов Кондзелевич і Богородчанський іконостас. Львів, 1957 522 с.
10. Бондарев І. Історія Івано-Франківська (Станіславова) з найдавніших часів до поч. XX ст. Частина I. Івано-Франківськ, 1999. 345 с.
11. Боньковська С. Міжнародний симпозіум “Іконостас. Походження – розвиток – символіка (Москва, 4 – 6 липня 1996 р.). *Народознавчі зошити*. 1999. № 5. С. 769–777.
12. Ваврик М. Історичний нарис чернечого життя і Василіанські монастирі на Бойківщині. *Бойківщина*. Філадельфія–Нью-Йорк, 1980. С. 205–256.
13. Вайнтруб І. Семантика християнських храмів в середньовіччі. *Людина і світ*. 1996. № 8. С. 26–30.

- 14.Возницький Б., Кравич Д. Скульптор Матвій Полейовський. *Образотворче мистецтво*. 1971. № 6. С. 27.
- 15.Возницький В. Г. Проблема інспірацій у творчості майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої пол. XVIII ст. *Українське барокко та європейський контекст*. С. 105–113.
- 16.Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. Л. Пилаєвої. Київ: Форс Україна, 2020. 176 с.
- 17.Гелитович М. Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV–XVI ст. *Мистецтвознавство України. Вип. Перший*. Київ, 2000. С.69–87.
- 18.Голубець М. Малярі-василіяни на тлі західно-українського церковного малярства XVIII ст. *Записки ЧСВВ*. Жовква, 1930. Т. III. Вип. 3–4. С. 465–476.
- 19.Грабовецький В. В. Історія Івано-Франківська (Станіславова). Частина I. Івано-Франківськ: Лілея-НВ. 324 с.
- 20.Грабовецький В. Джерела до вивчення історії міста Івано-Франківська феодального періоду. *Тези обласної науково-практичної конференції, присвяченої 325-річчю заснування м. Івано-Франківська*. Івано-Франківськ, 1987. С. 62–64.
- 21.Греченко В., Чорний І. Світова та українська культура: довідник для школярів та студентів. Київ: Літера ЛТД, 2009. 416 с.
- 22.Грушевський М. Історія України-Руси. Київ, 1996. Т. V. 518 с.
- 23.Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ, 1970. 413 с.
- 24.Жишкович В. Пластика Русі-України X – першої половини XVI ст. Львів, 1999.
- 25.Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ, 1988. 415 с.
- 26.Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ, 1978. 540 с.
- 27.Заварова Г. Бесіди про мистецтво. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. Київ: Мистецтво, 1982. 18 с., іл.
- 28.Загоровський збірник. *Бібліотека української літератури: Українська література XIV–XVI ст.* Київ, 1988. С. 482–495.
- 29.Інв. № ІФХМ – Ж – 201

- 30.ІНВ. № ІФХМ – Ж – 302
- 31.ІНВ. № ІФХМ – Ж – 700.
- 32.ІНВ. № ІФХМ – Ж – 922.
- 33.ІНВ. № ІФХМ – ІК – 112.
- 34.ІНВ. № ІФХМ – ІК – 138.
- 35.ІНВ. № ІФХМ – ІК – 140.
- 36.ІНВ. № ІФХМ – ІК – 191
- 37.ІНВ. № ІФХМ – ІК – 192.
- 38.ІНВ. № ІФХМ – ІК – 209.
- 39.ІНВ. № ІФХМ – ІК – 218.
- 40.ІНВ. № ІФХМ – ІК – 374.
- 41.Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / ред. Стівенс Фартінг.
Харків: Віват, 2019. 576 с.
- 42.Іттен Й. Елементи образотворчого мистецтва: Навчальне видання щоденника /
пер. з нім. Я. Іваненко. Київ: ArtHuss, 2023. 168 с.
- 43.Климчук Г. Йов Кондзелевич. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста:
Сторінки історії. *Бюлетень Львівського філіалу ННДРЦУ*. Львів, 2000. № 1.
С.19–21.
- 44.Кочан Н. Церква-храм як символ Неба і Землі. *Людина і світ*. 1995. № 5–6. С.
35–38.
- 45.Кравцов С. Р. Містобудівельні принципи та семантика деяких міст Галичини 17
ст. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ, 1991. С. 45–49.
- 46.Кравцов С. Р. Образ Вселенной и образ Времени в композиции галицийских
городов-Магдебургий. *Проблемы истории архитектуры: Тезисы докладов
Всесоюзной научной конференции*. Москва, 1991. С. 29–31.
- 47.Кржавич Д. Львівська бароккова скульптура: джерела інспірацій. Українське
барокко та європейський контекст. Київ : Наукова думка, 1991. С. 96–105.
- 48.Кржавич Д. Скульптор Йоан Пінзель у світлі нових архівних джерел. *Наукові
читання пам'яті Святослава Гординського*. Львів, 1995. Вип. 1. С. 38–43.

