

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Навчально-науковий інститут практичної культурології та артменеджменту
Кафедра мистецтвознавчої експертизи

На правах рукопису

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня магістр на тему:
ІКОНОСТАС В РЕПРЕЗЕНТАЦІЯХ КИСВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Виконала здобувач вищої освіти
курсу II
Групи МПЗ-27-24
Спеціальності:
027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство»
(код) (назва)

Прокопенко Ніна Костянтинівна
(ПІБ здобувача вищої освіти)

Керівник доктор культурології, доцент
(науковий ступінь керівника)

Руденко Сергій Борисович
(ПІБ керівника)

Рецензент: Кандидат історичних наук
(науковий ступінь рецензента)

Крайній Костянтин Костянтинович
(ПІБ рецензента)

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
від «__» _____ 20__ р. № ____
Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи
(_____) С. Б. Руденко
(підпис) (ініціали, прізвище)

Київ-2025

АНОТАЦІЯ

Прокопенко Н. К. Іконостас в репрезентаціях Києво-Печерської лаври. Магістерська кваліфікаційна робота за спеціальністю 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2025.

У роботі досліджено іконостас як комплексний сакральний-мистецький феномен у контексті репрезентацій Києво-Печерської лаври. Визначено етапи становлення та трансформації структури іконостасів, простежено еволюцію архітектоники рядів, іконографічної програми та декоративних мотивів від ранніх перегородок до багатоярусних ансамблів. Показано вплив бароко, рококо й класицизму на формування художньої мови іконостаса та збереження канонічної логіки «візуального богослов'я».

Особлива увага приділена лаврським зразкам: іконостасам Успенського собору, Троїцької надбрамної, Всіхсвятської та Хрестовоздвиженської церков, а також металевим іконостасам печерних храмів XVIII–XIX ст. Уведено до наукового обігу впорядковані оцифровані матеріали з фондів Національного заповідника «Києво-Печерська лавра», уточнено стилістичні та іконологічні особливості ансамблів.

Зроблено висновок, що український іконостас в його Лаврській репрезентації, є сакральною, семіотичною системою, де архітектоніка, іконопис і різьблення візуально артикулюють догматику. Вони є ключем до розуміння національної типології та її внеску в європейську історію мистецтва. Практичне значення роботи полягає у використанні результатів у експозиційній, екскурсійно-лекційній діяльності та реставраційній роботі.

Ключові слова: АПОСТОЛЬСЬКИЙ РЯД, БАРОКО, ДЕІСУСНИЙ ЧИН, КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА, КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА, НАМІСНИЙ РЯД, ПРАЗНИЧНИЙ РЯД, ПРОРОЧИЙ РЯД, УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС.

ABSTRACT

Prokopenko N. K. The Iconostasis in the Representations of the Kyiv-Pechersk Lavra. Master's thesis, specialty 027 «Museum and Heritage Studies». National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, 2025.

The thesis examines the iconostasis as a complex phenomenon of sacred art through the prism of its representations in the Kyiv-Pechersk Lavra. It identifies the stages of formation and transformation of iconostasis structure and traces the evolution of tiered architecture, iconographic program, and ornamental vocabulary—from early altar screens to multi-tier ensembles. The study demonstrates how Baroque, Rococo, and Classicism shaped the visual language of the iconostasis while preserving the canonical logic of «visual theology».

Special attention is devoted to Lavra exemplars: the iconostases of the Assumption Cathedral, the Trinity Gate Church, the All Saints Church, and the Exaltation of the Cross Church, as well as the metal (gilded copper) iconostases of the cave churches (18th–19th centuries). Systematized, digitized materials from the collections of the National Preserve «Kyiv-Pechersk Lavra» are introduced into scholarly circulation, refining the stylistic and iconological characteristics of these ensembles.

The thesis concludes that, in its Lavra representation, the Ukrainian iconostasis constitutes a sacred semiotic system in which architectonics, icon painting, and carving visually articulate dogma. These complexes are key to understanding the national typology and its contribution to European art history. The practical value of the research lies in its applicability to museum display, guided-tour and lecture practice, and conservation work.

Keywords: APOSTLES TIER, BAROQUE, CULTURAL HERITAGE, DEESIS TIER, ASSUMPTION CATHEDRAL, FESTAL TIER, KYIV-PECHERSK LAVRA, PROPHETS TIER, SOVEREIGN TIER, UKRAINIAN ICONOSTASIS.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСУ.....	9
1.1. Історіографія дослідження українського іконостасу.....	9
1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження.....	21
Висновки до першого розділу	24
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСУ.....	26
2.1. Іконостас як об’єкт образотворчого мистецтва.....	26
2.2. Вплив європейського мистецтва на формування українського іконостасу.....	40
2.3. Вплив національної культури та мистецтва на формування українського іконостасу	53
Висновки до другого розділу.....	70
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС – УНІКАЛЬНА ЦЕРКОВНА ПАМ’ЯТКА.....	73
3.1. Характерні ознаки та особливості українського іконостасу.....	82
3.2. Внесок українських художників у світове мистецтво створення іконостасів.....	92
Висновки до третього розділу	98
ВИСНОВКИ.....	100
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	105

Вступ

Актуальність досліджуваної теми полягає у важливості розуміння, що у 1920-1930рр. відбулась хвиля втрат та руйнацій в церквах та знищення шанованих реліквій та ікон у Києві. Пограбування соборів у цей час призвели до зникнення з ризниць найцінніших речей. Згодом розпочалась руйнація сакральних архітектурних пам'яток, розповсюдилась атеїстична пропаганда, що активізувалась з 1934-1935рр. У 1934р. діяла заборона про проведення богослужінь, розпочалась конфіскація церковних коштовностей, переплавлення, вивезення та продаж за кордон. Іконостаси соборів розбирались, церковний посуд, шати ікон, коштовні панікадила конфісковували з 1935-1937рр. Оскільки на території Києво-Печерської лаври розташовувалось Всеукраїнське музейне містечко завдяки йому частину цих раритетних речей було збережено для наступних поколінь. І згодом у 1943р. під час гітлерівської окупаційної влади знову прокотилась хвиля втрат у Києві, нажаль доля багатьох цінних експонатів залишається нез'ясованою й до сьогодні. Українська культурна спадщина нищилась тоталітарним режимом, а велика кількість іконостасів лише дивом уціліли.

Розглянемо проблему репрезентацій у відображеннях святих давнього Києва, пам'ятках та зображеннях, що являє в собі іконостас. Саме ми своїм покликом з'ясуємо уявлення про український іконостас. Власне спробуємо проаналізувати іконостас від його походження до аспектів дослідження українського іконостасу в репрезентаціях «Києво-Печерської лаври» на даний час. Проблема активно досліджується у сучасній науці, але на сьогодні багато інформації не зберігається, джерела просто знищуються. Тому ці проблеми зумовили актуальність цього дослідження.

Багато дослідників в певні періоди під час експедицій проводили фотофіксацію іконостасів. Ці матеріали є на сьогодні єдиним джерелом для

вивчення декору, іконографії, архітектури збережених пам'яток з іконостасів. За світлинами можна зробити репрезентацію ансамблю іконостасу, продивитися об'єднання двох різних іконостасів, переглянути комплекс ікон, дублювання сюжетів, проглянути структуру іконостасу традиційну з іконографічною програмою. Комплекс репрезентацій дуже важливий для пам'яток з їх появи до кінця існування. За ними можна визначити період створення до часу нищення, істотні переробки в ХХст.

Ідея української Києво-Печерської лаври – це не просто монастир. Це символ української духовності, державності, культури, історичної правди. Весь комплекс культурних, духовних, організаційних і національних ознак, які відповідають та розповідають про значення України. В українській традиції православ'я повинен бути центр української культури без політичних впливів інших держав. У богослужінні повинні шануватися українські святі, мова, спів. Для українців Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра» повинен бути центром духовного відродження де можна знайти очищення, підтримку, мир. Оскільки Києво-Печерська лавра це найстаріша обитель Європи, вона має бути місцем де зберігається українська пам'ять, а не перекручується. А в музеях на її території показується українська історія. Це центр який повинен бути вільним для вірян, туристів з повагою до культурної спадщини та реставрацією за всіма правилами, без перебудов. В ній повинні поширюватися знання про українську іконографію, літописання, архітектуру. Всі ці знання повинні передаватися через наукові конференції, події духовної тематики, виставки. Лавра повинна бути захищена від політичних конфліктів і відповідати національним інтересам. Після здобуття Україною незалежності іконостас з його репрезентаціями є найголовнішою темою в українській культурі та мистецтві.

Мета–встановити тенденції розвитку українського іконостасу в контексті репрезентацій Національного Заповідника «Києво-Печерська лавра».

Завдання дослідження:

- провести історичний аналіз виникнення та трансформації іконостасу;
- дослідити етапи розвитку архітектури українського іконостасу;
- провести іконологічний та іконографічний аналіз розвитку українського іконостасу;
- встановити взаємозв'язок між формою та наповненням українського іконостасу;
- встановити вплив на український іконостас Візантійської та Римської церков;

Об'єкт дослідження український іконостас крізь призму мистецтвознавчих та культурологічних аспектів.

Предмет дослідження іконописні традиції, їх трансформації в українському культурному просторі іконостасів.

Наукова новизна магістерського дослідження. Вивчення і дослідження іконостасів є окремим розділом в українському мистецтвознавстві. Але матеріали щодо цієї теми належним чином не досліджені і не популяризовані. В даному магістерському дослідженні вперше було впорядковано, зведено і викладено матеріал щодо оцифрованих фрагментів експонатів іконостасів з українських храмів, які зберігаються в фондах Національного Заповідника «Києво-Печерська лавра» група зберігання «Скульптура», «Археологія».

Практичне значення одержаних результатів. Отримані результати після написання магістерської роботи можуть бути використані в подальших дослідженнях про українські іконостаси. На тему про «Лаврські печерні іконостаси–пам'ятки українського культурного надбання» видано статтю. Інформація що віднайдена та сформована в наукову працю про «Іконостас в репрезентаціях Києво-Печерської лаври» може бути застосована в лекційній діяльності.

Апробація магістерської роботи: За матеріалами з проведеного дослідження магістерської роботи було взято участь у X Міжнародній науково-практичній конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини : актуальні виклики сучасності» 19 вересня 2025р. зі статтею «Лаврські печерні іконостаси.»»

Публікації: Прокопенко Н.К. Лаврські печерні іконостаси–пам’ятки українського культурного надбання. Могилянські читання: Матеріали XXVIII та XXIX Міжнародних наукових конференцій 2023-2024рр.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСУ

1.1 Історіографія дослідження українського іконостасу

Вивчення українського іконостасу є важливим напрямом українського мистецтвознавства, богослов'я та культурології. Адже іконостас становить одну з найяскравіших форм національного сакрального мистецтва, де поєднано духовні, історичні та художні цінності. Науковий інтерес до українського іконостаса виник у другій половині ХІХст., коли почали формуватися основи національної історії мистецтва. І згодом описи іконостасів з'явилися у працях:

Епископ браничевски Ігнатий в статті «Діалект однієї зміни царства божого та царства земельного як передумови для появи вівтарної перешкоди» вказує про важність ікон у церкві та після сьомого Вселенського Собору коли вівтарна перешкода перетворилась в іконостас. Іконостас—місце заповнене іконами [71, с. 17]. До VIст. літургію правили відділяючи темплоном від основного простору в храмі. Від Хст. вівтарні перешкоди поширюються. Всі ікони мали своє місце ліворуч і праворуч відповідно до мармурової перегородки, східна пара колон пілястри або стіни що залежало від структурного облаштування східної частини храму. Вони були інкрустовані мозаїкою, мармуром або розписані фресками. Рама цих ікон була особливо багато оздоблена мармуром або ліпниною, розписана та позолочена або у техніці фрески. З боків були тонкі, стовпчики, часто подвоєні, з вузлами посередині. Верхня частина рами спиралася на них, поверх капітелей на передній стороні було вирізьблено неглибоке півколо або трилистник, і воно закінчувалося плоскою короною [71, с. 17].

Мар'яна Пелех у своїй статті про «Розвиток іконографії пророчих ярусів іконостасів західної України у першій половині ХVІІст.» зазначає, що іконографія

старозавітніх персонажів в іконописі має давню традицію. Та історія виникнення і формування іконографії цих сюжетів в іконостасах розкривають праці Я. Креховецького, статті С. Таранушенка [42, с. 46].

Олена Пітателева в своїй статті «Орнаментика інтер'єрів лаврської Трапезної» зазначила, що в Україні за підтримки Ханенків виникла навчально – виробнича майстерня в Оленівці, кагарлицька майстерня М.Терещенка, майстерня кераміки П.Павуліна в Миргороді. Новий національний стиль у церковне мистецтво увійшов дуже швидко. І тут О.Пітателева приводить кілька пам'яток виконаних на замовлення церкви, в яких художникам вдалося втілити своє національне світосприйняття [44, с. 31]. Однією з тенденцій у розвитку мистецтва цього період було прагнення до формування великого стилю намагання створити таке мистецтво, яке б поєднало між собою живопис, архітектуру і навіть музику. Від необхідності створення нового великого художнього стилю, що відповідав би тогочасному світосприйняттю художника, невід'ємним було розуміння модерну. Модерн (югенд, ар нуво, сецесіон, ліберті) – явище інтернаціональне внаслідок процесів, що відбувалися в художній культурі Європи (Франції, Німеччині, Австрії, Норвегії, та ін.) в кінці XIXст. Потрібно відзначити орнаменти на металі, що могли ввести в оману навіть досвідчений погляд. Їх орнаменти не вирізьблені а вибиті за допомогою інструментів для чеканки. І в цьому також – в ілюзорній схожості технік, в оманливій спорідненості матеріалів – один із багатоліких проявів синтезу мистецтв. Поєднання мармуру і металу в іконостасі – це знахідка Щусєва, що заслуговує на увагу. Синтезом усіх елементів мистецтва в інтер'єрі Трапезної церкви є орнамент. Умовно орнамент Трапезної церкви можна поділити на групи: флоральні, деревні, символічні, фольклорні [44, с. 31].

У 2010 році Олена Козак у своїй статті в Бюлетні 11 написала про реставрацію іконостасу із церкви Собору Архангела Михаїла с. Гумнисько (XVII-XIXст.). В науковому підході до процесу реставрації передбачалось широкий

спектр різноманітних досліджень як мистецтвознавчих та історичних, так і глибокий аналіз матеріальної структури живопису. Найбільш повним комплексом досліджень матеріальної структури іконостасу стало мікрохімічне дослідження його живописних шарів [23, с. 144-145]. За результатами хімічного аналізу авторського фарбового шару та різночасових перемалювань іконостаса дозволило разом із дослідженнями мистецтвознавців та інших спеціалістів скласти науково обґрунтовану модель створення іконостаса, а саме—створення окремих його частин та пізніших поновлень та переробок.

У статті художників—реставраторів I категорії Марченко Г.А. та Онопрієнко Н.О. про «Дослідження іконостаса церкви Різдва Христового Дальніх печер Києво-Печерської лаври (за результатами проведеної реставрації)» слід відзначити пам'ятки металевих іконостасів. У практично автентичному вигляді найбільша кількість знаходиться у печерних храмах Києво-Печерської лаври, де в період з 60-х рр. XVIIIст. до першої половини XIXст. було встановлено 6 мідних золочених іконостасів, 5 з яких збереглися до нашого часу [33, с. 64]. Іконостас Церкви Різдва Христова слід відмітити, про його декоративне наповнення ордерними елементами та бароково—рокайльним декором неможливо не згадати, а за архітектурним членуванням іконостас має метричну структуру та рамкову конструкцію. Даний іконостас створений у 1802р., його можна вважати твором мистецтва перехідного періоду при бароково—рокайльному декорі.

У 2011 році видано збірник наукових праць які були присвячені актуальним проблемам теорії і практики збереження культурної спадщини України. А саме Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми: зб. наук. праць С. В. Оляніна, Л. В. Прибега, Ю. О. Коренюк та ін., які супроводжувалися рідкісними ілюстративними матеріалами та деякі публікувалися вперше [56, с. 141-145].

