

The article is extremely important period of life and creativity celibate priest-painter Job Kondzelevycha, conventionally called “Volyn”, which occurs at the beginning and mid-90s of the XVII century. and from 1705 to the time of death between 1740 and 1748 years.

Key words: iconographer, iconostasis, icons, monastery, school, Volhynia, Western Ukraine.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

КИЇВСЬКА ІКОНОГРАФІЯ ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ У ПЕРЕКАЗІ КНИЖКОВОЇ ГРАВЮРИ

Особливості “празникового” циклу ілюстрацій Анфологіону 1619 року

Аналізуються гравюри празникового” циклу ілюстрацій київського Анфологіону 1619 р. як важливий переказ київської релігійної іконографії початку XVII ст. та особливостей її розвитку. Запропоновано висновок про тісніший взаємозв’язок тогочасного київського малярства з традиціями попередньої доби.

Ключові слова: київське малярство початку XVII ст., гравюри Анфологіону 1619 р., празниковий цикл, українська релігійна іконографія

Малярська спадщина Києва Нової доби української історії нині відома щойно від другої чверті XVII ст. Перелік оригінальних її зразків, збережених у самому Києві, розпочинають “Святий Миколай” з Софійського собору (Київ, Національний художній музей України, далі — НХМ), згідно з ушкодженням написом, — епітафія померлого в 1632 р. київського купця Леонтія Полоцького, та дещо молодший інший “Святий Миколай” — давній храмовий образ церкви Миколи Набережного на Подолі (Київ, церква святого Миколи Набережного). Внаслідок відсутності достовірних зразків давнішого київського малярства, зокрема, не вдається докладніше простежити визначальний для мистецької практики епохи процес становлення нового стилю українського малярства XVII ст. у його місцевому варіанті. За таких обставин особливого значення для реконструкції певних особливостей традиції та її еволюції набуває переказ іконографічної практики перших десятиліть століття — періоду становлення на місцевому ґрунті нової мистецької системи XVII–XVIII ст. — у тогочасній графіці. На тлі дошкульної малочисельності ікон, її спадщина виявляється достатньо показною завдяки

запровадженню саме в київському друкарстві починаючи від Анфологіона 1619 р. практики багато ілюстрованих видань. Цей доробок київських майстрів неодноразово привертала увагу дослідників, проте за актуального стану історично-мистецьких студій в Україні усе ще не став об'єктом цілеспрямованого вивчення як джерело іконографічного переказу.

Яскравим прикладом того, наскільки важливий іконографічний матеріал для аналізу, зокрема, особливостей еволюції місцевого варіанту мистецької культури здатна зберігати рання київська графіка, є проведений аналіз "Покрову Богородиці" з Анфологіону 1619 р. Він показав, що гравюра відтворює сучасну ікону київської школи, засновану на традиції другої половини XV ст. із середовища Києво-Печерського монастиря. У давності зразка переконувала виразно архаїчна для початку XVII ст. композиція з рядами вміщених за вертикальною віссю постатей: мистецька практика епохи реалізувала новіші схеми, засновані на зовсім інших принципах зіставлення персонажів. Водночас додані обабіч у тлі симетричні будівлі виразно нав'язують до актуального репертуару форм початку XVII ст., мають серед них показові аналогії.

"Покров" дав конкретний вимовний приклад звернення київського мистецтва початку XVII ст., періоду становлення й утвердження релігійного малярства нового зразка до достатньо віддалених взірців ще класичної середньовічної доби. Аналіз під відповідним оглядом інших сюжетних сцен празникового циклу поміж ілюстрацій Анфологіону 1619 р. не тільки здатний підтвердити такий висновок, а й підказує у відзначеному явищі одну з ширших тенденцій тогочасного мистецького процесу на київському ґрунті. Попереднє зіставлення переконує, що поодинокі гравюри першого багато ілюстрованого українського друку виводяться від взірців різного часу та походження, серед яких виділяється насамперед давніший іконографічний пласт, найстаршим прикладом якого власне і є "Покров". Іншу, численнішу групу утворюють зразки з яскраво вираженим комплексом ознак актуальної іконографічної норми початку XVII ст., так само, зрештою, у відмінних її версіях, не позбавлені, однак, окремих ремінісценцій старшої іконографії.