- 49.Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині: Спроба каталогу. *Записки ЧСВВ*. Жовква, 1926. Вип. 1–2. С. 95–103.
- 50.Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI–XVII ст. Київ, 1981. С. 46–51.
- 51.Макаров А. Світло українського бароко. Київ, 1994. 455 с.
- 52.Мельник В. Галицький іконопис XVI ст. у збірці Івано-Франківського художнього музею: Каталог // *Галицько-буковинський хронограф*. Івано-Франківськ, 1998. № 1. С.155–181.
- 53.Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. 224 с.
- 54.Міляєва Л. Переддень бароко. *Мистецтвознавство України: Зб. Наукових праць*. Київ, 2000. Вип. I. С. 27–48.
- 55.Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура. Київ, 1996. 514 с.
- 56.Мозолевський Б. М. Скіфський степ. Київ, 1983. 255 с.
- 57.Нельговський Ю.П. Ренесанс в архітектурі України 16 – першої половини 17 ст. *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Дожовтневий період*. Київ, 1983. С. 42–53.
- 58.Овсійчук В. А. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. Київ, 1991. 565 с.
- 59.Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Київ, 1985. 455 с.
- 60.Овсійчук В. Малярі перехідної доби. Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петраховича. *Записки НТШ: Праці секції мистецтвознавства*. Львів, 1994. Т. 127. С. 88–107.
- 61.Огієнко І. І. Історія українського друкарства. Київ, 1994. 230 с.
- 62.Оліва Б. Культурний номадизм та діаспора. *Центр сучасного мистецтва: Документи*. Київ, 1996. С. 9–10.
- 63.Островський Я. Проблеми художньої майстерності у львівській скульптурі школи майстра Пінзеля. *Українське барокко та європейський контекст*. С. 149–156.

- 64.Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. 415 с.
- 65.Полєк В. Майданами та вулицями Івано-Франківська: Історико-культурний путівник. Львів, 1994. 35 с.
- 66.Порфірій В. Підручний. Василіанський Чин від Берестейського з'єднання (1596) до 1743 р. *Записки ЧСВВ*. Рим, 1988. Т. XI. Вип. 1–2. С. 93–179.
- 67.Свенціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ. 1966. 496 с.
- 68.Свенціцька В.І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII–XX століть: Альбом. Київ, 1991. 357 с.
- 69.Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1928. 530 с.
- 70.Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків: Альбом. Львів, 1929. 123 с.
- 71.Сидор О. “Смирений Іов Кондзелевич...”: Богородчанський іконостас. *Галицька брама*. 1998. № 6. С. 9–12.
- 72.Сидор О. Ф. Творчість Йова Кондзелевича і українське малярство кінця XVII – першої пол. XVIII ст.: Автореф. дис. На здобуття наук. Ступ. Канд. мистецтвознавства. Львів, 1994. 18 с.
- 73.Сидор Ф. Еволюція українського барокового іконостасу. *Мистецькі студії*. 1991. № 1. С. 28–34.
- 74.Сінопсис. *Бібліотека української літератури: Українська література 17 ст.* Київ, 1987. С. 169–170.
- 75.Сіреджук П. Коли засновано місто Івано-Франківськ? *Тези обласної науково-практичної конференції*. 1987. С. 60–84.
- 76.Скворчевська В. І. Рибалко О. Руїнники і оборонці. *Пам'ятки України*. 1995. № 1. С. 129–130.
- 77.Таранушенко С. Український іконостас. *Записки НТШ: Праці секції мистецтвознавства*. Львів, 1994. Т. 227. С.141–164.
- 78.Федунків З. Галицький релігійний центр. Проблеми і факти. Івано-Франківськ, 2001. 415 с.
- 79.Целевич Ю. Історія Скиту Манявського. Львів, 1887. 514 с.