У 1986 році вийшла монографія Д.В. Степовика «Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко» у якій приділив увагу творчості Л.Тарасевича та

художників його кола та в ній простежуються характерні особливості українського бароко. Іншою стала й мова мистецтва, яка багатозначніше, складніше віддзеркалювала суспільну боротьбу в «урбанстві» античних і біблійних персонажів. Тенденція до зближення в мистецтві ідеального буття, до якого завжди прагнув людський розум, і сповненого протиріч щоденного побуту особливо загострювала відчуття драми у барокко. У багатьох творах герої постійно звертаються до найсильніших і найпереконливіших, з їх точки зору, аргументів, щоб довести свою правоту [52, с. 11-12]. В українській скульптурі й різьбі перехід від ренесансу до бароко такий поступовий, як і в інших видах мистецтва [52, с. 32].

У 2006 році виходить Збірник наукових праць «Лаврський альманах» випуск 16 в якому опубліковує свою статтю про символіку та стилістику царських врат в іконостасах храмів Києво-Печерської лаври Адамович О.В. У статті подано інформацію про зібрання Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника в якому знаходиться колекція Царських врат, яка розташована у фондосховищі Заповідника та в іконостасах церков Печерської лаври [1, с. 92]. До яскравих зразків барокових іконостасів Верхньої лаври належать передвітарні огорожі Всіхсвятської церкви (1696-1698рр.), Троїцької надбрамної церкви, перебудованої у XVIIIст., та безумовно Успенського собору (XI-XVIIIст.) [1, с. 97]. Триярусний іконостас Всіхсвятської церкви характеризується стильовими ознаками раннього бароко з вітчутними елементами мистецтва ренесансу у вигляді рослинного акантового декору та датується першою половиною XVIIIст. [1, с. 97-98]. Особливе місце в історії вітчизняної культури займає Троїцька надбрамна церква, комплекс монументального живопису якої по праву належить до шедеврів українського мистецтва доби бароко. Стилiстично гармонійним до монументальних розписів церкви є

трьохярусний дерев'яний іконостас, вирізаний з липових дощок або з суцільних частин дерева [1, с. 98].

Видатною пам'яткою архітектурного ансамблю Лаври є Успенський собор головним елементом внутрішнього оздоблення храму залишався іконостас. Іконостас був прикрашений колонами, обвитими виноградною лозою, пишним листям, гронами винограду, які перемежовувалися між собою. Вишукані, часто наскрізні візерунки пишного листя, пелюсток квітів вражають рівнем виконання та залишають надзвичайні враження [1, с. 99].

Зоряна Лильо-Откович у своїй праці про структуру іконостаса церкви Воздвиження чесного хреста з монастиря Скит Манявський зазначила, що даний іконостас має яскраво виражене архітектурно-рельєфне оформлення, низку типових рис, проте не можна не зауважити й відмінностей. В основі структури цього іконостаса лежить вже сформована схема, вироблена у XVIст. Водночас у ньому відбилися зміни, притаманні для XVII–XVIIIст. [25, с. 17-21]. Іконостас належить до найвищих досягнень українського мистецтва періоду бароко.

У 2010 році Тетяна Єлісєєва у своїй статті в Бюлетні 11 написала про «Декоративне оздоблення та іконографію царських врат» у збірці Волинського краєзнавчого музею. В якому відзначено яскравий приклад поєднання в декорі мотивів рококо і бароко в царських вратах з с. Кримно Старовижівського р-ну. Врата мають чотири рокайлевих медальйони, що займають усю площину центральної частини стулок, рокайлеві мотиви бачимо і на завершенні стулок [15, с. 61]. В ній вона зазначила, що з середини XVIIIст. на Волині в декорі царських врат на місці традиційних мальованих медальйонів з'являються скульптурні зображення євангелістів [15, с. 61]. І згадується іконостас із церкви святої П'ятниці у Львові є одним з тих живописних комплексів, які яскраво ілюструють впровадження нових ідей у розвитку українського іконопису стилю Маньєризм,

який панував впродовж всього століття, набуваючи ще більш національних ознак [15, с. 56].

У 2010 році Петро Скоп в Бюлетні 11 опублікував статтю про «Втілення ідей європейського стилю маньєризм на прикладі окремих ікон іконостаса церкви св. Параскеви-П'ятниці у місті Львові». Іконостас церкви святої П'ятниці у Львові був виконаний на початку XVIIст. Проаналізувавши живопис і різьбу іконостаса за стилем та манерою виконання, слід сказати, що він виконувався різними майстрами та в різний час, ймовірно протягом 20-40-х років XVIIст. Саме такими прийомами при вирішенні тілесних партій користувались італійські та північноєвропейські художники часу Маньєризм [50, с. 61].

У своїй статті про «Раціональний аспект структури іконостаса церкви святого Юра в Дрогобичі» Павло Деленкевич приділив увагу проблемам пропорцій системи іконостаса церкви Св. Юра у Дрогобичі. Головний іконостас церкви має типову для церков XVIIст. Західної України програму рядів: головний ряд—намісний, під ним предельний, над ним празничковий, апостольський та пророчий. Іконостас п'ятиярусний, різьблений з дерева, вкритий золотом і сріблом, різьба якого виконана в стилі маньєризм, характер декору нагадує фасади тогочасних палаців. З мистецького погляду іконостас церкви Св. Юра в Дрогобичі репрезентує провінційну традицію української мистецької культури XVIIст. Цей іконостас є унікальним не лише у спадщині українського малярства, а й у системі конструкцій та декоративному різьбярстві. Різьблені елементи іконостаса, частково проаналізував Т.Откович: «Даний іконостас відзначається цікавими особливостями в архітектоніці, відмінній від решти іконостасів цього часу» [5, с. 88-90].

Дослідник Юрій Лосицький у статті «Відтворення церкви Різдва Христового на Подолі у Києві» пише, що свого часу це була одна із знакових будівель Києва, її часто репродукували на поштівках, малювали художники.

Приклад класицизму споглядаємо в церкві Різдва до реконструкції 1911р. адже там залишився іконостас церковний п'ятиярусний (на відміну від інших споруд А. Маленського) [32, с. 72-73].

Світлана Оляніна написала статтю «Типологія іконостасів України у стилі класицизму». В якій звернула увагу на те, що важливою складовою пластичного образу іконостаса класицизму стає запровадження скульптурних завіс над царськими воротами іконостаса як ремінісценції про завіси візантійських темплонів. Гарний приклад завіси, яка розпочинається у верхній частині іконостаса і спускатися каскадом, в кілька ярусів, створюючи ефект багато декорованого бахромою, китицями і шнурами, розкритого намету над царськими вратами. Подібним чином формувалась композиція завіси в іконостасі Богоявленського собору Братського монастиря в Києві [38, с. 142].

На Україні вплив естетичних концепцій класицизму починає відчуватися в останні два десятиліття XVIIIст. Розроблена в класицизмі суворі правила і закони побудови художньої форми і тяжіння до зразка, типу, була чужою для місцевої церковної традиції й запровадила кардинальні зміни в сакральній архітектурі та образотворчому мистецтві України. Іконостаси класичної доби значною мірою втрачають свою основну літургійну функцію як основи для ікон, які відмежовують наос від вівтаря і часто перетворюються на самоцінні архітектурні форми, в яких незначна кількість ікон і розміщення їх здебільшого обумовлювалось логікою архітектурної композиції [38, с. 138-139].

За класифікаційні ознаки іконостасів доби класицизму можна вважати такі [38, с. 140], як:

1. Конфігурація плану цокольного ярусу іконостасної композиції і його співвідношення з горішніми ярусами;
2. Структура вертикальних членувань;
3. Порегістрова структура;

4. Характер декору.

Рококо в Україні розвивалося в руслі західноєвропейського культурного процесу і впевнено заявило про себе в 30-х роках XVIIIст. появою іконостаса Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях. Новий стиль виник в умовах національного піднесення 1727 року права на автономію України, та обрання гетьмана [46, с. 92].

Пляшко Л. А. у книзі про «Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо: Мистецтвознавча розвідка» зазначає, духом рококо пройняте усе в іконостасі: від вигадливого абрису плану і композиції до декорації, в якій замість важкуватості, внутрішньої напруженості, характерних для бароко, панує спонтанність, легкість, атектонічність [46, с. 94].

Стильову єдність живопису з архітектурою й різьбою можна побачити в іконостасах середини й першої половини XVIIст. із західноукраїнських земель, які частково а іноді повністю збереглися до нашого часу (наприклад іконостаси з церков с. Великі Грибовичі, Святодухівський з Рогатина і П'ятницький у Львові [52, с. 38].

У своїй праці «Іконологія й іконографія» Степовик Д. згадує, що у надрах західного християнського мистецтва зродилися великі стилі: ренесансний, бароковий, рококо, класицизм, романтизм. Вони, ці стилі знайшли свою оригінальну інтерпретацію і на сході, де розвивалося мистецтво ікони [51, с. 36].

Литвиненко Я.В. у статті «Іконостаси і монументальний живопис лаврських печер датування, атрибуція, втрати, поновлення» відмічає інший образ, на який звернемо увагу—зображення прп. Варлаама з його житієм, представленого в клеймах. Неможливо не згадати ймовірний прообраз Варлаама з Печерського патерика, не вдаючись у детальний порівняльний аналіз, потрібно зазначити, що живописець у написанні ікони, безсумнівно, використовував гравюру 1661р. Цей факт не може вказувати на дату виконання образу, але безперечно підтверджує

думку про приналежність чотирьох намісних ікон до першого іконостаса 1691р. [28, с. 316-317].

Тищенко О.Р. у своїй роботі пише, що у кінці XVI на початку XVIIст., поряд із різьбою, площини в клеймах декорувалися накладним прорізним орнаментом, що нагадує такі ж прикраси з прорізного дерева та металу на меблях. Звідти вони й потрапили на царські врата початку XVIIст. з Галичини та з с. Сопіт на Львівщині [55, с. 89-90].

Юркевич Ю. у книзі «Дерев'яна скульптура Галичини XVII-XIXст.» пише, що додатковим потужним імпульсом розвитку скульптури в середині XVIIIст. стало грандіозне будівництво, фундатором якого був канівський староста Микола Потоцький та скульптор Матвій Полейовський. Вони давали замовлення ремісникам, які створювали багатофігурні композиції в іконостасах, що й сьогодні знаходяться в сільських церквах. До них належать іконостас церкви св. Косьми та Дем'яна села Тур'я Буського району та іконостаси Успенської церкви села Чорний Острів Жидачівського району на Львівщині й церкви Собору св. Івана Хрестителя в селі Колоколин Рогатинського району Івано-Франківської області [10, с. 13].

Титов М.Ф. у книзі «Техніка і Технологія темперного Жовткового іконопису: Навчальний посібник» згадує, що тябловий іконостас проіснував до XVIIст. Від того часу почав поширюватися більш складний за формою тип— іконостас із системою не тільки горизонтальних, а й вертикальних поділів. У таких іконостасах ікони відокремлювали одну від одної позолоченою дерев'яною різьбою (частіше різними круглими колонками). Головний мотив різьби—лоза і грона винограду (ранньохристиянські символи церкви і євхаристії [54, с. 54].

Оляніна С.В. у своєму збірнику «Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми» пише про архітектурну композицію. Центральна частина іконостаса складалася з п'яти ярусів: цокольного, намісного, святкового, апостольського і пророчого. Композиція цієї частини за загальним абрисом

нагадує витягнутий по вертикалі напівовал. Нижня частина переходить у складний силует фронтона, скомпонованого з картушів, розвернутих до центральної осі й підвищення яких нарастає до центру. Водночас центральний клиноподібний картуш помітно вивищується, але не порушує загальну напівовальну форму завершення іконостасу [56, с. 62].

Оляніна С. у статті «Типологія іконостасів України у стилі класицизму» пише про застосований в обробці фасаду прийом розміщення великих ікон на колонах є принципово новим рішенням, властивим тільки класицистичним іконостасам [38, с. 145-147].

Литвиненко Я. у статті «Втілення програми всіх святих у художньому оформленні всіхсвятського храму. Живопис трьох століть» розглядає детально живопис Всіхсвятської церкви. Декоративні ніші розміщені симетрично осі захід_схід і вікна над ними створюють «двоступінчастий» ритм. Залишені невеликі площі вільного простору диктували свої умови для розміщення композицій [26, с. 62].

У Путівнику по Києво-Печерській Лаврі згадується, що у 1881 року Аннозачатіївську церкву прикрасив новий дубовий іконостас, який пережив еволюцію, післявоєнні роки занепаду і зберігся донині [48, с. 63].

Пітателева О. у статті про «Орнаментику інтер'єрів лаврської Трапезної» пише, що у Києво-Печерській лаврі в Щусева була можливість побачити кілька металевих–латунних і мідних іконостасів, установлених у печерних храмах ще у XVIIIст. Як ми схильні вважати, вони й надали поштовх до формування його концепції іконостаса для Трапезної церкви, в якому мармур і мідь рівноправні [44, с. 31].

Литвиненко Я.В. у статті «Іконостаси і монументальний живопис лаврських печер датування, атрибуція, втрати, поновлення» згадує, що потрібно звернутись до іншої складової художнього оформлення печер, а саме іконостасів підземних

храмів. Розглянемо церковні іконостаси з лабіринту Ближніх печер. Час створення іконостасів, які й понині прикрашають інтер'єри печерних церков, а також імена майстрів-золотарів, творців цих іконостасів, нам стали відомі з архівних документів ХІХст. Характерно, що у всіх трьох церквах нові іконостаси з'являються в один період, а саме: в Антоніївській–1814р., у Варлаамівській–1818р., у Введенській–1819р. [28, с. 313].

У Збірнику наукових праць Лаврський альманах Лопухіна О.В. у статті «Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в контексті історичного і художнього життя Києво-Печерської лаври ХVІІІ-ХІХст.» пише про інтер'єр Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх печерах, відносно невеликий за своїми розмірами і неяскраво освітлений, створює відчуття пишності і краси завдяки величому багатоярусному іконостасу, який здіймається до купола храму. Різьблений дерев'яний позолочений іконостас був створений у 1769р. В 1784–1786рр. архімандрит Зосима на кошти жертводавців зробив для Хрестовоздвиженської церкви позолочену оправу престолу з срібними карбованими клеймами, срібні царські врата і срібні позолочені карбовані шати для храмової ікони [26, с. 73].

Галина Осьмак написала статтю про «Біологічне дослідження іконостаса церкви собору Архангела Михаїла с. Гумнисько (ХVІІ-ХІХст.). Іконостас церкви святого Архангела Михаїла із села Гумнисько Буського району Львівської області, відреставрований в 2008-2009рр. у Львівській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, славиться не лише своєю історичною цінністю, але є вагомим матеріалом для досліджень в галузі мистецтвознавства, атрибуції, прикладних наук, таких як хімія, біологія, фізика [39, с. 139].

Пляшко Л. А. у книзі Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо: Мистецтвознавча розвідка розповідає про план та композицію іконостаса,

трактування його елементів несуть на собі ознаки рококо і спростовують існуючий погляд в науці про те, що цей стиль в українському мистецтві ніби виявляється в орнаментиці, хоч ніхто, звичайно, і не заперечує вагому роль рококо в декорі Сорочинського іконостаса [46, с. 18].

У своїй праці про «Українську декоративну різьбу XVI-XVIIIст.» Драган М. пише, що декоративна різьба від найдавніших часів набула на Україні широкого застосування в прикрашуванні предметів домашнього вжитку. Значну роль вона відіграла і в культовому мистецтві, зокрема в оформленні іконостасів XVII-XVIIIст. [13, с. 9].

Адамович О.В. «Символіка та стилістика царських врат в іконостасах храмів Києво-Печерської лаври» надає інформацію про те, що у декорі іконостасів не випадковим видається використання виноградних грон, лози, плодів інжиру, квітів граната, розквітлих троянд та ін. Всі вони мали певне символічне значення: гранат означав Страсті Христові, інжир—плід євангельської смоківниці, яблуко—гріхопадіння, троянда—символ Богоматері. Якщо троянда зображена на гілочці з шипами—це символізує майбутні страждання Христа; виноградні грона символізують головне християнське таїнство Євхаристії [1, с. 101]. З іншого боку, декоративна рослинна орнаментика, зображення плодів співвідноситься з уявленням про неземні трави, квіти, дерева та віддзеркалюють сяйво райського саду.