Наступною після "Покрову" й останньою гравюрою давнішого, ще середньовічного родоводу є "Різдво Богородиці". Схема зі стіною, яка замикає зображення, зовсім архаїчним для XVII ст. мотивом велума й трьома дівчатами за столом так само відтворює зразок з-перед епохи великих перемін рубежу XVI–XVII ст. Його очевидну іконографічну паралель зберегла немало відмінна у деталях згадана храмова ікона з церкви в Долині. Отже, попри безперечну новацію, якою сприймається вміщена в тлі за святою Анною ікона Богородиці (Богородиці страсної), гравюра відтворює поширену на

місцевому ґрунті композицію другої половини попереднього століття. Для підтвердження запропонованого висновку варто навести засновані вже на нових схемах укладу західноєвропейського походження приблизно сучасну ікону циклу великих празників львівської П'ятницької церкви чи ілюстрацію львівського Анфологіону братської друкарні 1638 р. Зіставлення наочно показує відтворення у гравюрі 1619 р. зразка з-перед періоду утвердження нової мистецької системи XVII ст. з самотнім нетрадиційним і для часу її створення доповненням в іконі Богородиці. Очевидний архаїзм запропонованої версії сюжету для тогочасної мистецької практики сприймається навіть дещо несподіваним з двох причин. Тема, з огляду її місця на початку календарного циклу великих празників, належить до найпоширеніших, а інші гравюри з-поміж ілюстрацій виразно показують перевагу серед них композицій молодшого зразка.

Новіші за родоводом приклади так само розподіляються на дві групи, одна з яких наділена виразними ознаками мистецької системи перехідної доби, тобто мала б відображати ситуацію самого початку століття, інша послідовно пропонує редакцію поодиноких сцен уже в традиціях нової малярської системи XVII ст. До перших належать насамперед сюжети, дія яких відбувається в інтер'єрах, традиційно для східнохристиянської іконографії показані на тлі будівель, зображених зовні, — “Стрітення”, “Благовіщення”, “Успіння”. За очевидно архаїчною складовою до них примикають також вміщені в пейзажах “Богоявлення” та “Преображення”, може ще теж “Поклоніння пастухів”. Зовсім “новітнє” за композиційною побудовою, засноване на молодших зразках й самотнє під цим оглядом “Введення”.

Сюжети з виразними ознаками стилю перехідної доби відзначені насамперед характерним для відповідного етапу своєрідним поєднанням “не пережитої” спадщини іконографії пізньосередньовічного взірця з окремими виразними елементами нової мистецької системи XVII ст. Найяскравішим свідченням зв'язку з традицією виявляється насамперед трактування архітектури в тлах. Хоча самі використані мотиви у всіх трьох випадках різні й без будь-яких натяків на можливий тісніший взаємозв'язок між ними, принцип їх застосування коли сцени в інтер'єрі вміщуються на тлі екстер'єрів будівель послідовно відсилає до середньовічних норм. У всіх трьох випадках архітектуру використано як встановлені обабіч своєрідні куліси. У “Благовіщенні” вони відповідають згаданим архітектурним формам “Покрову”, навіть сприймаються їх ранішою версією. Це, зокрема, стосується правої будівлі та фронтона над дверима. Останній має досить близьку іконографічну паралель в орнаментальному елементі, закріпленому на карнизі фронтона храму у “Введенні”. Мотив зрізаного причілка лівої споруди повторено також

у правій кулісі “Стрітення”. Обидві будівлі “Благовіщення” підкреслено тонкі й поставлені дуже близько між собою, що не характерне для іконографії, а навіть суперечить її нормам, практично усуває натяк на простір між ними. З-поміж прикметних деталей виділяється орнамент волоти підніжжя крісла Богородиці, який перекликається з оздобленням колони у “Введенні” та бази колони в обрамленні гравюру євангеліста Іоана.