- 80.Церква Святого Духа в Рогатині: Альбом / Автор-упорядник В. І. Мельник. Київ, 1991. 245 с.
- 81.Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція / Вступ. стаття, пер. з рос., комент. та додатки Андрія Пучкова; За заг. ред. Катерини Станіславської. Київ: Дух і Літера, 2023. 456 с.
- 82.Białopiotrowicz W. Zagadnia sztuki ludowej w malarstwie cerkiewnym w oparciu o wybrane zagadnienia terenu Karpat. *Polska sztuka ludowa*. 1986. Nr. 3–4. S. 171–178
- 83.Chróścicki J. Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa, 1974 284 s.
- 84.Chudio M. Zabytki i cechy stylu barokowego w Stanisławowie. *Młody krajoznawca*. 1937. Nr. 2–3. S. 26–30.
- 85.Forstner D. Świat symboliki chrześcijańskiej. Warszawa, 1990. 412 s.
- 86.Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki 17 w. Toruń, 1966. 435 s.
- 87.Grabowski J. Skarb Kolegiaty Stanisławowskiej. *Biblioteka "Kurjera Stanisławowskiego"*. Warszawa, 1998. S. 42–49.
- 88.Hornung Z. Majster Pinsel snycerz. *Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*. Wrocław, 1976. S. 73–88.
- 89.Hornung Z. Ze studiów nad rzeźbą polską XVIII w. Figury drewniane w kościele ormiańskim w Stanisławowie. *Sprawozdania Tow. Nauk. We Lwowie. R. X*. Lwów, 1930. S. 66–79.
- 90.Jankowski B. Fanaberie pana starosty Kaniowskiego. Warszawa, 1873. 435 s.
- 91.Mańkowski T. Lwowska rzeźba rokokowa. Lwów: Tow. Miłośników Przeszłości Lwowa, 1937. 94 s.
- 92.Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI–XVII w. Lwów, 1936. 105 s.
- 93.Muzeum Pokuckie w Stanisławowie. *Katalog wystawy historycznej miasta Stanisławowa*. Stanisławów, 1928. S. 23–28.
- 94.Nicieja St. Cmentarz łyżakowski we Lwowie w latach 1786–1986. Wrocław–Łódź, 1988. S. 43 – 49.
- 95.Ostrowski J. Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze. *Biul. Hist. Sztuki*. 1988. Nr. 4. S. 319–333.

- 96.Šášky L. Stanettiho sochy v SNG. *Slovenská Národná galéria. Galéria 3: Staré umenie*. Bratislava, 1975. S. 122–132.
- 97.Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Wrocław–Gdańsk, 1979. T. III. 155 s.
- 98.Stanisławów i powiat stanisławowski pod względem historycznym i geograficzno-statystycznym przez Aloizego Szarłowskiego. Stanisławów, 1887. 245 s.
- 99.Zabytki województwa Stanisławowskiego. Wykaz z lat 1920-1929 *Opracowany przez pracowników lwowskiego okręgu konserwatorskiego*. Warszawa, 1998. S. 63–69.
- 100.