У статті про «Іконостаси двох церков Києво-Печерської лаври та їх зворотні боки» Пітателева О.В. зазначає, у Троїцькій і Хрестовоздвиженському храмах іконостаси характеризує незвичайна риса (саме про неї йтиметься): так само, як і лицьовий, іконами був заповнений і зворотній бік. Завдяки цьому зворот іконостаса, що відкритий у вівтарі тільки священнику, був не лише зворотом масивної дерев'яної конструкції, але й ніс власне ідейно-виразне навантаження [45, с. 155].

1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження

Найчисленнішу групу джерельної бази роботи становлять матеріальні (речові) джерела. Насамперед до них належать музейні пам'ятки з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (НКПІКЗ)—найбільшого в Україні зібрання сакрального мистецтва. Для розкриття заявленої теми відібрано пам'ятки станкового іконопису кінця XVII-XVIII ст. Серед них перевагу надано предметам, які мають визначене київське і, зокрема, лаврське походження. Для досягнення поставленої мети залучено музейні пам'ятки, що прийшли натурні комплексні техніко-технологічні дослідження, покликані уточнити їхнє авторство, походження з певної майстерні, час виготовлення тощо.

Під час дослідження було встановлено фактори впливу тенденції розвитку українського іконостасу, реконструйовано й досліджено репрезентації Національного Заповідника «Києво-Печерська лавра» символічної програми архітектурної композиції та пластичного опорядження українського іконостасу, показано, що символічна концепція архітектурно-декоративної складової іконостасу XVII–XVIII ст. розвивалася в контексті богословської епохи, що зумовило функціонування архітектурно-різьбярської конструкції як об'єкта візуального богослов'я, мистецтвознавчих та культурологічних аспектів [49, с. 40].

Для досягнення поставленої мети щодо встановлення іконостасу в репрезентаціях Національного Заповідника «Києво-Печерська лавра» та тенденції розвитку українського іконостасу виявлення і висвітлення було застосовано такі методи: комплексний—це розгляд конкретних пам'яток українського церковного іконного малярства з урахуванням мистецької, культурної, богословської та історичної ситуації періоду їх створення, що дає можливість глибшого виявлення процесів формування художньо-стилістичних особливостей означених

іконописних традицій; діалектичний—дозволив виокремити як канонічні, так і неканонічні принципи ікономалярства, їх взаємодію на рівні законів єдності та боротьби протилежностей, заперечення у розгортанні й відображенні в ікономалярстві еволюційних процесів; історико-хронологічний—дав можливість представити послідовність формування стилістичних особливостей іконографічних традицій, їх зумовленість, жанрові й тематичні особливості на кожному з історичних етапів; типологічний—проведено поділ артефактів на типологічні групи, підгрупи, типи; системний—українська ікона в процесах трансформації традиції становить цілісну систему взаємодії її складових—елементів, підсистем, компонентів відповідно до богословських та мистецтвознавчих вимог; культурологічний—зумовлює аналіз проблематики дослідження крізь призму формування національної культури в сфері ікономалярства, впливів візантійської культури в сфері ікономалярства, взаємодії з культурами західноєвропейських країн в різні історичні періоди; соціокультурний—дозволив виокремити проблематику взаємодії митця—іконописця і його суспільного оточення; специфіку церковного та історико—культурного середовища на різних історичних етапах розвитку європейської і, зокрема, української культури, його впливу на формування засад іконопису; соціально—побутових аспектів поширення ікономалярних традицій та їх аксіологічного характеру продовж періоду становлення українського національного мистецтва; аналітичний—проаналізовано найбільш характерні пам'ятки українського іконопису (традиційного й сучасного), досліджуються явища взаємовпливу східних та західних (православних і католицьких) образотворчих традицій, розкриваються глибинні протиріччя щодо нормативного елементу ортоканонічності: визначення гами кольорів, спосіб моделювання постатей, вибір мистецьких тем, застосування правил використання простору тощо; порівняльний—висвітлено стилістичні відмінності ікономалярських творів

різних регіонів України та зарубіжжя в різні історичні періоди; мистецтвознавчий—з допомогою якого артефакти як складне мистецьке явище розглянуто за використаними засобами художньої виразності, що поєднує в іконі технологічна і композиційна—стилістична складова, та компаративний аналіз творів церковного образотворчого мистецтва відповідної християнської тематики [24, с. 27-28].

Висновки до 1 розділу

Початок досліджень українського іконостасу припадає на ХХст. З яких дізнаємось, що у ХVст. до монголо-татарської навали іконостасів у церквах ще не було. Для відділення вівтарної частини в церковному інтер'єрі застосовується перегородка. Після монгольської навали була нестача майстрів та економічний занепад, будівництво храмів було обмеженим і тільки на західних землях. Так згодом почали робити ікони та розмішувати на вівтарній перегородці. І поступово сформувалось монументально-декоративна композиція іконостасу. До ХVІІст. Україна перебувала у складі Речі Посполитої тому іконостаси виражали основи світорозуміння та були в мистецтві особливі відповідно Південно-Західній Русі.

Для робіт над іконостасами запрошували різьбярів західноєвропейської орієнтації Станіславу Дріару, Анджей Модзалевський.

Дослідники зазначають, що іконографії іконостасів західної України у першій половині ХVІІст. розкривають праці Я. Креховецького, статті С. Таранушенка.

Також потрібно відмітити, що на початку ХVІІст. з Галичини на царські врата потрапили прикраси з накладним прорізним орнаментом з прорізного дерева та металу.

У ХVІІІст. до першої половини ХІХст. було встановлено 6 мідних золочених іконостасів, які збереглись у печерних храмах Києво–Печерської лаври практично у автентичному вигляді. Дослідження яких проводили Марченко Г.А., Онопрієнко Н.О. за результатами проведеної реставрації.

В цей період відбулось грандіозне будівництво храмів фундатором якого був Микола Потоцький, Матвій Полейовський. Вони замовляли у ремісників композиції для іконостасів для сільських церков. Вагомий внесок в цей період

зробив І.Мазепа у Києво-Печерській лаврі для перебудови і розвитку архітектурних ансамблів монастирів стилю бароко.

У ХХст. фундаментальними працями були «Українська декоративна різьба XVI-XVIIIст.» Драган М.Д. , «Іконологія й іконографія» Степовик Д.В., «Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIIIст.)» Тищенко О.Р., «Техніка і Технологія темперного Жовткового іконопису: Навчальний посібник.» Титов М.Ф.

Здобуттям незалежності України у 1991р. відновилось будівництво храмів, а згодом і облаштування іконостасів. Підтвердженням цього стали випущенні та опубліковані статті на тему українських іконостасів. Опублікували свої монографії та статті дослідників Пляшко Л., Юркевич Ю, Пелех М., Пітателева О., Козак О., Лопухіна О., Оляніна С., Адамович О., Лильо-Откович З., Єлісєєва Т., Скоп П., Деленкевич П., Лосицький Ю., Осьмак Г.

На тему про іконостас протягом останніх років писали дослідники: Литвиненко Я., Марченко Г., Онопрієнко Н., Рижова О., Козінчук В.

З найдавніших часів в храмах України застосовувалась декоративна різьба, що і відіграла важливу роль в оформленні іконостасів. Кожен іконостас має свій індивідуальний декор, що відіграє символічне значення в храмі. У Києво-Печерській лаврі є храми в яких іконостас характеризується незвичайними рисами. Йдеться про зворот іконостаса, що теж завішувався іконами та ніс ідейно-виразне навантаження, був відкритий тільки священнику.

РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСУ

2.1. Іконостас як об'єкт образотворчого мистецтва

У відомостях при дослідженні іконостасу з'ясувалось, що до 726 року відбувся бурхливий розвиток іконології та іконографії. У 787 році продовжує визнаватися постанова Сьомого Вселенського собору в Римо–Католицькій церкві та від принципу іконошанування за постановою не відмовились [51, с. 36].

У 988р. відбувається хрещення Київської Русі-України. В цей час князь Володимир Великий, Ярослав Мудрий та інші князі Києва мали грекофільські настрої. Константинопіль зміг заволодіти Київською митрополією і впродовж доволі тривалого часу зміг обсаджувати київський митрополичий трон митрополитами грецького походження [51, с. 163].

У 996р. збудовано перший храм після хрещення Русі Десятинну церкву. Після хрещення Русі-України в кінці Хст. на початку ХІст. були збудовані та розмальовані ранні муровані Київські храми, насамперед, Десятинна церква та Софійський собор.

В ХІст. з'являються на периферії Київської Русі–України однарусні іконостаси замість звичайних перегородок.

ХІІ-ХІІІст. вважаються часом формування кількаярусного (триярусного) іконостасу. В цей час Схід та Захід мали гармонійне доповнення в мистецтві. Схід мав точні регули в іконографії, а Захід славився в мистецькому ініціативному втіленні цих канонів і регул. Співпраця розділеного християнства виявилася каталізатором у розвитку іконостасу. У Русі–Україні відбувається перехід від однарусної перегородки до іконостасу (Ілюстрація 2.1.1) [36]. В цей час Софія Київська мала ще однарусне тябло (перегородку) із мармуру, де проміжки між колонами завішувалися тканиною. А Успенський собор Києво-Печерського монастиря мав уже іконостас. Розвиток іконостасу призводить до спонукання

розвитку ікони. Вся символіка та ідея окремих ікон, що розташовуються в певній послідовності змінюється на ідею та символіку сукупності ікон. Всі ікони розташовуються в певній послідовності по горизонталі й вертикалі. Весь іконостас в цей час набуває нового віронавчального змісту. Іконостас поєднав в собі Святе Писання і Святе Передання [51, с. 180].



Іл. 2.1.1 Одноярусна перегородка до іконостасу

Після XI-XVст. на Русі на зміну вівтарним перегородкам приходять дерев'яний багатоярусний іконостас. Назва ярусу іконостасу «табло», що походить з грецького «темплон» [51, с. 142]

В 1670-1746 роках відомий ченець-ікономаляр з монастиря Фурна в Греції Діонісій Фурноаграфіот. Він склав свої повчання з ікономалярства взявши за основу підручники–єрмінії з малярської школи Мануїла Панселіна XIVст.

У другій половині XVIст. іконографія українського іконостасу, його характерні риси (склад і порядок ярусів) були вже твердо усталені, загальновизначені й загальновідомі [51, с. 150].

У XVIст. іконостас великої лаврської церкви збудований заходами К. Острозького, як найдавніший збережений український іконостас, як пам'ятка XVIст. Розвиток ідейної та іконографічної програми іконостасу був тісно пов'язаний із традицією настінних розписів церков Київської Русі [53, с. 146].

Лаврський іконостас XVIст. його іконографія були тим наслідком, до якого прийшов український іконостас у своїй історичній еволюції. Це-зеніт його розвитку [51, с. 151]. І вважається перехідним від доби Відродження до доби бароко.

У XVII-XVIIIст. інтенсивно розвивається високий іконостас, що був синтезом мистецтв—різьблення, живопису, скульптури [51, с. 6].

Український іконостас розглядається як феномен світової мистецької культури, що сформувався на основі властивості для храмів східно-християнського ареалу привітної відгороди, набувши упродовж XVII-XVIIIст.- класичний період своєї еволюції довершених форм завдяки творчим зусиллям архітекторів, малярів, різьбярів, скульпторів, здобутки яких виразно простежуються в мистецтві сусідніх народів [51, с. 8].

У XIXст. художнє життя на українських землях постає як закономірний етап розвитку традицій попередніх періодів, під впливом яких витворюються національні ознаки як окремих видів та жанрів, так і загалом образно—символічні системи церковно - декоративного мистецтва [68, с. 7].

Існують причини з яких іконологію та іконографію повинні знати освічені християни та богослови. Майстерно розміщені ікони на всіх ярусах іконостасу є чудовим образотворчим супроводом, а сучасний священнослужитель, богослов і просто освічений християнин повинен знати іконологію й іконографію, бо вона є вельми поважним церковним каноном, а не такою собі мистецькою добавкою до інтер'єру храму. Тому, милуючись іконостасом, треба не стільки чаруватися полиском золота і переливанням барв, скільки вміти «читати» священний зміст

намісного, святкового, апостольського та інших ярусів, знати для чого вони тут, як пов'язуються з Літургією й іншими богослужіннями при іконостасі й вівтарі, чому навчають вірних, присутніх у церкві, що доповнюють до їхніх знань, почерпнутих з Біблії [51, с. 29].

Історичною заслугою Візантії на відтинку церковного мистецтва було те, що вона канонізувала священе малярство, зробивши його повністю частиною богословської науки. Однак всі ці очевидні недотягнення у візантизмі щедро компенсуються великим твором духовного генія—іконостасом, який зображально стверджує провідну євангельську ідею: Боговтілення заради спасіння. Глибинний зміст іконостасу—суто євангельський. Святі Євангелії покликали до життя спочатку простенькі одноярусні, темплони із занавісками, потім тябла, які росли вгору, мов багатоповерхові будівлі, поступово переростаючи в іконостаси. Ранні іконостаси—стовідсотково євангельськи за своїм змістом. На іконах фігурують тільки персонажі Нового Заповіту [51, с. 212].

У ХІст. побудована Софія Київська зі своїм дивовижним світом. Головна роль у ньому належить архітектурі—недарма її називають кам'яним літописом світу. Читаючи цей літопис, вступаєш у безпосередній діалог з минулим, торкаєшся його душі. Розмаїття й гармонія форм вражають і схиляють до замилювання, замислення й розгадування їхніх таємниць. Це непросто, адже сповнений багатой символіки великий софійський ансамбль налічує з десятків споруд—він складався віками й підпорядкований особливому ритму, своїй внутрішній логіці. Софійський ансамбль—це райська обитель, де співають ангели; це гармонія природи, архітектури думок і почуттів, яка виникає із глибин душі й серця людини [35, с. 10].

Одною з специфічних причин, що стимулювало розвиток іконостасу на Україні, було різке зменшення кількості, а в багатьох районах і повне припинення будівництва мурованих церков, і, натомість, зріст будівництва дерев'яних. У зв'язку

з цим виникла потреба знайти в дерев'яних церквах місце й засоби замінити фрескові розписи мурованих церков [53, с. 143].

У XIV-XVIст. українські іконостаси були невеликі й склалися із кількох поясів [53, с. 145].

У XVI-XVIIст. в Західній Україні й досі заціліло кілька дерев'яних церков, у яких стіни всередині вкриті малюванням. За писаними джерелами, раніш тут таких церков було немало. Однак такі стінописи виявили чимало вад, тому виникла потреба знайти в дерев'яних церквах місце й інші засоби замінити фрескові розписи мурованих церков і стінні мальовані для дерев'яних. Функції стінописів у дерев'яних церквах стали виконувати комплекти станкових ікон, писаних на дошках. Згодом ці ікони об'єднуються в певну систему—зародок іконостасу. Найстаріші зацілілі рештки старовинних іконостасів, їхні ікони успадкували від фрескових стінописів монументальний стиль, а система іконостасних сюжетів—систему церковних фрескових стінописів. Становлення і розвиток в Україні в середні віки станкового малярства, його техніки і стилю нерозривно зв'язані з проблемою історії українського іконостасу [53, с. 143].

Лаврський іконостас був скомпонований як архітектурний фасад, витриманий у спокійних ясних пропорціях, з чітким гармонійним поділом на складові частини. Іконографічна система його визначається продуманою ідейною логічністю побудування; суцільністю та завершеністю композиційного задуму: іконостас великої лаврської церкви—видатна за своїм значенням пам'ятка. Найнадійніше датує первісний вигляд лаврського іконостасу намісна ікона Антонія і Феодосія [53, с. 149].