Перехідний характер стилю відповідних гравюр не менш яскраво засвідчує також розграфлена на квадрати підлога, найкраще показана саме в “Благовіщенні”. Тут виразно виявляється принцип, серед спадщини епохи найпоширеніше відображений у згаданому львівському п’ятницькому “Різді Богородиці” з циклу великих празників, де підлога переднього плану “закінчується” перед балюстрадою, за якою вміщена головна сцена з окремою, “своєю” підлогою з іншим пунктом сходження ліній. Решту гравюр з цим мотивом подають тільки вузьку смугу підлоги при передньому краї зображення, тому просторових моментів за її посередництвом не наголошено. У “Благовіщенні” виразно акцентовано притаманне малярській культурі початку століття розгортання дії у площині за законами фризової композиції й визначена цим скромна присутність елементів третього виміру, послідовно витримані, зокрема, й у центральному для львівського середовища згаданому ансамблі ікон П’ятницької церкви.

На відміну від “Благовіщення”, у “Стрітенні” будівлі при тлі широкі, підкреслено монументальні, інтерпретовані в традиціях практики уже XVII ст., звідсіля їх наділено окремими яскравіше вираженими реалістичними елементами. Вони немов продовжують ту тенденцію, якою відзначені форми архітектури “Старозавітної Трійці” початку століття з церкви святого Миколая у Шубкові поблизу Рівного (Рівненський обласний краєзнавчий музей). Куліси об’єднує відкрита аркада на трьох тонких кручених стовпцях на зразок стовпців ківорію у “Покрові”, тому, вірогідно, вони здатні виводитися від тих же взірців та вказувати на більше поширення мотиву аркади в практиці середовища. Хоча сам він належить до рідкісних — одинокою віддаленою його аналогією може бути відповідний елемент у тлі храмового “Різдва Богородиці” з церкви с. Рухча на Берестейщині (Мінськ, Національний мистецький музей Білорусі). Винятковою для іконографії теми деталлю є також вміщена в глибині сцени постать бородатого чоловіка в шапці із запаленим факелом у руках. Для розуміння “реалістичних” здобутків тогочасного київського мистецтва покаже зображення з різних позицій плиток підлоги та поверхні столу, а також співвідношення стола з постаттю Симеона Богопріймця. Він з Емануїлом на руках знаходиться позаду столу, хоча його ліва нога стоїть перед лінією, за якою стоять ніжки стола.

Архітектура “Успіння” поєднує два відмінних мотиви — простих прямокутних форм будівлю з плоским дахом та низькими прибудовами ліворуч й вузькою спорудою з подвійним спареним дахом праворуч. Композиція відзначена багатолюдністю й на відміну від звичної норми, реалізованої, наприклад, у сучасному храмовому образі львівської Успенської церкви роботи знаного львівського маляра Федора Сеньковича (Грибовичі, церква святих Кузьми і Дем’яна), навколо ложа зображені тільки чоловіки. Їх кількість перевищує число апостолів. Під оглядом складу присутніх навколо ложа Богородиці аналізована гравюра київського Анфологіону не має аналога серед відомої досі української малярської спадщини. Натомість два таких сучасних приклади можна вказати серед гравюр. Це насамперед знана в одинокому примірнику окрема аркушева гравюра з гербом архимандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького з-перед 1624 р. та “Успіння зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими” зі згаданих “Бесід” святого Іоана Златоуста на послання апостола Павла. Постаті апостолів на передньому плані — Петра й апостола ліворуч від нього та Павла наділені підкреслено видовженими пропорціями, які нав’язують до пізньосередньовічної традиції. До особливостей укладу належить також спосіб зображення святителів, мало виділених серед інших чоловіків. Вміщений праворуч, позаду апостола Петра тримає при лівій стороні грудей розкриту перед собою назовні книгу. Це теж унікальна деталь, оскільки святителі традиційно зображали читаючими. Інша прикметна деталь — свічки у підкреслено високих тонких підсвічниках в руках ангелів обабіч Христа. Не позбавлена композиція й своєрідних просторових акцентів, насамперед у зображенні апостола Павла, поставленого при передньому краї композиції, хоча водночас за традицією він припадає до ложа Богородиці.