ДОДАТКИ

Додаток А.



СВЯТА МАРГАРИТА.

1460-ті рр., церква Успіння Богородиці (після 1935 р.),

с. Ріпне Рожнятівського р-ну.

Д., павол., л., т., зол.; 68 x 31,5

Додаток Б.



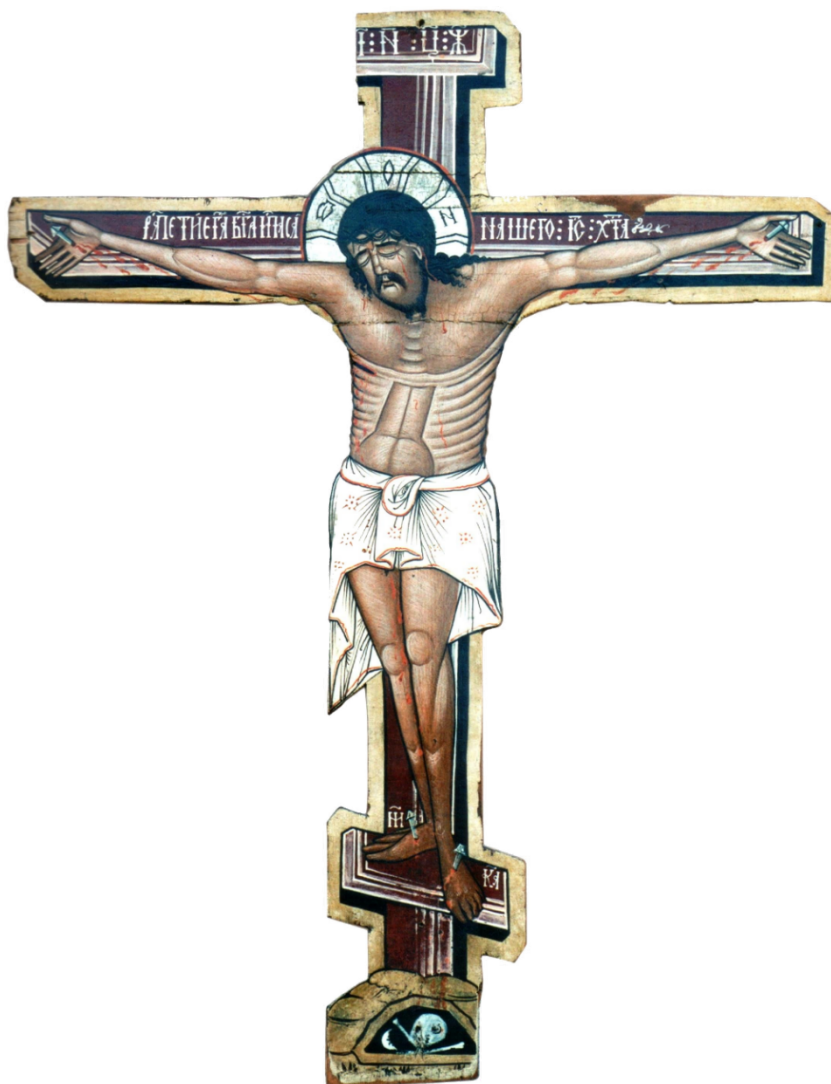
БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ З ПРОРОКАМИ (ПОХВАЛОЮ).

Кінець XVI ст., церква Трьох Святителів (1864),

с. Підліски (Нягрин) Долинського р-ну.

Д., л., т., тон. срібл.; 91,5 x 56,9

Додаток В.



РОЗП'ЯТТЯ.