У XVIIст. українські іконостаси мали яскраво виявлене архітектурно-скульптурне оформлення. Так, найкраще збережений іконостас в церкві села Бездрика трактується як архітектурний фасад складних динамічних форм [53, с. 152].

У XVIIIст. скульптура в іконостасах починає посідати помітне місце. У нових зображеннях, що з'являються на царських вратах, дуже цікавими були Єсей та «Древо Іесея», які трапляються на багатьох іконостасах.

Слід відзначити у Жовківському іконостасі гармонійно поєднані взаємозалежні між собою архітектурна конструкція, орнаментально-декоративна різьба та малярство, яке відіграє в цьому ансамблі домінуючу роль (Ілюстрація 2.1.2) [68, с. 43].



Іл. 2.1.2 Жовківський іконостас

Складові частини Жовківського іконостаса ілюструють увесь спектр майстерності Рутковича, передусім його дар колориста. Соковиті колористичні акорди, певна експресія кольорів—найважливіші чинники художньої виразності ікон цього майстра, незалежно від того, буде це однофігурна композиція чи сюжетна сцена. Образне багатство його персонажів включає в себе і граціозно-вишуканий характер рисунку й колориту в образі архангела Михаїла на дияконських дверях, і монументальну постать князя Володимира, і складну просторову композицію «Ісус Христос і Марія Магдалина» з того ж таки Жовківського іконостаса (серед

інших цю композицію чи не вперше вводить саме Руткович у сюжетно-тематичний репертуар українського іконостаса [68, с. 43].

У кінці XIX—на початку XXст. було споруджено низку храмів, у образному вирішенні обладнання яких поступово почали з'являтися елементи орнаментально композиційних систем традиційного народного мистецтва. Головна їхня ознака—застосування у декорі іконостасів елементів народного різьблення, специфічний силует виробу, темний брунатний колір («під дуб») тощо. З певною ймовірністю до початкової стадії розвитку цієї течії можна віднести іконостас та інше обладнання інтер'єру кін. XIX—поч. XXст. церкви Св. Миколи з м. Теремовля (Тернопільська обл.). На перший погляд, за структурою у храмі знаходиться типово еклектичний п'ятиярусний іконостас із наслідуванням історичних стилів. Однак деякі стилізовані елементи різьбленого орнаменту та темний брунатний колір наводять на думку про перші, нехай не такі виразні, спроби ввести в декорі церковного обладнання риси українського стилю. Застосування гуцульського різьблення у декорі іконостасів на початку XXст. стало поширеним по всій території Галичини. Яскравим прикладом цього є іконостаси церков св. ап. Петра і Павла з с. Ворохти (1935р., Надвірнянський район Івано-Франківської обл.) та Покрови Пресвятої Богородиці з м. Івано-Франківська (поч. XXст.), де практично вся поверхня покрита гуцульською плоскою різьбою. Причиною того, що саме декор гуцульським різьбленням став чи не найпоширенішим уособленням українського стилю в декорі церковного обладнання, є те, що на межі XIX і XXст. гуцульська церковна архітектура в селах і містах Галичини популяризувалася як «своя» і як вираз «народного стилю» в архітектурі [37, с. 96].

У XVIст. різьба по дереву посідала значне місце в архітектурі. Згодом у XVII-XVIIIст. іконостасні іконні комплекси були органічно пов'язані з пишно розвинутою сницарською декоративною різьбою. Вони разом були головними

компонентами церковних інтер'єрів та входили в широкий синтез різних видів мистецтва. Були пов'язані з культовою практикою та церковною архітектурою [16, с. 51].

Починаючи з другої половини XVIIст., в монастирях, а також у містах і селах, що були резиденціями козацької старшини, почалося будівництво великих мурованих храмів. Їхні інтер'єри багато й пишно оздоблювалися на кошти старшини. Головною прикрасою церковного інтер'єру був іконостас, де широко використовувалися живопис і декоративне різблення, збагачене розфарбовуванням, срібненням та позолотою. Іконостас органічно вписувався в архітектуру інтер'єру. Стінні декоративні розписи, які набули великого розвитку в дерев'яних храмах (св. Духа в с. Потеличі, св. Юра в м. Дрогобичі та ін.), знаходять собі місце в мурованих церквах XVIIст. (фонди КДХІ) та XVIIIст. (фонди КДХІ) [55, с. 123].

У другій половині XVIIIст. дерев'яна архітектура та характерні для неї інтер'єри починають замінюватися мурованими палацами. Вбрання інтер'єрів та їхні декоративні елементи композиційно й навіть структурно пов'язані з архітектурою, що свідчить про розвинений синтез мистецтв. Це особливо виявляється в культових спорудах, де іконостас є типовим елементом синтезу мистецтва й становить головний декоративний акцент інтер'єру. Він особливо контрастує з простотою його площин [55, с. 125-126].

У першій половині XVIIIст. поглиблено гравірований орнамент стає рельєфним, надаючи особливої пишноти іконам. Такі рельєфні фони найбільшою мірою відповідають ошатній декоративній різблі іконостасів. Крім гравірування або «різання» вживалися й інші засоби формування декору, який складався із стилізованих галузок рослин, плодів граната, ананаса. Орнаментовані в цей спосіб фони ікон позолочувалися, рідше посріблювалися. Однак вони властиві лише живопису інтенсивному, барвистому у своєму колориті [16, с. 51].

Слід відмітити новаторський кроком І.Рутковича в історії українського іконостаса стало і монументальне, виразно потрактоване завершувальне Розп'яття (висота—понад три метри; подібний наголос в інтер'єрі церкви на розмірно великому Розп'ятті більше властивий для римо-католицьких храмів). Створюваний ним формально-пластичний бароковий акцент підсилюється драматичним змістовим супроводом циклу супутніх малярських страсних композицій. Можливо, саме таке трактування образу Хреста Господнього в Жовківському іконостасі інспірувало появу подібного монументалізованого завершення підкреслено в бароковій привіттарній відгороді (бл. 1740р.) церкви Краснопуццанського монастиря на Бережанщині (пам'ятка втрачена наприкінці ХІХст.) [68, с. 47].

До шедеврів Жовківської різьбарської школи належать іконостаси з Троїцької церкви у самій Жовкві (1720рр.), як також і згаданий монументальний ансамбль із монастирської церкви у Краснопуці. Роль різьбарсько-пластичного компонента привіттарної відгороди виявляло вплив й на декоративне мистецтво сусідніх народів [68, с. 52-53].

Коли ікономаляр стає морально підготовлений до роботи, починається пошук матеріалу. У Пізнє Середньовіччя основним матеріалом для ікон стає дерево. І то не будь-яке, а найтвердіших порід, просякнуте природніми смолами і клеями. На першому місці стоять кипарис і ливанський кедр [51, с. 216].

У Русі-України росло багато дерев, які годилися щодо міцності й довговічності для малювання на них ікон: це дуб, липа, вишня, груша і бук [51, с. 217].

Матеріали для іконотворчості з'явилися на батьківщині ікони—у Візантії. Це сталося самим «заходом сонця» цієї держави, тобто наприкінці чотирнадцятого і в першій половині п'ятнадцятого століть, у дуже тяжкий для Візантії час. За промислом Божим—як різкий контраст до занепаду держави—церковна і світська

культура переживає небувалий розквіт. Стають можливими навіть такі деталі, як витончене опрацювання матеріалів іконотворення, аби самі речі, покликані бути використаними в малярстві, облагороджувати й одуховлювати і процес мистецтва, і твір мистецтва [51, с. 214].

Етапи іконотворчості складаються з чотирьох частин:

1. Основа, або щит ікони—дерево, полотно, метал, картон, будь-який мідний і довговічний матеріал.

2. Грунт-крейда, замішана на різноманітних клеях або цементах, бажано природнього походження, але не виключено, що й синтетичного. До ґрунту відноситься і наклеєна на левкас тканина—паволока.

3. Фарба чи, власне, набір багатьох фарб з їх розчинниками, білилами, золотом для тла, німбів, асистів.

4. Захисний шар у вигляді оліфи або лаку, і цей шар одночасно надає іконі необхідного полиску, робить її естетично виразнішою, урочистішою [51, с. 227].

Зміни в розумінні такого розкішного колористичного явища, як веселка, в українській літературі XVIIст. своєрідно відбивають особливості розвитку властивостей кольорів у живопису цього часу, який ішов шляхом поступового поглиблення й витончення [16, с. 49].

Емоційно-психологічні характеристики персонажів Жовківського іконостаса та створювані майстром атмосфера й загальна настроєвість сюжетних композицій значною мірою базуються на колористичних якостях твору. У цьому малярському ансамблі особливо проявився талант Рутковича-колориста. Зазнає змін і малярська техніка, частково зумовлена практикованим тоді поєднанням класичної для іконопису темпері—з можливостями олійних фарб, передусім—на завершальних етапах виконання ікони [68, с. 47].

Це слугує однією з переконливих ілюстрацій до наведених слів Павла Алепського про освоєння українськими мистцями засобів і прийомів

європейського малярства. Українські малярі-іконники XVII, а тим паче—XVIIIст. вміло користувалися як темперними, так і олійними фарбами, які розкривали перед ними нові можливості творчого самовислову, що демонструють й ікони у Преображенській церкві в Сорочинцях. Їхні автори технікою лесувань (інколи—поверх золотого підкладу) досягають життєвої трепетності людського обличчя й кистей рук, а в поєднанні зі складними світлотіньовими ефектами—особливої просторовості й відчуття повітряної перспективи, як у сценах Благовіщення або ж численних композицій з пейзажними фонами чи у празникових іконах центрального іконостаса, Богородичних чи Святодухівських—у правому й лівому. Те саме стосується відтворення поземів, реально-побутових мотивів (інтер'єрні середовища, зображення меблів, своєрідний натюрморт у «Тайній вечері» тощо), яких не бракує у численних компонентах Сорочинського триєдиного іконостасного комплексу (Ілюстрація 2.1.3, 2.1.4). [68, с. 82].



Іл. 2.1.3 Спасо-Преображенська церква
с. Великі Сорочинці іконостас.



Іл. 2.1.4 Спасо-Преображенська церква
с. Великі Сорочинці іконостас.

У XVI-XVIIст. з посиленням визвольної соціальної та національної боротьби стало могутнім стимулом для розвитку всього українського мистецтва, підняло значення й історичного живопису, який розвивається не тільки в тісному зв'язку з іконописом, а й починав виступати окремим жанром. Історичні

композиції як самостійний жанр дійшли до нас переважно в гравюрі та малюнку [16, с. 230].

Сорочинський іконостасний комплекс набув рангу першорядної коштовності української культури завдяки різним аспектам мистецького та ідейного втілення. Сюди входять передусім абсолютний художній смак, із яким його творці поєднали виражальні можливості архітектурної конструкції, рідкісної за майстерністю виконання декоративної різьби та віртуозного малярства, як також—органічний сплав основоположних засад східнохристиянського сакрального мистецтва із естетикою європейського бароко. Завдяки цьому постав шедевр саме українського відгалуження цього великого історичного стилю. Це стало результатом тактовного поєднання універсальних морально-етичних норм, закладених у фундамент християнського віровчення, канонічних інтерпретацій традиційного сюжетно-тематичного репертуару—і конкретних реалій сучасної для замовників і малярів іконостаса дійсності, що робить цілу низку композицій не лише іконою, високою понадчасовою духовно-естетичною вартістю, але й своєрідним історичним документом [68, с. 80-81].

Графіка іконостасу-вид образотворчого мистецтва, для якого характерна перевага ліній і штрихів, використання контрастів білого та чорного та менше, ніж у живописі, використання кольору. Твори можуть мати як монохромну, так і поліхромну гаму (станкова, архітектурна) [41, с. 12]. Алегоричні мотиви мали значне поширення в житлових та церковних настінних розписах. До наших часів небагато збереглося таких оригінальних пам'яток [17, с. 29]. Прийоми алегорично-символічної образотворчості широко ввійшли в гравюру та живопис другої половини XVII-XVIII ст. [17, с. 20].

Тут слід згадати один із аспектів вказаної іконографії у привіттарній відгороді церкви Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври як одного з об'єктів меценатства гетьмана Івана Мазепи. Своєрідним відгуком на

тогочасну політику гетьмана і в церковній сфері можна вважати нюанси трактування авторами іконостаса згаданої тематики. Ікона «Лик святителів» у третьому ярусі вказаного ансамблю ілюструє бажання замовників та реалізаторів його іконографічної програми підкреслити ідею значимості Володимиро-Київського християнства. Тож показово, що на вказаній іконі, серед зібраних тут в одну групу п'ятнадцятьох святителів, які уособлюють різні православні Церкви, бачимо й представника саме Київської Церкви. В цій компактній групі у першому ряді представлено святих Василя Великого, Якова–Брата Господнього і Григорія Богослова; II ряд: святі Йоан Златоуст, Миколай Чудотворець, Ігнатій Богоносець, Спиридон Чудотворець; III ряд: святі Михаїл–митрополит Київський, Йоан Милостивий, Атанасій Александрійський, Кирило Александрійський, Антипа–єпископ Пергама; IV ряд: святі Єпифаній Кіпрський, Петро Александрійський, Софроній–патріарх Єрусалимський) [68, с. 84-85].

Заслуговує на увагу вміння тогочасних художників втілити в просту й зрозумілу форму складні та абстрактні поняття, надати їм певних емоцій і навіть наблизити до народного сприйняття. В символічній іконографії недостатньо бачити лише суто церковний зміст. Ці мотиви проникли і в фольклор (мотив винограду, лози виноградної), де християнська символіка переплітається з давньою релігією природи. Цим значною мірою пояснюється як популярність зображень, так і особливості їх художньої форми, позбавлених в емоційному плані тієї містичності, яка властива їхньому змістові. Вони виразні, з чіткою композицією, трактовані в суто декоративному плані і зовсім не збуджують тих емоцій, на які розраховані. Такі популярні символічні композиції були для тогочасного суспільства актуальними і подекуди супроводжувалися віршами [17, с. 37].

Шестиярусний іконостас першої пол. XVIIст. структура його також збагачена частини не дуже виступають понад поверхнею ікон [68, с. 31]. Про

іконостас митрополичого храму «...пречудовий, величний; ще новий, надзвичайно великий, вражає уяву глядача. Не до снаги нікому описати красу й розмаїття різьблення й позолоти. Царські врата, заввишки шість ліктів, завширшки два лікті, нагадують арку міської брами, як правило, двостулчасті й заглиблені в подобизну склепіння, прикрашені різьбленням і позолотою» [68, с. 32]. Ікони, числом дванадцять, благоліпні, великі, ніби заглиблені в ніші, що їх утворюють товсті бокові колони, різьблені й позолочені. Колони, що обрамлюють ікони Господа та Богородиці з боків, масивні й дуже високі, оздоблені глибоким різьбленням, що відтворює виноградну лозу з лискучими гронами, зеленими й червоними. Над іконостасом і всіма тяблами бачимо вельми широку раму, різьблену й позолочену; вона починається й закінчується над дверима чотирьох віттарів і має не пряму лінію, а утворює западини. Розп'яття Господа над нею вельми вишуканої роботи; довкола нього, згори донизу, своєрідна різьблена рама, оздоблена маленькими круглястими заскленими іконками святих і апостолів [68, с. 32].

У середині XVIIст. стан та оздоблення іконостасу численних храмів справляв таке враження своєю орнаментациєю та великою кількістю розкішних іконостасів не лише у міських церквах, а й по селах України [68, с. 31]. Українські іконостаси, які 1654р. бачив Павло Алепський, були створені на засадах ренесансної врівноваженості їх конструктивної будови й узгодженої з нею системи декорування та характеру малярства [68, с. 36].

2.2. Вплив європейського мистецтва на формування українського іконостасу

Європейський вплив мистецтва на український іконостас—це складний і тривалий процес, який відбувався протягом багатьох століть у контексті активних культурних, політичних, релігійних контактів України із Західною Європою. У цей час українська культура розвивалася на перехресті візантійської духовної традиції та західноєвропейських художніх стилів—ренесансу, бароко, рококо. Розглянемо детальніше історичні передумови формування українського іконостасу під впливом європейського мистецтва.