Показовим виявляється зіставлення укладу зі згаданою аркушевою гравюрою. У літературі відзначено “спільне або наближене коло майстрів”, що зрозуміло з огляду на близький час виникнення обох гравюр. Проте під оглядом іконографії вони достатньо різні й не тільки виводяться від інших взірців, а й репрезентують відмінні етапи еволюції традиції у межах одного осередку в короткому проміжку часу. Гравюра Анфологіону однозначно заснована на давніших переказах й стоїть ближче до середньовічної традиції. Аркушева гравюра натомість, хоча теж не позбавлена виразних давніших ремінісценцій, репрезентує молодшу стилістику, наділену виразною перевагою ознак нової мистецької культури XVII ст. На неї вказують поодинокі деталі зображення — “реалістичні” форми будівель архітектурної куліси та актуальні деталі споруд, насамперед фронтонів, орнаментация ложа Богородиці. Від давнішої практики виводяться форми споруд та спосіб їх встановлення,

підкреслено видовжені пропорції постатей апостолів і святих. Виразно антиреалістичним за підходом є применшення фігур архангела Михаїла та Авфонія і їх вміщення винятково на тлі орнаментованої тканини ложа. Зіставлення обох гравюр, створених практично водночас і в одному середовищі, наочно показує притаманне тогочасному київському осередковій черпанню з різних взірців. Проте для осмислення широкої картини творення місцевого варіанту нової мистецької культури найважливішим видається відкликання до досвіду пізньосередньовічної традиції як один з важливих компонентів актуального мистецького синтезу у тогочасному київському середовищі.

Елементами давнішого родоводу відзначена й перша композиція “пейзажної” пари — “Богоявлення”. Прикметне зіставлення один над одним трьох ангелів властиве насамперед найстаршим зразкам української іконографії — іконі перших десятиліть XV ст. з церкви святої Параскеви Тирновської у Радружі (НМЛ), а також заснованим на старших переказах празниковим іконам другої половини XVI й початку наступного століття з околиць Калуша (НХМ). Елементом віддаленого історичного родоводу є також вміщена на грудях рука Христа з одинокою для української спадщини аналогією у згаданій радрузькій іконі. До конкретного рідкісного взірця відсилає й своєрідне трактування окремими короткими перами верхньої частини крил ангелів. Іншою прикметною особливістю композиції є п'ять риб у воді обабіч Христа. До рідкісних для іконографії теми мотивів не тільки в українській спадщині належать і двоє чоловіків-“свідків”, втім один молодший у шапці, за Іоаном Предтечею. На актуалізацію зображення відповідно до норм початку XVII ст. вказують насамперед гори з характерними завершеннями верхів. Ліворуч на передньому плані наголошена сокира при мініатюрному дереві, яка в українській іконографії фіксується щойно від XVII ст., що так само видається одним із виявів актуалізації, хоча у Візантії ця деталь присутня уже в об'єктах XV ст.

Очевидні відкликання до середньовічної традиції присутні також у “Преображенні”. До них відсилають насамперед три промені, які відходять від Христа до апостолів. У східнохристиянській іконографії цей мотив поширився щойно від XVI ст., а в Україні його пропонують храмовий образ, вірогідно, київської школи середини століття з церкви в Курганах на Рівненщині та дещо молодший від нього монументальний храмовий образ церкви в Белзі (обидва — НМЛ). Іншою прикметою композиції є трактування кінців плащів за плечима пророків й апостолів Петра та Якова з їх характерними немов наповненими вітром формами. Показовим видається також вміщення Христа та пророків на своєрідного рисунку скелястих горах з плоскими хмароподібними вершинами у пророків, а також невисока гора перед ними

з очевидною аналогією мотиву (по трактованого, правда, цілком інакше) в курганському образі. Особливістю укладу є також акцентування рослинності — аж до виняткових дерев обабіч центральної гори.