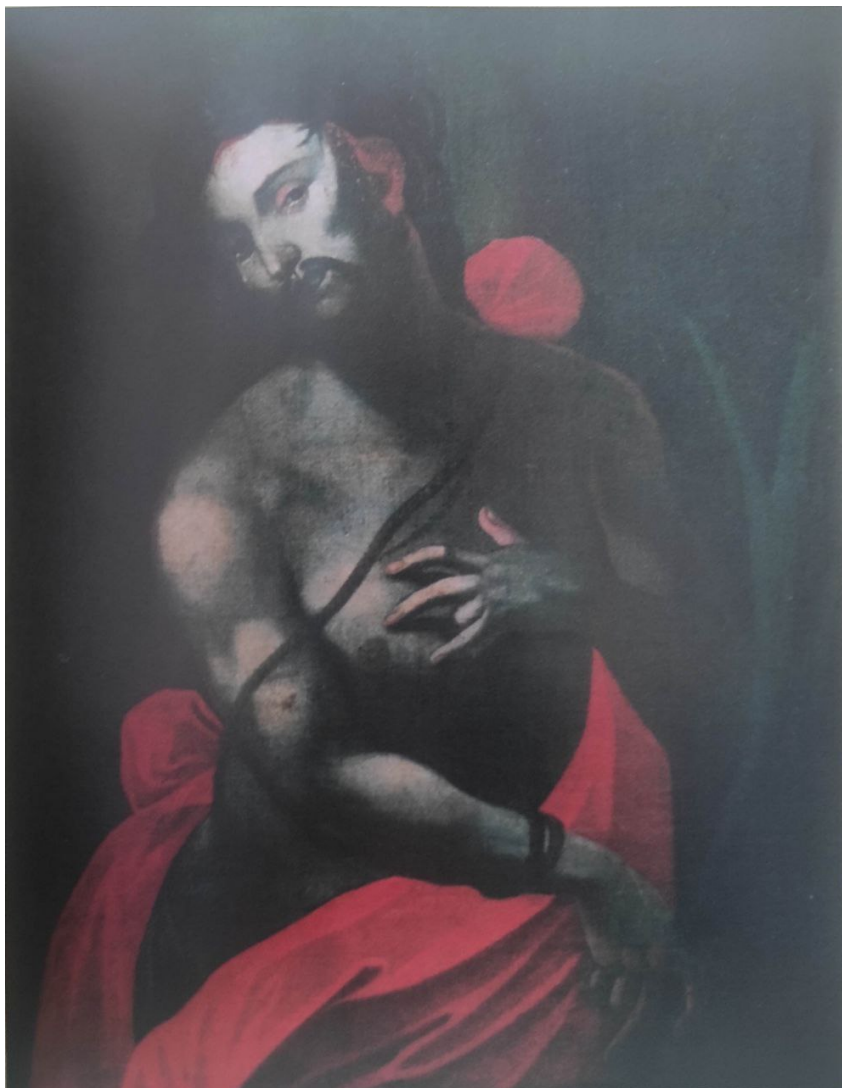
Фрагмент композиції “Розп’яття з пристоячими”.

Середина XVI ст., церква Архангела Михайла (1848),

с. Грабів Рожнятівського р-ну.

Д., л., т., сріб.; 111 х 86

Додаток Д.



“СЕ ЛЮДИНА” (“ЕССЕ НОМО”).

Кінець XVII – початок XVIII ст., церква Святого Духа (1596),

м. Рогатин.

П., о.; 71 x 55

Додаток Е.



Австрійська школа. Ігнац Унтенбергер (?).

АЛЕГОРІЯ МАЛЯРСТВА.

П., о.; 111,5 x 83.

Середина XVIII ст.

Додаток Ж.



Австрійська школа. Ігнац Унтенбергер (?).

АЛЕГОРІЯ СКУЛЬПТУРИ.

П., о.; 135 х 119, 5.

Середина XVIII ст.

Додаток И.



“СЕ ЛЮДИНА” (“ЕССЕ НОМО”).
1829 р., церква Введення Богородиці (1879),
с. Пуків Рогатинського р-ну.
П., о.; 95 х 78

Додаток К.