У IX-Xст. встановлений канон ікон, а до цього були складні пошуки відповідності ікони Святому Письму і Священному Переданню. Але і після канонізації іконографії розвиток ікони не був зупинений. У християнському мистецтві ікона в широкому й загальному контексті перейшла за дві тисячі років основних шість періодів розвитку [51, с. 34]. Перший період був переважного розвитку символічних зображень у катакомбній Церкві трьох перших століть по Різді Христовім. Цей період відповідає добі апостолів і апологетів християнства. У ці століття ікона була вже відома, але широкого застосування не набула як через пригнічене становище Церкви, так і з огляду панівних тоді поглядів, що зображення людей, навіть святих, у місцях проведення богослужінь небажані [51, с. 34]. Другий період поступового переходу від символічно—алегоричного — антропоморфного мистецтва у пізньоримську і ранньовізантійську добу історії Христової Церкви. Цей перехідний період тривав від IV до VII століття включно, тобто чотириста років. Наприкінці цього періоду Церква у своїх соборних міркуваннях прийшла до остаточного рішення, що першообраз втіленого Бога, Господа і спасителя Ісуса Христа в людському вигляді, а не в асоціативних заміниках (символах і алегоріях) має стати основою усіх зображень у храмах [51,

с. 34]. З третім періодом розпочалася справжня війна з іконошанувальниками і самими іконами. Цей період має чітко окреслені межі: 726–843 роки, тобто сумновідома доба іконоборства у Візантії. 117 років при одинадцяти візантійських царях і царицях тривала холодна і гаряча війна між іконошанувальниками й іконоборцями. Ця війна породила багатьох нових мучеників за правдиву християнську віру. У ній завершилася тривала боротьба Церкви проти найнебезпечніших єресей, відбулося очищення іконотворчості від усього зайвого і наносного: вчення про ікони було назавжди засуджене Церквою і встановлене нове свято на знак перемоги над іконоборцями—торжество православ'я [51, с. 35]. Друга половина IX–Xст. четвертий період в якому уроки іконоборства спонукали отців богословів здійснити кардинальну реформу всього священного мистецтва Церкви, встановивши своєрідний канон іконотворчості проходила відносно спокійно, без сенсаційних соборних постанов. Церковні авторитети, увівши іконологію в ранг пріоритетних питань богословії, більше працювали в цю пору з митцями константинопільської столичної школи щодо створення взірцевих композицій ікон, відібраних Церквою для літургійного служіння, для експонування в іконостасах, які саме тепер формувалися. Ці взірці запроваджувалися не тільки для наслідування ікономалярства, але й для майстрів—монументалістів, які створювали мозаїки і фрески, та для мініатюристів, які ілюстрували священні рукописні книги. Відбувається не тільки канонізація іконографії, але й її централізація. Візантійська Церква дуже активно і наполегливо впроваджує в самій імперії в країнах візантійського церковно - культурного впливу константинопільські агіографічні взірці, виготовляючи навчальні підручники—єрмінії і розсилаючи їх у різні країни [51, с. 35]. Константинопіль створює артілі ікономалярів і посиляє їх розмальовувати новозбудовані храми у тих країнах, які прийняли християнську віру через посередництво Візантії.

У 988 році до Києва реформоване і канонізоване мистецтво ікони, мозаїки і фрески було занесене через артілі грецьких мистців. Наприкінці Хст. Греки брали участь у розмалюванні церкви Пресвятої Богородиці (Десятинної) біля князівського палацу. В ХІст. Греки брали участь у розмалюванні кафедрального собору св. Софії, Успенського собору Києво-Печерського монастиря та інших храмів столиці Київської Русі–України.

В кінці ХІст. на початку ХІІст. відомий київський майстер ікон Алимпій Іконописець навчався ікономалярському мистецтву у греків, які прибули для розмалювання Успенського собору Києво–Печерської Лаври.

П'ятий період, що тривав близько п'ятисот років–від ХІ–ХVст.: так зване Пізнє Середньовіччя. Два фактори справили вирішальний вплив на християнське мистецтво цього періоду: великий розкол Церкви 1054 року і розпад Візантійської імперії в середині ХVст.

У ХІVст. за сприяння руху ісихастів у Візантії відбулось розділення християнського мистецтва на східне й західне. Ісихасти дали нові ідеї ікономалярам в таких напрямках: ікона випромінює небесне світло, тілесне в іконі повинно зводитись до мінімуму, віронавчання ікони повинно спонукати до аскетичного життя, найкраща молитва перед іконою–мовчазна. Ісихазм ще більше відокремив візантійську ікону від західного мистецтва, відкинув реформи великого італійського майстра Джотто і призвів до розділення мистецтва, аналогічного розділенню Церкви. Візантія наближалась до повного розпаду [51, с. 36].

У ХVІст. Шостий період розвитку християнського мистецтва почався з так званого Високого Відродження і триває донині тобто до початку двадцять першого століття від Різдва Христового [51, с. 36]. Римо–Католицька Церква не відмовилася від самого принципу іконошанування і постанови Сьомого Вселенського собору 787 року продовжують у ній визнаватися. У багатьох

католицьких країнах ікони візантійського, грецького, болгарського, сербського, українського, румунського походження у великій пошані і навіть є національними святинами. Але розвиток іконотворчості в католицькому світі вже понад півтисячоліття припинений. Іконостасів нема. Іконологія перенесена з царини богословії в царину мистецтвознавства або релігійної філософії. І все ж римо–католицькі храми квітнуть високопрофесійним малярством на біблійні й історико–церковні теми. Захід дав Церкві геніальних майстрів пензля–від Рафаеля, Тіціана, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Дюрера до багатьох наших сучасників. Західне мистецтво має велику духовну спонуку і незаперечний облагороджувальний вплив на християн: чи вони католики, чи православні, чи протестанти [51, с. 36].

У надрах західного християнського мистецтва зродилися великі стилі: ренесансний, бароковий, рококо, класицизм, романтизм. Ці стилі, знайшли свою оригінальну інтерпретацію і на Сході, де розвивалося мистецтво ікони. В Україні, де іконотворчість не переривалася від десятого століття й дотепер, ми маємо ренесансну, барокову, рокайлеву, класицистичну, романтичну ікону–і вона від цих своїх стильових ознак не переставала ніколи бути іконою [51, с. 36].

У шостий період розвитку християнського мистецтва, воно багатократно поділене на види, жанри, напрями, стилі, тематичні лінії тощо. Також стало дуже структурованим і деференційованим. Але принципова різниця між східною церквою і західним костелом полягає в тому, що в цих поділах Схід не втратив ікони. Він зберіг ікону, а з нею–дорогоцінну традицію давньої Церкви, зберіг іконографію, іконологію, богословію ікони.

Західна церква та мистці зробили в класичну ікону поважний внесок. Вони розвивали ікономалярство на більш високому рівні, ніж мистці візантійські. Візантійці з надзвичайною настирливістю прив'язували вчення про ікони до кардинальних проблем догматичної богословії, особливо до Боговтілення. Загальноновизнано, що у трактуванні образу Богородиці в малярстві знаменита

школа мистецтва в Італії була провідною ледь не в усьому християнському мистецтві. Вона справила вплив на ікономалярство балканських країн і України.

У період 1096-1204рр. після хрестових походів відбувся розкол між Візантією і Заходом, але церковне мистецтво досягло справжнього розквіту. На Заході і Сході будувалося велике число храмів, гарно розмальовували їх фресками та оздоблювали удосконаленими передвітарними темпонами. Це період коли передвітарні перегородки перетворюються на справжні двоярусні або триярусні іконостаси.

На переломному характері XII і XIII століть—від перегородки з шовковими вишитими заслонами до іконостасу з мальованими іконами—наголошують як давні дослідники іконостасів, так і теперішні. При цьому не виключається активна роль західних мистців у трансформації перегородки в іконостас і малюванні ікон для заповнення інтерколумніїв [51, с. 176].

У XIIст. уже сформований етап розвитку святочних ікон. Він уже не початковий і не експериментальний, а цілісний і завершений. Сформований він так : у ньому 12 ікон, відповідних 12-ти великим святкам церковного року. І вже є поділ на 6—христологічного циклу (тобто ікон , присвячених Ісусові Христові) і 6—богородичного циклу. З досліджень синайських ікон можна прослідкувати відмінність між циклами святочних ікон від сучасних ярусів, присвячених святкам року. Це хронологічний принцип відповідає євангельському тексту, а не порядковому принципу за поступовістю свят церковного року: життя Ісуса Христа відображено від Його Різдва до Вознесіння на небо; Богородиці—від її Різдва до Успіння. Богородичні та христологічні ікони не відокремлені одна від одної, а перемежуються між собою з дотриманням хронологічного житійного принципу [51, с. 178].

У XIII—XVIст. у Візантійському світі відбувається амбівалентний процес поступового відокремлення, закриття алтарного простору від віруючих.

Побачений в цій перспективі багатоярусний іконостас представляє собою прямий аналог архітектурно–розвинутим та багато прикрашеним перешкодам готичних храмів, більшість із яких були зруйновані в століття просвітництва та відомі по гравюрам та малюнкам. Створення архітектурної–іконної стіни, що закрила вівтар та одночасно втіливши його ідею в образах, могло бути обумовлено реакцією християнської церкви на наростаючий процес десакралізації світу, в різній формі актуальній і на Сході і на Заході.

На рубежі XIV–XVст. виникають суцільні іконостаси. Потім у XIV–XVст. задум високого іконостаса відповідав есхатологічним настроям сформованим в візантійському суспільстві. До кінця XVст. уже була складена ідея місцевого ряду, в котрий ввійшли майже як обов’язкові ікони «Трійця Старозавітна» та «Про тебе радіє», розкриваючи теми споконвічного стану світу та Небесного Єрусалиму. Безпосередній зв’язок цієї стіни ікон з реальною церковною Літургією, чин котрої здійснювався перед нею на солеї (або укр. амвоном, під час богослужінь по солеї йдуть пономарі зі свічками та службове духовенство), а за нею в глибині вівтаря, посилювала сенс та значення грандіозної композиції іконостасу.

У XVI–XVIIст. до українських іконописців привозять із західної Європи та Нідерландів, Німеччини друковані багатотиражовані Біблії з ілюстраціями та графічні взірці релігійних сцен. В цей період художні традиції українського іконопису поєдналися із західноєвропейською та північноєвропейською традицією і почали творити неповторну мистецьку культуру. Ці ілюстрації та графіка виконувались митцями у стилі Маньєризм, ідеологія припала до душі іконописцям і її стали використовувати для власних композицій. Шедеврами українського іконопису високоякісної культури серед яких іконостаси П’ятницької та Успенської церков м. Львова. Для цього стилю також використовувались друковані взірці пізньої готики українськими митцями, що виконували західноєвропейські художники в період Маньєризму. Вельможі із

західної Європи для палаців, замків та костелів привозили живописні полотна, а іконописці з ними ознайомлювалися та користувалися в роботі.

У XVIIст. у Західній Європі неабиякої популярності набула олійна фарба. Цей фактор в українському іконописі спричинив зміни. Отримана малярська техніка, що полягала в поєднанні класичної жовткової темпері з олійною фарбою (локальні площини виконувались ще жовтковою темперою, а тілесні партії, які вимагали більш реалістичного вирішення, враховуючи вимоги часу, олійною фарбою) давала поштовх для нового розвитку українського іконопису. Тому не тільки зміна поглядів і стилів кардинально змінили формування українського живопису, а й новітні технічні можливості [50, с. 53].

Впродовж XVIIст. формується зовсім нове мистецтво іконопису, а згодом перетворюється на пишне українське козацьке бароко початку XVIIIст. Серед перших художників–новаторів був Сенькович Федір. Він з малярем ікони з Мражниці вносять новітні традиції в український іконопис європейського стилю Маньєризм, що кардинально різнився з іконописом початку та середини XVIст. Ці художники створюють дві окремі течії у формуванні національного маньєристичного мистецтва [50, с. 53]. Наступником Ф. Сеньковича був його учень–Микола Петрахович-Мораховський, який продовжив школу вчителя. Проте перш за все, він звертався до традицій українського іконопису XVIст. і поєднував їх із західноєвропейським мистецтвом [50, с. 54]. Творчий шлях Петраховича–Мораховського почався з іконостасів церков Успенської та святої П'ятниці у Львові (Ілюстрація 2.2.1 [20]). З документальних даних відомо, що саме його пензлю належать ряди цих іконостасів [50, с. 54].



Іл. 2.2.1 Іконостас із церкви святої П'ятниці у Львові

До середини XVIIст. загальний задум іконного ансамблю вже розрісся перед вівтарем храму і залишався незмінним, тобто іконостас вже являв образ майбутнього богоспількування в новому перетвореному світі.

Якщо до XVIIст. про історію іконостасу відомо з історії живопису то в XVIIст. храмові оздоблення є найважливішим компонентом в декоративному оформленні ікон. Відомі іконостаси почали розділяти на групи: тяблові з вертикальним обрамленням ікон брусками тонкими, тяблові прості, рамочні в них тябла замінені карнизами, між іконами тягнуться півколонки та плоскі частини, що з'єднуються над кожною іконою в арки маючи різну форму напівциркульну, кільову, трилопастну. Ці іконостаси були цілими архітектурними композиціями виконані з великою майстерністю. І в склад таких іконостасів почали додавати царські врата, що оформлювались з сильно розвиненою вінчаючою частиною, заглибленим арочним порталом та нагадували, ренесансні портали. Можна віднайти зв'язок з вратами та порталами італійської роботи про які свідчать мотиви різьблення. Головний зв'язок помітний серед кучерявого стебла, що доповнене п'ятилистковими квітками, пальметами. А також форми ромбоподібні, серцеподібні, спіральні, що утворюють завитки стебла. Ці мотиви поширені в

ренесансному орнаменті, місцевими різьбярми було запозичено деталь античних світильників. Вони в різьбі трансформуються і вгадуються легко в зображеннях язики полум'я вінчаючі, резервуари для олії.

У 1655р. були відомими українські два «сницера» із Києво-Печерського монастиря, це старець Северян Зінкеєв, та його помічник Прокоп Остапов, яких знали і закордоном.

В прикладному мистецтві України надовго затримались традиції ренесансу, що зумовило площину різьблення, прагнення симетрії, простоту і ясність композиції. Навіть в другій половині XVIIст. «паралельно розвивались або взаємно перепліталися форми пізнього Відродження та раннього барокко». Пишна барочна різьба з'являється там тільки в XVIIIст. в двох варіантах: один із них близький до польсько-німецького барокко, а інший ймовірно, зобов'язаний впливу «флемських» іконостасів.

У XVIст. майстрами використовувались численні книжки та утвори на різних мовах, призначені саме для допомоги архітекторам (декораторам, різьбярм). Насамперед це велика кількість посібників з античними ордерами (оскільки для Західної Європи XVIст. стало епохою остаточного оформлення ордерного канону).

У останній чверті XVIIст. замовники добре розбирались в термінології різної справи та входили в подробиці майбутньої роботи.

Найбільш поширеними мотивами «різьблення» були прорізні колонки, обвиті виноградною лозою, виноградні та акантові листя, гребені з перлами, картуші типу скрученого пергаменту, натуралістично передані квіти та фрукти. Серед квітів перше місце займає стилізований гібіск (китайська роза) з відігнутими чашолистками та витягнутим віночком, значно рідше зустрічаються соняшники, ще рідше—рози. Із фруктів звичайні тріснуті гранати, яблука, груши, лимони, дрібні плоди на кшталт інжиру, а також горіхи у розкритих чашолистках.

Різьбярі, безсумнівно, відтворювали їх не як умовну декорацію, але як своєрідні «портрети» реальних, нехай навіть екзотичних рослин. Спеціально виготовлялися «ошатні», тобто штучні, плоди та квіти: рози («рожи»), тюльпани, соняшники, гвоздики, нарциси, яблука, лимони, груши, сливи, дулі, вишні, помаранці, абрикоси і виноградні грона. Лимони, інжир (винні ягоди), гранати («турецькі яблука») ввозились на Русь як ласощі, або як ліки, а виноград та грецькі горіхи навіть пробували розводити в царських садах, де росли також тюльпани, гвоздики та інші рідкісні красиво квітучі рослини. Тим чином в другій половині XVIIст. українці вже були знайомі з субтропічною флорою та могли сприймати «флемське» різьблення в якості своєрідного натюрморту.