Як уже відзначено, до “пейзажних” сюжетів примикає “Поклоніння пастухів” — одне з найраніших для української спадщини. Для української іконографії ця версія теми не характерна й поширилася щойно з початком XVII ст. — першим її прикладом у малярстві є празникова ікона самого початку століття з Преображенської церкви у Скольому на Львівщині (НМЛ). Можливо, наступною після неї є старша на три роки від київської львівська гравюра з віршів на Різдво Христове Памви Беринди 1616 р. Серед ілюстрацій видання вміщено й “Поклоніння волхвів”. Показово, що Різдва як Поклоніння пастухів реалізовано й у львівських п’ятиницькому та успенському празникових циклах. Паралель, можливо, має ширше значення, оскільки зображений у гравюрі ангел, який повідомляє звістку пастухам, присутній і в львівському успенському празнику, де його об’явлення показано як окрема сцена в тлі. Поява зазначених сюжетів в обох центральних ансамблях львівського малярства першої половини століття вказує на важливе місце нового варіанту теми Різдва в мистецькій практиці епохи, проте побутування “Поклоніння пастухів” потребує докладнішого дослідження.

Одиною композицією циклу, яка послідовно відтворює принципи нової мистецької системи XVII ст., виявляється “Введення”. Попри очевидно скромні успіхи анонімного майстра в освоєнні засад просторової композиції європейського зразка, сцена побудована саме на таких взірцях й загальна схема її укладу нічим не нагадує традиційної візантійської практики. Для прикладу з небагатої пізньосередньовічної іконографії можна вказати не зафіксованого походження празникові ікону перемишльської школи другої чверті XVI ст. (Перемишль, Народовий музей Перемишльської землі) чи молодшу зі згаданого ансамблю Успенської церкви у Наконечному (НМЛ). Архітектурне тло (тепер уже далеко не куліса) відзначене винятковим для київської спадщини першої половини століття нагромадженням мотивів з акцентуванням планів та применшенням фігур у глибині (щодо юної Марії це підкреслено мініатюрним порталом, перед яким вона знаходиться). Таке зіставлення архітектури здатне вказати на використання різнорідних зразків й об’єднання поодиноких мотивів, почерпнутих з різних джерел. Причому, в них випадає вбачати не лише домінуючі в композиції елементи західного походження. Мотив відвідання юної Марії ангелом однозначно східнохристиянський родовід і до західноєвропейських запозичень не може бути віднесений ніяк.

Переважаючі елементи західної іконографії у “Введенні” помітно виділяють його на тлі немало традиційного для середовища празникового циклу

київського Анфологіону. Вони вказують на очевидну непогану обізнаність із західноєвропейською іконографією, проте водночас доводять скромне на той час агу до її здобутків у київському середовищі. Визначальний для періоду становлення й утвердження нової мистецької системи XVII ст. синхронний київським гравюрам згаданий ансамбль ікон львівської П'ятницької церкви послідовно засвідчує притаманну новому львівському малярству XVII ст. визначальну зорієнтованість на зразки західноєвропейського походження. Ці графічні взірці поки розшукати не вдалося, проте молодший Успенський ансамбль, до якого вони віднайшлися, на конкретному прикладі показав увесь спектр особливостей їх використання. На відміну від Львова, тогочасний Київ об'єктивно був набагато дальшим від європейського досвіду й здобутки останнього до початку 1620-х років значно менше виступали активною складовою мистецького синтезу на місцевому ґрунті. Власне цю головну особливість тодішньої київської традиції й засвідчує скромний комплекс гравюр празникового циклу першого ілюстрованого київського видання. Вони доводять пізніший початок активнішого проникнення до мистецької культури Києва європейського досвіду, тільки з відновленням православної митрополії й активізацією усіх напрямів культурного життя, що й підготувало його розквіт за часів митрополита Петра (Могили), ознаменований, зокрема, активнішим зверненням до європейських надбань та їх ширшим використанням у процесі мистецького синтезу. Ця київська особливість виступає водночас прикметою усього "позальвівського" історичного регіону, мистецька культура якого відзначена меншою схильністю до запозичення з європейського досвіду й тіснішим та безпосереднішим взаємозв'язком з давнішою власною традицією.