ПОРТРЕТ ФУНДАТОРІВ ЙОГАНА САБАДАКА І АННИ САБАДАЧКИ.

1836 р., с. Кремидів Галицького р-ну.

П., о.; 85 x 55

Додаток Л.



Антон Залуський.

ВОСКРЕСІННЯ ХРИСТА З АТРИБУТАМИ “СТРАСТЕЙ”.

П., о.; 153 x 81;

1847 р., церква Воздвиження (1878),
с. Слобода Рівнянська Рожнятівського р-ну.

Додаток М.



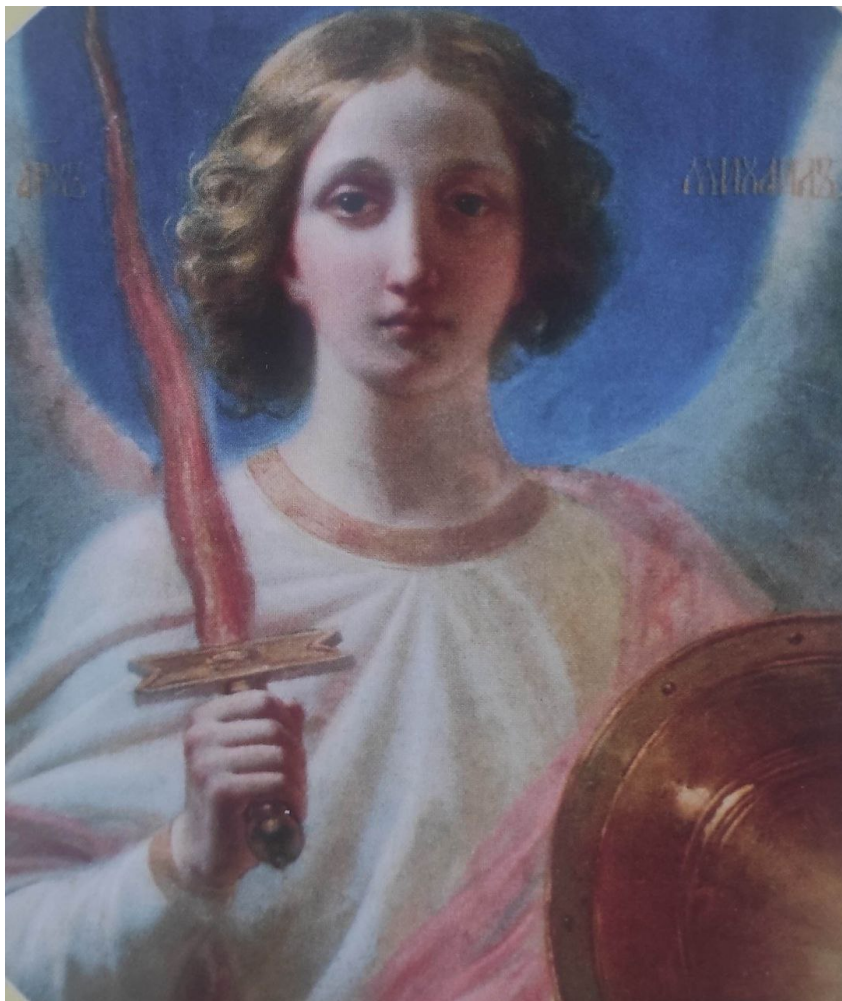
Антон Залуський.

СВЯТА РОДИНА.

П., о.; 153 x 81;

1847 р., церква Воздвиження (1878),
с. Слобода Рівнянська Рожнятівського р-ну.

Додаток Н.



Михаїл Скотті (1814 – 1861).

АРХАНГЕЛ МИХАЇЛ.

П., о.; тондо (діам. – 69)

1846 р., церква Святого Дмитрія,
с. Стрятин Рогатинського р-ну.

Виявлені 1983 року.