По архітектурній композиції іконостас у XVIIст. можна розділити на два типи : метричною та ритмічною основою.

У XVI і XVIIст. нові риси в образах апостолів навіяні впливами нідерландської й німецької гравюри, «Лицевих біблій», виданих Гергардом де Йоде, Йоганном Христофором Вейгелем, клаусом Янусом Вісхером (Николаусом Піскатором) [52, с. 203]. Злиття двох традицій інтерпретації апостолів—української іконописної й нідерландсько—німецької граверської—тривало не лише в XVII, а й у XVIIIст. Воно завершилося у творчості Григорія Левицького, який дав найбільш психологічне трактування учнів Ісуса Христа, зобразивши їх носіями творчого натхнення [52, с. 203].

У кінці XVIIст. європейське бароко порушило нав'язаний греками канонічний процес українській церковній іконографії візантійського стилю. В мистецтві відчувався перехід від древнього мальовничого псевдоканонічного культового грецького мистецтва до витончених образів українського мистецтва Козацько-тетьманської доби. Цей вільний процес відступлення від іконографічного псевдоканону був зумовлений ментальними, духовними, світоглядними особливостями українців, які не бажали відділяти божественне від

досконалого і прекрасного, а таке розділення завше було у розпропагованому візантизмі [24, с. 321].

На зламі XVII-XVIIIст. завершувалося формування українського барокового іконостаса, в якому апостольський чин посів досить поважне місце. Зовнішність і манера зображення апостолів у барокових іконостасах ґрунтувалися на давніх традиціях іконопису. Іконографія апостолів не була в українській гравюрі опрацьована так повно, як в іконописі [52, с. 203].

Думка В. Свенціцької, що «західноєвропейська гравюра в інтерпретації українських художників починала жити новим життям», може бути віднесена і до Л. Тарасевича, який як завжди уникав прямих запозичень і наслідувань [52, с. 203].

Першим ближнєпечерним храмом, в якому замінили старий дерев'яний іконостас на мідний, стала церква Прп. Антонія Печерського. Розглянемо іконостас детальніше. В описі 1892р. він характеризується так: «Іконостас мідний, укріплений зв'язком залізних полос, утворюючи собою невелику архітектурну побудову в італійському стилі, без колон але з укріпленням карбованими виробами, вінчає парапетом, заокругленою формою природного земляного склепіння». Як, вважається до «італійського стилю» в іконостасі можна віднести декоративні накладні елементи над намісними іконами у вигляді ренесансних гірлянд, а також малюнок з переплетених стеблин рослин, які створюють вінок [30, с. 36-38]. У творі великого італійця Рафаеля «Сікстинська Мадонна» (Ілюстрація 2.2.2) [30, с. 36]. печерський маляр відчув ліричність та вирішив наділити цім образом і свою ікону.

У цокольному ряду іконостаса нараховується чотири ікони. За своїм змістом вони пов'язані з іконами намісного ряду, під яким розміщуються. Під образом Христа (Ілюстрація 2.2.3) [30, с. 38]. представлений пророк Мойсей, який тримає скрижалі. Під образом Богородиці з Немовлям представлена сцена з пророком Ісайєю, який передрік народження Месії. Подія віжбувається на тлі чудового

краєвиду, в якому помітне місце відводиться зеленому дереву та давнім руїнам. За принципом побудови пейзажного фону ікона нагадує італійський живопис пізнього ренесансу.



Іл. 2.2.2 Твір Рафаеля «Сікстинська Мадонна»



Іл. 2.2.3 Ікона Образ Христа

Автор ікони міг бути знайомий з роботами майстрів цього напрямку завдяки поширеним у той час гравюрам [30, с. 38].

Отже, поява світських неканонічних елементів в українському іконному малярстві припадає на період XVI-XVIIIст. Елементи неканонічної зображальності—це ознака впливу на український іконопис західноєвропейської образотворчої традиції. Таким чином, розпочинається процес становлення секулярного сакрального малярства в Україні—з’являються церковні картини на релігійну тематику [24, с. 321].

Саме західні гравюри з ілюстрованих Священних писань XVI-XVIIст. спричинилися до поновлення традиційних канонічних і композиційних ортоіконічних схем українського малярства. Дослідження цієї тенденції проявляється у розвитку в Україні греко-католицького іконного малярства XVII–XVIIIст., яке використовувало зображальні засоби західноєвропейської художньої виразності. Українська православна ікона ренесансного, маньєристичного і барокового періодів стала надміру синтезованою. Еволюційні зміни відбулися на

межі класичної іконографії та принципів образотворення західноєвропейського сакрального мистецтва [24, с. 322-323].



Іл. 2.2.4 Фрагмент Царських врат
Борисоглібського собору



Іл. 2.2.5 Фрагмент Царських врат
Борисоглібського собору срібних з
Позолотою

У XVII–XVIIIст. іконостас Борисоглібського собору за допомогою опіки Івана Мазепи збагатився срібними карбованими царськими воротами (Ілюстрація 2.2.4) [58]. На цій пам'ятці вирізьблена дата 1702р. та герб Івана Мазепи. Як відомо в роботі царських врат Борисоглібського собору втілено спільна праця європейських і вітчизняних майстрів. Макет розробили наші митці, виконував роботу майстер з м. Аусбурга Філіп Якоб Дрентветт. Дослідники припускають, що це могли бути гравери–художники Олександр та Леонтій Тарасевичі, Іван Щирський. Царські ворота збереглися в гарному стані та на щастя зараз є окрасою експозиції храму в Борисоглібському соборі (Ілюстрація 2.2.5 [58]).

2.3. Вплив національної культури та мистецтва на формування українського іконостасу

Іконостас—одне з основних питань в історії розвитку стародавнього українського малярства і декоративного різьблення. Надзвичайно цікавий, багатий різноманітний мистецький матеріал, нагромаджений в іконостасах, чекає свого дослідження [13, с. 11].

Протягом всієї історії іконостасу розвивалась, трансформувалась і форма українського іконостасу це і пояснює появу царських врат, залежних від його форм. Від часів Київської Русі до кінця XVIст. не зберігся на території України ні один іконостас в його повній первинній формі. До нас дійшло дуже мало старіших за XVст. ікон, які можна було б розглядати як частини іконостаса. Найстаріші іконостаси були невисокі, як на це вказують сліди в стародавніх церквах. Наприклад, коли зняли верхню частину пізніших іконостасів у Софії Київській і в кирилівському монастирі, то на бічних, закритих іконостасом стінах, відкрилися фрески [13, с. 11].

Перші іконостаси Київської Русі були всі більш-менш одного типу і тільки згодом, в період феодальної роздрібленості і формування трьох народностей, виринули деякі відміни в розвитку форм іконостасів, що пояснюється історичними умовами, культурними зв'язками та особливостями самобутніх творчих проявів кожного народу в галузі мистецтва [13, с. 11].

За браком пам'яток немає змоги простежити ту еволюцію, яку проходив іконостас на Україні у своїх початкових фазах. Найстаріші українські повні іконостаси заціліли в Галичині, але тільки від початку XVIIст. (Лип'є, Злоцьке, 1623). Ці іконостаси уже мають цілком завершену форму, яка з малими, неістотними в основному, змінами зберігається протягом XVII-XVIIIст. [13, с.11]. Однак зрозуміло, що формування іконостаса почалось у нас значно раніше і деякі

дані дають можливість припустити, що воно, в українському мистецтві завершилося в загальних формах ще в XVIст. [13, с.13].

Слід підкреслити, що іконографія українського іконостасу, його характерні риси (склад і порядок ярусів) у другій половині XVIст. були вже твердо усталені, загально визнані й загально відомі. Василь Загоровський у своєму тестаменті 1577р. заповів, щоб до церкви Вознесіння у Суходолах (на Волині) «образи, як Деїсус, так намісні ікони, святкові й пророцькі аби відповідно до потреби і порядку церкви нашої християнської гарно намальовані були». Кількість і порядок ярусів іконостасу Загоровський зазначає ті ж, що ми бачимо і в лаврському. Про деталі він нічого не згадує бо, очевидно, всім було відомо, як треба було малювати іконостас, щоб він відповідав «потребам і порядку нашої церкви» [53, с. 150].

Кінець XVIст. для київської лаври був важкий і тривожний. Польський уряд, шляхта вели шалений наступ на українську націю та її культуру. Економічну і політичну боротьбу з польською агресією розгорнула козаччина з її оплотом—Запоріжською Січчю під лозунгами боротьби за православ'я проти католицизму. Проти Ватикану, озброєного школами, літературою, чернецькими орденами на чолі з єзуїтами виступала православна церква-монастирі, братства, школи. Боротьба на ідеологічному фронті набрала в XVI-XVIIвв. гострих напружених форм. У Львові при Успенському братстві організується гурток вчених, школа, закладається друкарня. В Острозі засновується «Академія», про яку Захарій Копистенський писав: «Найдовалися тут і мовці оному Демосфенові рівнії... і інші різні любомудриці» [53, с. 150].

Групи ікон XV-XVIст., які зібрані у фондах Львівського музею українського мистецтва, своїми формами, розмірами і тематикою можуть дати деяке уявлення про будову іконостаса тих часів. Перші спроби реконструкції іконостасів з поодиноких ікон зробили І. Свенціцький та Я. Константинович. Ці реконструкції

виявляють, що іконостас того часу складався вже з 3-4 рядів ікон, писаних на гладких дошках без різьблених рам. Декоративна різьба могла бути у скромній формі лише на стелажах-«тяблах», в яких стояли поодинокі ікони. Та ці тябла ніде у нас не збереглися, тому можна лише здогадуватися про їх вигляд. Іконостаси ХVІІст. мають уже досить багате різьбярське обрамлення ікон, змонтованих рядами на горизонтальних траверсах, більш або менш розвинених в архітектурну структуру. Це, безумовно, відгомін старого тябла [13, с. 13].

З середини ХVІст. мушили бути тябла іконостаса, декоровані мальованим орнаментом, може скромно різьблені, або бодай декоровані злегка тисненням, пластичним орнаментом, аналогічно до тла і плоских обрамлень ковчегів ікон того часу. Основні мотиви орнаменту ікони храму в другій половині ХVІст.-це стилізована хвиляста галузка, декоративно охоплена закрученими листками, рядок листків або стьожка, що в'ється довкола прута, геометрична плетінка, розетки, рядок кружечків-гудзиків, хрестиків і т.п. Враховуючи вигляд і оформлення ікон, можна гадати, що декоративне оздоблення горизонтального бруса тябла в іконостас і відбувалося таким самим шляхом. Очевидно, десь близько середини ХVІст. орнаментальний декор тябла почав набувати більш пластичного вигляду. Розвиткові тябла в іконостасі сприяла та обставина, що вміщені у верхніх ярусах давні суцільні довгі ікони з «Молінням» («Деїсусом») і «празничками» (святковими іконами) починають згодом ділитися на кілька частин, кожна з яких потребувала самостійного обрамлення в структурі іконостаса. Ідея дрібнення могла вийти із святкового ряду, що звичайно був розташований під або над «Молінням». Кожна святкова ікона творить замкнену в собі композицію і коли «празники» були намальовані на суцільній дошці, ці поодинокі композиції були відокремлені одна від одної кольоровою смужкою. Здається, частіше святкові ікони містились на окремих дошках, бо існував звичай виймати для величання у свята відповідні ікони з іконостаса. Процес дрібнення

ікон в іконостасі почався у нас ще в XVст. Найкраще це видно на еволюції ікони «Моління». Найстаріші ікони «Моління» (XVст.) мають на одній дошці поодинокі зображення чинів святих [13, с. 13].

«Іконостас здебільшого,—писала В. Свенціцька,—визначав тематику української ікони. Майже кожна ікона—це своєрідний компонент монументального комплексу, вона пов'язана з ним не тільки тематично, а й своїм формальним вирішенням—стилістичним і колористичним». Чимало ікон народжувалися як самостійні твори, їх розміщували на внутрішніх стінах храму, в кіотах, виставляли на аналоях, використовували під час Хресного ходу. Майже в кожній хаті на покуті можна було побачити ікону [57, с. 238].

Орнамент сушицького (монастир Сушиця) фрагмента гравірований і водночас злегка модельований. Це свідчить також, що врата походять з другої половини XVIст., коли відбувався процес відходу від чисто гравірованих орнаментів на іконах до більш пластичних. Сушицький орнамент має ознаки перехідної стадії в розвитку тодішнього орнаменту. Ми докладно розглянули орнаментику ікон, оскільки вона допомагає, не лише датувати мистецькі пам'ятки, а й виявляє зв'язки між різними мистецькими середовищами та окреслює міру творчої залежності чи самостійності деяких ознак стилю [13, с. 28].

Для середньовічного мистецтва, а передусім для візантійського, в якому були до певної міри усталені іконографічні схеми зображень, розгляд іконографічних тем—дуже важливий засіб виявлення творчих досягнень у даному середовищі, а також взаємодії між середовищами. Крім цього, іконографічні дані дозволяють деколи визначити час походження пам'ятки. Вважаємо за потрібне детальніше спинитись на іконографічних схемах, які бувають на українських царських вратах. «Благовіщення» у візантійському монументальному мистецтві—у мозаїках і фресках—було часто поділене на два окремі зображення, які містились на привіттарних стовпах. В такий спосіб ця сцена зображена і в Софії

Київській. З церковних стін вона перейшла на царські врата, і далі зберігаючи розподіл надвоє. Уже в найдавніших пам'ятках мистецтва було два іконографічні варіанти композиції «Благовіщення». В першому сцена відбувається в кімнаті, богородиця тримає в руках пряжу або веретено. Композиція другого «Благовіщення» біля криниці, так званого «Передблаговіщення»—постала під впливом тексту апокрифічного протоевангелія Якова. Цей, другий варіант є і у фрескових розписах Софії Київської. Але ще за часів середньовіччя друга схема «Благовіщення» починає зникати, натомість збагачуються малярські й іконографічні подробиці першої. Отож, розглянемо докладніше саме цей тип композиції «Благовіщення», тим більше, що якраз він один виступає на наших царських вратах. Від початку розвитку цієї іконографічної схеми «Благовіщення» існує дві традиції: сірійсько-палестинська, де богородиця сидить, та еллінсько-візантійська, де богородиця стоїть. Переважно богородицю зображають з правого боку, а архангела—з лівого. Богородиця звичайно з пряжею в руках—архангел застає її за роботою. В композиції, де богородиця стоїть, є також дві відміни: богородиця, простягаючи руки, пасивно віддається волі божій, або висунутою з-під одягу долонею правої руки виявляє збентеження, вагання і задуму. В лівій руці буває деколи пряжа. Згодом, десь близько XIIст., особливо на Заході, починають частіше малювати богородицю з книжкою на пульті, а побіч ставлять вазон з квітами [13, с. 28-29].

В старохристиянському мистецтві зображення отців церкви відомі в мініатюрі і в монументальному малярстві (Санта Марія Антіква—Рим). У візантійському монументальному мистецтві вони розміщені в церкві звичайно на стінах апсиди у фронтальних цілофігурних зображеннях. Одні з найбільш цікавих—це мозаїки Софії Київської. Пізніше їх перенесено як авторів богослужби на царські врата і до ликів святих у деїсусному ярусі іконостаса. У XVIIст., коли архітектура іконостаса стала глибшою і більш пластичною і коли

закінчилось формування тематичного складу іконостаса, ці зображення зникають у нас із стулок царських врат і отримують постійне місце на їх одвірках. Не виключено, що зображення авторів літургії були в нас найдавнішою формою іконографічного декору врат, якщо судити по аналогії, що найстаріші зацілілі царські врата стародавньої Русі мають саме ці зображення [13, с. 33].

У «благоукрашенні» великої лаврської церкви іконостас посідав значне місце. На глядача він мав впливати не лише красою його живопису та різьби, але й наочно в приступній формі роз'яснював основні догмати православ'я [53, с. 150].