- 1 Репродукції див.: Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. — Київ, 2005. — С. 68. — № 29; Міляева Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. — Київ, 2007. — С. 329. — Іл. 320 (обидві репродукції з датою: 1642).
- 2 Дата водночас окреслює і час створення образу. Поширене датування 1642 р. засноване на помилковому відчитанні пошкодженої цифри десятків у даті: АХМВ замість АХЛВ. Див.: Александрович В.
- 3 Репродукований: Milyajeva L. The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. Sankt-Peterburg, 1996. — Іл. 153; Міляева Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... — С. 328. — Іл. 319.
- 4 Анфологіон. — Київ, 1619 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. — Львів, 1981. — Львів, 1984. — Кн. перша: 1574–1700. — № 120).
- 5 У літературі до неї вдавалися винятково в загальних оглядах, з новіших позицій див.: Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. — Київ, 1982; Логвин Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. — Київ, 1990; Степовик Д. Гравюра // Історія українського мистецтва:

- У 5 т. — Київ, 2011. — Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. — С. 671–691. Найповніша (хоча й не вичерпна) новіша публікація спадщини ранньої київської книжкової гравюри: Украинские книги кирилловской печати. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина. — Москва, 1976. — Вып. 1: 1574 г. — 1 половина XVII в. / Составители Т. Н. Каменева, А. А. Гусева (до каталогу додано альбом з комплектом ілюстрацій та всіх елементів мистецького оздоблення примірників бібліотечної збірки).
- 6 На прикладі гравюри “Покров Богородиці” увагу до цього значення ілюстрацій Анфологіону 1619 р. привернуто: Александрович В. “Покрова Богородиці” з ілюстрацій “Анфологіону” 1619 р. друкарні Києво-Печерського монастиря як переказ київської іконографічної традиції XV–XVI століть // Могилянські читання 2002. Збірник наукових праць. Музейна справа в Україні на зламі тисячоліть. — Київ, 2003. — С. 5–15.
- 7 Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. — Т. 4). — Львів, 2010. — С. 274–296.
- 8 Анфолоніон. — Арк. 255 (другого рахунку).
- 9 Александрович В. Покров Богородиці. — С. 277–279.
- 10 Для порівняння див. притаманну для епохи схему укладу у не зафіксованого походження львівській іконі з майстерні іконостасу львівської П’ятиницької церкви (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, далі — НМЛ) чи волинській храмовій іконі анонімного “Майстра 1630 року” з церкви Покрову Богородиці в Боблах (Волинський краєзнавчий музей, далі — ВКМ)). Репродукції див.: Александрович В. Джерела іконографії “Покрову Богородиці” 1646 року роботи вишенського маляра Іллі Бродлаковича // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. — 2010. — № 1–4 (16–19): Матеріали II Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, Львів, 23–24 листопада 2010 р. — С. 152; Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. — Київ; Луцьк, 1998. — С. 48. — Іл. 10; Музей волинської ікони. — Луцьк, 2010. — С. 25.
- 11 Докладніше див.: Александрович В. Покров Богородиці. — С. 277.
- 12 Перегляд української іконографії досить вичерпний щодо давніших пам’яток див.: Janocha M., ks. Ukraińskie i białoruskie ikony w teczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. — Warszawa, 2001.
- 13 Анфологіон. — Арк. 82 (другого рахунку).
- 14 В українській мистецькій спадщині він трапляється рідше, пізній приклад його залучення зберегло храмове “Різдво Богородиці” 1560-х (?) років з церкви в Долині на Івано-Франківщині (НМЛ). Найдокладніше про неї див.: Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові. З матеріалів до зведеного каталога збірок НМЛ // Літопис Національного музею у Львові. — Львів, 2000. — № 1(6). — С. 124–127.
- 15 Гравюра пропонує унікальний приклад поширення цієї іконографії у київській мистецькій практиці перших десятиліть століття. Про неї за рідкісним зразком першої третини XVI ст. (копія константинопольського оригіналу третьої чверті XIV ст.) див.: Александрович В. Ікона Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. — Луцьк, 2003. — Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. — С. 27–35.