Слід звернути увагу на тип Христа лаврського іконостасу (намісний ярус). Типові, характерні риси голови його (принципи побудови, пропорції) відмінні як від типів Христа, що ми бачили на українських іконах попередніх віків, так і від типів Спаса, що панували в сусідніх народів. Створений у колі київських майстрів, цей виразно національний тип у XVII і першій половині XVIII віку панував на просторі цілої України від Слобожанщини до Закарпаття і навіть до православних церков Словаччини. Відбився цей тип Христа також у гравюрах київських друків (Пісна Тріодь 1627р. та багато інших). Ці книжки також прислужилися поширенню згаданого типу Христа [53, с. 151].

Лаврський іконостас свідчить про значну творчу роботу, про прогресивні процеси, що відбувалися в колі київських художників, про наближення їх до позицій реалізму [53, с. 151].

Іконографія малярських зображень в ці часи має на українському ґрунті специфічний характер. Відродження прийшло у нас на зміну візантійським традиціям, і ознаки цього стилю ще довго, навіть у XVIIIст. не зникали в нашому мистецтві. У багатьох композиціях, які максимально насичені реалістичним підходом у вирішенні мистецьких завдань, візантійська основа ще виразно

пробивається не лише в типах зображень і типових композиціях, а й у деталях, навіть технічних [13, с. 69].

Лаврський іконостас XVIст., його іконографія, був тим наслідком, до якого прийшов український іконостас в своєму історичному розвитку. Це-зеніт його розвитку. Якими шляхами йшов цей розвиток, які були його попередні етапи, коли саме він досягнув повного розвитку, зараз ми сказати не маємо змоги. Лаврський іконостас незаперечно свідчить, що до XVIст. український іконостас уже досяг повного свого розвитку в усіх його частинах, виробивши закінчену своєрідну і характерну систему, свою національну форму. Ця система в XVIст. виступала як така, що остаточно уже склалася і викристалізувалася. Як показують збережені видатні іконостаси XVIIст., такі як Єлецький Успенський в Чернігові, Бездричанський (Ілюстрація 2.3.1) [19], Водянський на Слобожанщині та ін.



Іл. 2.3.1 Іконостас Архангело-Михайлівської церкви с. Бездрик

Ця система цілком утримується на протязі усього XVIIст. Наприкінці століття згадана система українського іконостасу починає порушуватися. Цей процес тягнеться і протягом XVIIIст. Остаточно розкладається стара іконографія українського іконостасу на початку XIXст. Таким чином, ми маємо змогу

спостерігати тільки другу половину історичного процесу українського іконостасу: від zenіту до моменту його розкладу [53, с. 151-152].

Базуючись головним чином на свідоцтвах пам'яток, ми мусимо визнати, що вміщення зображень Якима і Ганни в бездричанському іконостасі на такому важливому місці, як над царськими вратами обабіч Тайної вечері, в той час, коли в іконостасі того ж часу в Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові, в Борисоглібській церкві с. Водяного Харківської обл. цих зображень немає, не є ні випадковість, ні мистецька сваволя, а є безперечний доказ того, що в період формування схеми в українському іконостасі існували не одна редакція, а принаймні дві. Найкраще це припущення стверджують дві системи церковних розписів; в одних зображення Якима і Ганни є, в других—немає [53, с. 151-152].

Отже, з іконостасів XVII в., про які ми щось знаємо, треба назвати: іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові 1669-1676р. Архівні дані дали змогу реконструювати повний його склад. Іконостас зберіг чудовий намісний образ «Собор архангелів» та десять ікон святкового яруса. Іконостас с. Бездрика (з колишнього Сумського монастиря). Іконостас с. Двурічного Кута Харківської обл., іконостас с. Водяного з колекції Зміївського козачого монастиря. З пам'яток XVIIIст. слід виділити: Іконостас церкви Великих Сорочинці в 1732р., Іконостас церкви Миколая Нового Ропська 1732-1739рр., Іконостас церкви Вознесенської в Березному 1761р. [53, с.164].

Стиль у мистецтві як історично і соціально обумовлена спільність ідейно-художніх принципів зазнає постійних змін, нерозстихійно, всупереч загальним, офіційним, нормалізуючим настановам. На формування стилю даного часу впливає сукупність змін, які несе з собою постійний розвиток життя народу, його класова боротьба, економічні й культурні відносини [13, с. 33].

Перемоги визвольної війни пробудили до життя нові творчі сили, які сприяли розквітові мистецтва в усіх ділянках. Про велике піднесення в

мистецькому житті України тих часів яскраво говорить у своїх мемуарах Павло Алепський, захоплюючись величністю і пишною красою іконостасів у «Козацькій країні». Він неодноразово спiniaється на детальному описі малярства й різьби окремих ансамблів—старих і новоспоруджених (Трипілля, Васильків, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Воздвиженська церква. Софійський собор, Басань, церква Троїцького Густинського монастиря). Він з ентузіазмом розповідає про майстерне наскрізне різьблення царських врат, багата різьба та позолота яких, на його думку, не відрізняється від золотокованих [13, с. 73].

До середини XVIIст. вівтарна перешкода Південно-Західної Русі демонструє завершення еволюції і стає подібною фасаду з арочними порталами, балюстрадою «лоджій», розкішно обрамленими «вікнами», в яких представлені ікони різної величини та форми. Використавши досягнення інших християнських культур, як східної, так і західної гілок, іконостас став повноцінним художнім явищем, відповідальним насущним духовним потребам православної пастви католицької держави. Подібні іконостаси протягом XVIIст. створювалися по всій території східних околиць Речі Посполитої. Особливо дуже багато прикрашених церков будували проти католицької експансії козаки Лівобережжя, чому сприяло відновлення в 1620р. православної ієрархії з центром в Києві. Сирійський архидиякон Павло Алепський під час подорожі 1654р. був вражений іконостасами, в тому числі іконостасом собору Св. Софії в Києві: грандіозністю, чудовим різьбленням з позолотою, з повитими зеленими, червоними та позолоченими виноградними гронами колонами. Його контури мали криволінійний (в стилі барокко) характер, зображення святих в круглих медальйонах розміщувались на фоні ажурного різьблення. Пафос європейського барокко епохи Контрреформації виявився співзвучний прокинувшійся національно-культурній свідомості південно-західної гілки східного слов'янства

та у заломленні православної естетики став основою національного стилю, що складається.

Якщо дерев'яні іконостаси в печерних церквах виконували переважно функцію обрамлення живописних сюжетів, розташованих по певній системі, то металеві—самі набувають характеру художніх декоративних елементів архітектури храмів, з чітко вираженою ордерною композицією, багатою пластикою чеканного рослинного орнаменту, скульптурних прикрас, з позолотою.

Золотих та срібних справ майстри для виготовлення металевих іконостасів— а вони сміливо бралися і за цю справу—використовували художній досвід українських сницарів, котрі знали смак народу, а не тільки замовників. Сницарі були творцями багатьох шедеврів церковного мистецтва, особливо іконостасного мистецтва XVII–XVIII ст. І не тільки для великих міських соборів, але і для сільських кам'яних та дерев'яних церков вони створювали справжні художні скарби, що задовольняють естетичні потреби широких шарів населення. Незліченна кількість їх зруйнувалось від часу, пожеж, злочинної недбалості, як було в Варлаамівській церкві Ближніх печер [70, с. 150]. До прикладу пропонуємо розглянути наступні ікони з Іконостасу Варлаамівської церкви (Ілюстрація 2.3.2, 2.3.3 [30, с. 44-46])



Іл. 2.3.2 Ікона «Богородиця Печерська»
Ліворуч прп. Антоній праворуч Феодосій
із сувоями в руках.



Іл. 2.3.3 Ікони з першого іконостасу
церкви Прп. Варлаама
Печерського (1691 р.)

Прості столярні іконостаси були влаштовані і в інших підземних церквах— Антонія Печерського, Введення до храму та ін. Однак головний елемент іконостасу—царські врата—більшу частину робили із металу—мідь або срібло. У XVIIIст. початку XIXст. царські врата Антоніївської церкви були зроблені із срібла, з прорізним рослинним орнаментом і срібним гравірованим хрестом зверху. Традиції дерев'яних іконостасів зберігались довготривалий час. Однак дерево в печерах не витримувало випробування часом: його доводилось часто замінювати через старіння. Металеві ж іконостаси виправдали свою репутацію «довгожителів» [70, с. 151].

Іконостас Троїцької надбрамної церкви наочно демонструє прогрес, досягнутий у Лаврі не лише в організації його загальної структури, а й у розробці живопису. Лаврська система 5-7-річної підготовки малярів, спрямована на вивчення досвіду як українських, так і західноєвропейських майстрів, сприяла оновленню живописної палітри художніх творів, увиразненню пластики. Структура іконостаса передбачала можливість виконувати кожну композицію як станковий твір-безпосередньо в келії, де жив і працював майстер, і досягати найвищої довершеності як твору в цілому, так і окремих його деталей. Живописні твори іконостаса Троїцької церкви було доручено, ймовірно, кільком майстрам. Головному з них належать ікони намісного ряду-образи Христа, Богоматері, архангелів Гавриїла та Михаїла і складна за своєю багатоплановою побудовою композиція старозавітної Трійці. Всі образи святих сповнені реального життя. Водночас кожен із них наділений рисами ідеальної краси. Художники приділили увагу й духовній характеристиці образів. Обличчя Богородиці осяяне радістю матері, до якої тягнеться її маленький син. Досить індивідуалізовано розроблена характеристика кожної дійової особи і в «Трійці». В дусі італійського Відродження зображені біля ніг Богоматері й Христа кучеряві голівки херувимів (подібних до путті) з пухкими рожевими личками й кирпичними носиками.

Означено декоративне багатство червоного, зеленого, синього вбрання, уквітчаного орнаментом. Постаті чітко окреслені на золотому орнаментованому тлі ікон. У процесі розвитку іконостас в українській церкві набував надзвичайної духовної й художньої ваги. Розписи могли бути, хоч їх могло й не бути, а іконостас став центром кожного храму—великого й малого, мурованого й дерев'яного. До його створення залучалися найталановитіші митці. В ньому, як у відкритій книзі, образно розкривається вся ієрархія «богословського неба», знаходить своє відображення вчення Старого і Нового Завітів, історія Вселенської та Руської Церкви [57, с. 226-228].

В Східній Україні переломний етап у розвитку мистецтва, зокрема іконостаса, означений спорудженням за проектом Варфоломея Растреллі Андріївської церкви в Києві. Іконостас був виконаний також за проектом Растреллі. Тут іконостасна стіна вже має принципово нову структуру. Ікони розташовані окремими композиціями, присутні вертикальні ритми, в яких важливу роль відіграють пілястри. Іконостас нагадує декоративно оздоблену парадну стіну палацу. Такого ж самого стилю дотримувався Сисой Шалматов при створенні іконостаса собору Мгарського монастиря (1762-1765рр.). Для іконостасів стають характерними м'яко профільовані чудернацькі облямування ікон, виті колонки з гірляндами троянд (замість виноградної лози), численні голівки амурів. Перетворившись на легку декоративну завісу, іконостас разом із майже світським живописом, з ліпними й різьбленими прикрасами стін, кафедр, кіотів надав усьому інтер'єрові церкви театрального характеру [57, с. 250].

Високими досягненнями був позначений розвиток іконостаса також і в землях Західної України. Його творці тут керувалися спільними із східноукраїнськими майстрами традиціями. Видатним майстром українського живопису в Західній Україні, який працював в останній чверті XVII—на початку XVIII століття над створенням іконостасів, був Іван Руткович. Його творча

діяльність припадає на той час, коли Львів унаслідок посилення католицької реакції й економічного занепаду втратив значення одного з провідних центрів українського мистецтва. Художнє життя в Західній Україні зосередилося на периферії—у м. Жовкві, в скиті Манявському та в деяких інших центрах. Творчість Івана Рутковича знаменує собою розквіт жовківської школи, до якої він належав. Найповніше майстерність художника розкрилася в іконостасі П'ятницької церкви м. Жовкви, який пізніше був перенесений у с. Скваряву Нову. За традицією, Руткович будує композицію на сміливих співвідношеннях яскравих локальних фарб, уникаючи прямого їх протиставлення й домагаючися розтяжкою тону та градацією кольорових площин цілісності й гармонійної єдності всього живописного вирішення ікони. Створюючи свої композиції в насичених яскраво-червоних, темно-зелених, жовтогарячих і сріблясто-білих тонах, він уводить у їхню симфонію холодний синій (як в іконі «Христос і Магдалина») або теплі тони (ікона «Христос у Ветанії»), надаючи творам звучності й піднесеності. Ікони, виконані Рутковичем, вражають надзвичайною живописністю, декоративністю, глибокою людяністю образів. Надаючи релігійним персонажам життєвих рис, майстерно змальовуючи драпірування одягу, художник прагнув розкрити реальну красу людини («Архангел Михаїл», «Архангел Гавриїл», «Трійця»). У композиційній будові таких творів Рутковича, як ікони «Подорож до Еммасу», «Христос і Магдалина», помітним є вплив західноєвропейського мистецтва. Проте, будучи тісно пов'язаним із життям українського народу, художник усе бачене у зарубіжних митців піддавав певному естетичному переосмисленню. Художні прагнення майстра, розуміння ним простору в композиції як замкнутого середовища, його палітра свідчать, що Руткович виховувався на кращих традиціях українського живопису [57, с. 233-236].

П'ятницький іконостас дає досить повне уявлення про вигляд ренесансного іконостаса першої половини XVIIст. у тій його фазі розвитку, коли відбувся

перехід від простої рамної структури до збагаченого різьбярського декору. П'ятницький іконостас має ще зовсім ренесансну структуру, дуже спокійну і симетричну в укладі іконних ярусів. Рами ікон тонкі і займають дуже мало місця в будові, навіть горизонтальні карнизи ще мало розвинені й оздоблені дрібним ренесансним виноградним орнаментом. Колонок в іконостасі немає, а замість них є плоскорізьблені або з дрібною ажурною різьбою заокруглені планки. Дещо багатше оформлені лише картуші ікон пророків і царські врата. Але царські врата цього іконостаса вже належать по своїй будові до барокко. Вони або іншого автора, або дещо молодші. В кожному разі, їх соковита реалістична різьба не стоїть у повній згоді з делікатною, стилізованою різьбою іконних обрамлень. У часи Відродження не залишаються без змін також царські врата, в яких поступово іконні зображення сходять на другий план, а на перше місце виступають чисто орнаментальні різьбярські елементи. До кінця XVIст. загальна форма царських врат дуже мало змінювалася і зміни повиходили поза усталений тип. У XVIIст. з'являються нові концепції вирішення декору врат. Творча думка, від віків скована традицією, тепер поплила вільно і буйно, виявляючись у найрізноманітніших композиційних рішеннях [13, с. 54].

Царські врата з церкви Різдва богородиці в Камінь-Каширському (тепер—у ЛМУМ) з ажурним різьбленням довкола верхніх медальйонів, на фігурних картушах та плоскорізьбою на чотирьох полях з євангелістами належать також до цього типу і є цікавим зразком архаїзуючих ренесансних тенденцій наприкінці XVII та на початку XVIIIст. на Поліссі. Хрестовидні медальйони з поясними євангелістами та розвинена ажурна і плоскорізьблена рослинна орнаментика є найкращим доказом того, що не можна цю пам'ятку датувати ранішим часом. Врата з суцільним ажуром становлять дальший етап розвитку форми царських врат. І з цієї групи можна назвати три пам'ятки (Березів, Сколе, Старий Самбір). Вони мають ажурну різьбу в усіх шести кадрах, а посеред різьби овальні

медальйони, менші для «Благовіщення» і більші для євангелістів. Різьба скомпонована симетрично, так само, як у вратах попередньої групи. Скільські врата мають вперше ажурну колонку посередині з виноградним орнаментом. Медальйони березівських врат вміщені на перехрестях з піврозетками вгорі і внизу. Ці розетки пізніше відіграють значну роль у побудові орнаментики врат. Дещо інший характер мають врата з Старого Самбора, в яких широкі міжрамні поля оздоблені плоскою різьбою, а ажур творять багато розчленовані картуші з зображенням євангелістів. Малесенькі медальйони «Благовіщення» губляться серед архітектурно-декоративної різьби, яка вже має ознаки стилю барокко [13, с. 63-66].