- 16 Правдоподібно, вміщення ікон у тлах композицій належить до ширше стосовних засобів київської практики відповідного часу. Принаймні, ще один такий приклад з унікальним Молінням з Богородицею та апостолом Павлом зберегла гравюра “Бесід” Іоана Златоуста на 14 послань апостола Павла (1623); Іоан Златоуст. Бесіди на 14 посланій апостола Павла. — Київ, 1623. — Арк. 14 нн зв. (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки... — № 138). Гравюра зображає апостола Павла, який диктує святому Іоану Златоусту коментарі, й унікальний для українського мистецтва склад Триморфону визначений, звичайно, її призначенням для ілюстрування коментарів до послань апостола.
- 17 Репродукована: Овсійчук В. А. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. — Львів, 1996. — С. 297.
- 18 Анфологіон. — Львів, 1638. — Арк. 27 зв. (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки... — № 259).
- 19 Близька аналогія — у мініатюрному празниковому “Обрізанні” з Миколаївської церкви у Миколаєві на Львівщині (Львів, збірка “Студіон”): Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. — Львів, 2005. — Ч. 1: Врятовані від загибелі і забуття. — С. 10.
- 20 Репродукції див.: Луць В. Збірка волинських ікон Рівненського краєзнавчого музею // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — Київ, 1994. — Ч. 8. — С. 45; Культурна спадщина Рівненського краю. — Рівне, 2010. — С. 39; 150 святинь Великої Волині. — Рівне, 2011. — С. 72.
- 21 Докладніше про них див.: Александрович В. Покров Богородиці. — С. 152–253. Запропонований тут аналіз форм зображеного у гравюрі ківорію привів до висновку про відтворення автентичного ківорію відбудованої у 1470 р. Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря: там само. — С. 253.
- 22 Жывапис Беларусі XII–XVIII стагоддзя. Фрэска абраз партрэт. — Мінск, 1980. — № 66.
- 23 Репродукований: Александрович В. Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові // Зубрицький Д. Хроніка Ставропігійського братства. — Львів, 2011. — С. 362.
- 24 Про значення мотиву чоловіків в українській пізньосередньовічній іконографії на прикладі Покрову Богородиці див.: Александрович В. Покров Богородиці. — С. 373–379.
- 25 Репродукцію див.: Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть — Київ, 2006. — С. 25.
- 28 Шпак О. Українська народна гравюра... — С. 24.
- 29 Анфологіон. — Арк. 637 (другого рахунку).
- 30 Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В. І. Свенціцька, В. П. Откович. Київ, 1991. — № 5; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... — С. 147. — Іл. 81.
- 31 Репродукована: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. — Київ, 1976. — Табл. LXXVII; Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. Київ, 1999. — С. 41. — № 12; Український іконопис XII–XIX ст. в колекції НХМУ. — Київ, 2005. — С. 45. — № 10; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... — С. 206. — Іл. 159.
- 32 Шедеври... — С. 61. — № 22; Український іконопис... — С. 48. — № 12; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... — С. 300. — Іл. 282.

- 33 Див., наприклад, ілюстрацію львівського Апостола друкарні Михайла Сльозки: Апостол. — Львів, 1638. — Арк. 193 зв. (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки... — № 270).
- 34 Див. ікону середини століття роботи маляра Ангелоса (Афіни, Візантійський музей): Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. — Athens, 1998. — II. 28.
- 35 Репродукцію див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... — С. 196. — Іл. 145.
- 36 Репродукований: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... — С. 196. — Іл. 144.
- 37 В українській спадщині унікальний приклад звернення до неї зберіг монументальний образ з церкви Собору Богородиці в Бусовиську (НМЛ). Репродукцію після розкриття див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... — С. 113. — Іл. 29.
- 38 Анфологон. — Арк. 561 (другого рахунку).
- 39 У найдокладнішому досі огляді української іконографії Різдва Христового тема Поклоніння пастухів відзначена як окремих варіант іконографії Різдва, проте докладніше не проаналізована: Janocha M., ks. Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne... — S. 229–252.
- 40 Janocha M., ks. Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne... — II. 91.
- 41 Беринда П. На ржство га ба и спаса нашого іс ха для утіхи православному хрстіаном вірші. — Львів, 1616. — Арк. 2 зв. (не нумерований) (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки... — № 108). там само. — Арк. 8 зв. (не нумерований).
- 42 Беринда П. На ржство... — Арк. 8 зв. (не нумерований).
- 43 Репродукована: Овсійчук В. А. Українське малярство... — С. 298.
- 44 Там само. — С. 318.
- 45 Анфологон. — Арк. 440 (другого рахунку).
- 46 Kłosińska J. Icons from Poland. — Warsaw, 1989. — Pl. 21.
- 47 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... — С. 263. — Іл. 237.
- У цьому переконає насамперед досвід вивчення способу використання гравюр братів Віркісів, на основі яких найвидатніший львівський маляр першої половини — середини XVII ст. Микола Мороховський Петрахнович виконав Страсний цикл Успенської церкви у Львові: Aleksandrowycz W. Cykl pasyjny Mikołaja Morochońskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania // Przegląd Wschodni. — Warszawa, 2001. — T. 7, zes. 3(27). — S. 791–816. Пор.: Його ж. Моління-Деїсус... — С. 371–378.
- 48 Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Иконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів: історичні нариси. — Львів, 1996. — С. 103–144. Останнім часом з'явилось твердження нібито він має стосунок до спадщини майстрів Судової Вишні: Гелитович М. Вишенські майстри в історії українського іконопису XVII століття // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2011. — Т. 261: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — С. 313–314. Проте мистецький осередок Судової Вишні є явищем малярської культури історичного перемишльсько-львівського регіону щойно від середини століття. Новіші дослідження переконливо показують, що вишенська "школа" заснована на львівському досвіді першої половини століття: Александрович В. Джерела іконографії "Покрову Богородиці" 1646 року роботи вишенського маляра Іллі Бродлаковича // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної

академії УПЦ КП. — 2010. — № 1–4(16–19): Матеріали II Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, Львів, 23–24 листопада 2010 р. — С. 145–156. Позірний “вишенський слід” у львівському п’ятницькому ансамблі — тільки найновіший приклад традиційного вже ігнорування визначального для перемишльсько-львівського регіону від періоду становлення нової мистецької культури XVII ст. львівського мистецького осередку й розвинутого на такому тлі захоплення провінційними явищами (за їх очевидного нерозуміння). Про львівських майстрів першої чверті століття див.: Його ж. Покоління творців львівської школи українського малярства XVII століття // Соціум. Альманах соціальної історії. — Київ, 2008. — Вип. 8. — С. 163–183. Давніший їх короткий перелік див.: Його ж. Іконостас... — С. 143–144. Про справжнє співвідношення львівського та вишенського осередків див.: Його ж. Джерела іконографії...

SUMMARY

Volodymyr Alechandrovych

KIEV ICONOGRAPHY AT THE BEGINNING OF XVII CENTURY IN TRANSFERS OF THE BOOK'S ENGRAVINGS. FEATURES OF “HOLIDAY” CYCLE OF ANFOLOHIONU'S (1619) ILLUSTRATIONS

The features of “holiday” cycle of ANFOLOHIONU (1619) illustrations was analyzed such as an important transfer of Kiev religious iconography of the early XVII century. and features of its development. A conclusion of closer relationship of contemporary art with the traditions of Kiev previous day was made.

Key words: Kiev painting early of XVII century., Prints Anfolohionu in 1619, “holiday” cycle, Ukrainian religious iconography

Галіна Флікоп

ІКАНАСТАСЫ Ў ГРЭКА-КАТАЛІЦКІХ ХРАМАХ УЛАДАЎСКАГА ДЭКАНАТУ Ў СЯРЭДЗІНЕ ХVІІІ СТ.: ПАВОДЛЕ ВІЗІТЫ 1759 Г.

На основі архівних джерел ХVІІІ ст. порушено питання формування сакральних інтер'єрів греко-католицьких храмів Влодавського деканату. В результаті дослідження переглянуто дані про наявність іконостасів і бічних вівтарів.

Ключові слова: греко-католицький храм, іконостас, вівтар, архівні джерела, Влодавський греко-католицький деканат.

Наяўнасць іканастасаў у грэка-каталіцкіх храмах разглядалася намі пры вывучэнні іншых дэканатаў (дэканат — царкоўная, тэрытарыяльна-