Цей великий запас декоративних форм, що принесло з собою Відродження, не міг пройти безслідно і не позначитися на побудові іконостаса. На Україні Львів був єдиним містом, де мистецтво Відродження набуло значного поширення, тому саме на західних землях України воно відіграло помітну роль у декоративному мистецтві. В інших областях України не спостерігається так чітко окресленого ренесансного стилю в мистецтві. Там на зміну візантійським традиціям прийшло барокко без посередньої ланки Відродження, тому тим більш цікаві і цінні пам'ятки ренесансного мистецтва в Західній Україні [13, с. 54].

Барокко розвинулося на Україні дуже буйно. Серед різних національних шкіл барокко творить у нас окрему, своєрідну групу пам'яток, відому в історії мистецтва як «українське барокко» [13, с. 73]. І можна вважати, що початок барокко в нашому мистецтві припадає на середину XVIIст. В другій половині XVIIст. паралельно розвивались або переплітались взаємно форми пізнього Відродження і раннього барокко [13, с. 73]. Слід відмітити одну з прикмет вже зрілого барокко. Богородчанський іконостас своїми ламаними і нахиленими карнизами на завершенні, іконами в глибоких рамах, багатою пластикою різьби і профілів належить уже до зрілого барокко [13, с. 78]. Варто ще згадати великі

ковані срібні врата Софії Київської, виконані на замовлення Р.Заборовського в 1747-1750рр. київськими золотарями Петром Волохом і Іваном Завадовським за проектом Семена Тарана. Це пам'ятка, що творить крайній етап розвитку барокко в декоративному оформленні царських врат [13, с. 137].

Чергові зміни в українському мистецтві намітилися в середині XVIIIст., коли почали проникати впливи стилю рококо. Стиль рококо виник і сформувався у Франції в другій чверті XVIIIст. і пройшов переможною ходою всю Європу, повсюди викликаючи значні зміни в усіх ділянках мистецтва, а передусім в декоративному. Як реакція на поважні і репрезентативні форми барочного стилю прийшли легкі, нервові, делікатні, вільні і навіть до певної міри легковажні форми стилю рококо, що відповідали настроям аристократичних кіл. Головна ознака впливу рококо на декоративну різьбу—це зникнення рослинного орнаменту. На його місце приходять легка, химерно вигнута галузка, така перестилізована, що в її формах важко відгадати, яка це рослина (Вознесенська церква в Чернівцях). Найчастіше виступає узагальнений орнамент, так званий рокайль з перфорованих вирізків раковини (мушлі), орнамент у формі вогника, гусениці тощо. Тут і там іноді висять серед орнаменту, нероз'яснено невмотивовано, грона винограду і дрібненькі квітки. Перші пам'ятки в українському мистецтві з ознаками стилю рококо можна датувати серединою XVIIIст. Цікаво, що вони появились у Львові і Києві майже одночасно. У Львові собор св. Юра, споруджений за проектом Бернарда Мердерера (Меретіні) в 1744-1764рр., а в Києві—церква св. Андрія, збудована за проектом Растреллі в 1747-1753рр. [13, с. 153].

З найцікавіших іконостасів у стилі рококо в Галичині нам відомі іконостаси Миколаївської церкви в Золочеві (1765), в Бродах, у Романові, в Покровській церкві в Бучачі (однорусний), у Білій, в Галичі, Новиці, Болехові, Креховичах, Пійлі (однорусний), у Підбірцях (1765), в Жиравці (1770), Руданцях, Нагірцях, Зборові і Пикуловичах (кінець XVIIIст.). З Волині знаємо поки що лише два цікаві

іконостаси-в Борках (поблизу Кременця) і Жолобках. У Києві було понад десяток іконостасів, крім андріївського. Найвизначніші з них-іконостас Успенської церкви на Подолі, Щекавицької церкви Петра і Павла, церкви грецького монастиря, деяких церков Лаври, Видубицького монастиря та Георгіївської і Трьохсвятительської церков у старому місті. Іконостас Михайлівської церкви в Дашеві має різьбу народного характеру, але інтерес становить ламаний уклад іконостасної площі; один з найцікавіших іконостасів часів рококо—у Ромнах (1764). Можна ще згадати іконостаси в Ізюмі, Лохвиці, Гадячі, Козельці, Чемерисах, Волоських (1766), Яришеві (1768) і Печанівці (1771) [13, с. 153].

Висновки до 2 розділу

Після хрещення Київської Русі–України у 988р. князі Володимир Великий, Ярослав Мудрий мали грекофільські настрої. Константинопіль в цей час обсаджував київський митрополичий трон митрополитами грецького походження. Потім були збудовані ранні муровані Київські храми Софійський собор, Десятинна церква і з’являються на периферії однарусні іконостаси замість перегородок. Схід та Захід мали гармонійне доповнення в мистецтві, їх співпраця виявилась хорошим каталізатором у розвитку іконостасу у Русі–Україні. Ікономаляр Діонісій Фурноаграфіот у 1670-1746рр. склав свої повчання з ікономалярства. І згодом у другій половині XVIст. іконографія українського іконостасу була твердо усталена, як наслідок з’являється Лаврський іконостас. За іконографічними схемами іноді можна визначити час та походження пам’ятки. Уже в найдавніших пам’ятках мистецтва було два іконографічні варіанти композиції «Благовіщення». У великій лаврській церкві іконостас посідав значне місце у «благоукрашенні», а також впливав красою живопису, різьби та роз’яснював догмати православ’я. Також він є свідченням творчої роботи, прогресивних процесів, що відбувались в колі київських художників. На формування стилю впливає сукупність змін, що несе постійний розвиток життя народу, економічні, культурні відносини, класова боротьба. І цей час вважається перехідним від доби Відродження до доби бароко. Згодом у XVII-XVIIIст. відбувається синтез мистецтв–різьблення, живопис, скульптура, що було поштовхом розвитку високого іконостаса. До складу іконостасів почали включати царські врата особливого вигляду. Найбільш поширеними мотивами «різьблення» були прорізні колонки обвиті виноградною лозою, виноградні та акантові листя, гребені з перлами, картуші типу скрученого пергаменту, натуралістично передані квіти та фрукти. В Україні розвиток греко–католицького іконного малярства, яке

використовувало зображальні засоби західноєвропейської художньої виразності. Українська православна ікона ренесансного, маньєристичного і барокового періодів стала надміру синтезованою. Прикладом такого синтезу можна вважати іконостас Борисоглібського собору який за допомогою опіки Івана Мазепи збагатився срібними карбованими царськими вратами, в них втілена спільна праця європейських і вітчизняних майстрів.

Завдяки підготовці та досвіду українських та західноєвропейських майстрів іконостас Троїцької надбрамної церкви демонструє прогрес, що досягнутий у Лаврі в його структурі, розробці живопису. В Андріївській церкві в Києві за проектом Варфоломея Растреллі був виконаний іконостас. Тут іконостас вже мав нову структуру. Ікони розташовані окремими композиціями, присутні вертикальні ритми, в яких важливу роль відіграють пілястри. Іконостас нагадує декоративно оздоблену парадну стіну палацу.

Іван Руткович знаменує собою розквіт жовківської школи, майстерність художника розкрилась в іконостасі П'ятницької церкви м. Жовква. Цей іконостас дає повне уявлення про вигляд ренесансного іконостасу. У Львові на зміну візантійським традиціям прийшло барокко. Барокко розвинулося на Україні дуже буйно. Серед різних національних шкіл барокко творить у нас окрему, своєрідну групу пам'яток, відому в історії мистецтва як «українське барокко». Царські врата Антоніївської церкви були зроблені із срібла, з прорізним рослинним орнаментом і срібним гравірованим хрестом зверху. Перші пам'ятки в українському мистецтві з ознаками стилю рококо можна датувати серединою XVIIIст. Вони появились у Львові і Києві майже одночасно.

Наступним етапом у XIXст. стає художнє життя українців в результаті чого витворюються національні ознаки у видах, жанрах та образно-символічні системи церковно-декоративного мистецтва. При розробленні українського іконостасу церкви майстри-живописці втілювали ідею створення всередині будови стильного

живописно-художнього ансамблю-«сплаву» кількох видів мистецтва. Поєднані при трансформації в розвитку іконостасу—образотворчий, богословський аспекти, архітектура, живопис, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво, а також був застосований дизайн.

РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС – УНІКАЛЬНА ЦЕРКОВНА ПАМ'ЯТКА

В Києво-Печерській лаврі є унікальні пам'ятки, а саме підземні комплекси Дальніх та Ближніх печер. У XIст. в цих печерних лабіринтах був заснований монастир. Преподобний Антоній по 1051р. здійснив постриг 12 ченців, які оселилися на території Дальніх печер. І в 1061р. Антоній Печерський копає для себе іншу печеру та переходить на сусідній пагорб. Цей підземний комплекс став називатися Ближніми печерами. У XIст. 70-х років на верхню територію лаври переноситься центр монастирського життя. Згодом Дальні та Ближні лабіринти перетворюються на підземний некрополь, створюються підземні храми, а в них іконостаси.

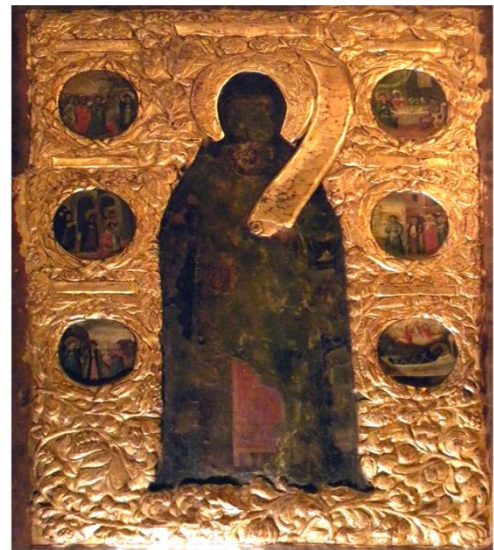
З часом у церквах Ближніх печер з'являються нові іконостаси. Для Антоніївської церкви у 1814р. Виконали іконостас київські золотарі Захарій та Юрій Бризгунови [43, с. 233]. Саме церква прп. Антонія Печерського була першим ближньопечерним храмом в якому старий дерев'яний іконостас змінено на новий мідний (Ілюстрація 3.1).

В цьому іконостасі тринадцять ікон з яких чотири намісного ряду походили з дерев'яного іконостасу. Стан іконостаса в порівнянні з описом 1892р. зазнав втрат. Ікона «Таємна вечеря» втрачена, срібних царських врат та окладів не існує. Царські врата, що наявні в іконостасі виготовлені із дерева та вкриті бронзовою фарбою. У намісному ряду іконостасу присутні класичні образи Богородиця із Немовлям та образ Христа, «Поставлення Феодосія ігуменом» та «Успіння прп. Антонія Печерського». У верхній частині дияконських врат зображений Іларіон Митрополит Київський, а нижче існувала ікона з унікальним сюжетом—«Іларіон в сані священника молиться в печері» (живопис на жаль не зберігся) [30, с. 37].

Для Введенської та Варлаамівської церков, що у Ближніх печерах, іконостаси виконав упродовж 1814-1819рр. відомий київський золотар Федір Коробка. Для іконостасів писали нові ікони, але в даному випадку з тринадцяти ікон, чотири намісного ряду були лише поновлені та походили з попереднього іконостасу [30, с. 37]. У 1818р. у церкві преподобного Варлаама Печерського встановили новий мідний іконостас. Дослідники, ікону «Преподобний Варлаам Печерський з житієм» (Ілюстрація 3.2). утотожнюють з прообразом Варлаама з Печерського Патерика 1661р., яку виконав майстер Ілля. (Ілюстрація 3.3) [30, 34]. І це може бути підтвердженням приналежності ікони до її першого іконостаса 1691р. [29, 50].



Іл. 3.1 Іконостас прп. Антонія Печерського (фрагмент)



Іл. 3.2 Ікона " Преподобний Варлаам Печерський з житієм "

На мідних золочених дошках знаходиться п'ятнадцять ікон, а в стулках царських врат в медальйонах зображені чотири євангелісти. Христос Вседержитель та Богоматір з Немовлям розташовані ліворуч та праворуч від царських врат. «Представлення преподобного Варлаама Печерського»-ця ікона

вважається храмовою для іконостасу. «Собор Всіх Преподобних Печерських Отців»-розміщується у північній частині іконостасу. У центрі ікони зображений Успенський собор, засновники Печерського монастиря стоять перед ним це Феодосій та Антоній Печерські (Ілюстрація 3.4) та київський митрополит Іларіон. Композицію доповнює заступниця Києво-Печерської лаври та Києва–Богородиця Оранта. Архистратих Михаїл розміщений на північних дияконських вратах іконостаса. Свята Трійця розташована над царськими вратами, в медальйоні. У чотирьох медальйонах представлені святі апостоли і пророки з обох сторін. У цокольному ряду знаходяться чотири ікони–це сцени із життя преподобного Авраама. А в нижній частині дияконських врат зображення на іконі іконостаса (вблагання нареченої залишитися у домі, сцена з Варлаамом).



Іл. 3.3 Гравюра майстра Іллі
«Прп.Варлаам
Печерський» з Патерика
Печерського 1661 р.



Іл. 3.4 Прп. Антоній та Феодосій
із сувоями в руках ліворуч і
праворуч від Богоматері.

Іконостас церкви Введення Богородиці у Храм у 1819р. змінили з дерев'яного на мідний і це був третій храм у Ближніх печерах Києво-Печерської лаври в якому відбулась заміна іконостасу. Царські врата з іконостасу церкви Введення Богородиці вірогідно могли бути евакуйовані під час Першої Світової

війни у 1915р. Свого часу встановили взамін них дерев'яні врата. У намісному ряді чотири металеві ікони походять з дерев'яного іконостасу. Автором поновлених намісних іконостасних образів Введенського храму, вірогідно був Леон Антонов [30, с. 56]. У цоколі під намісною іконою «Христос Вседержитель» зображений «Спаситель с Агнцем на раменах». Під намісною іконою Богоматері з Немовлям розміщена сцена зустрічі Марії з праведною Єлизаветою (Ілюстрація 3.5) [30]. Привертає увагу ікона «Бачення Праотця Іакова» (Ілюстрація 3.6) [30]. Образ якої заснований на творах Іоана Лествичника (VIст.), про вдосконалення чернечого життя [30, с. 56].



Іл. 3.5 Зустріч Марії з праведною Єлизаветою



Іл. 3.6 Ікона " Бачення Праотця Іакова

Під зображенням «Введення Богородиці у храм» автори іконостасу розмістили в цоколі ікону праведних Іоакіма та Анни. Сцена «Коронування Божої Матері» розміщена в атику іконостаса над царськими вратами, в позолоченому медальйоні, оточеному сьйвом. «Собор Архистратига Михаїла» та «Собор Архистратига Гавриїла » представлені ліворуч та праворуч від « Коронування». Із тринадцяти іконостасних ікон тільки ці три мають золочене тло – тому і приваблюють увагу глядача особливим чином.

Слід згадати Церкву Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври, а саме царські врата (Ілюстрація 3.7). Із експертного висновку №04 від 17 лютого 2025р. укладеного експертом Наталією Онопрієнко відомо про Царські врата, що належали Церкві Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври. Майстром був Іщенко Олексій [34, с. 137-141]. Створені вони були у 1784р. у Києві, Україна. Каркас зроблений зі срібла та заліза, технікою кування, карбування, просікання, гравіювання, золочення, монтування, лиття (елементи кріплення). Розмір вказаний 271,0x125,7 см. [14]. Інвентарний номер м. Лондон, Велика Британія Музей Вікторії та Альберта, LOAN:GILBERT.94:2-2008 [67; 27, с. 70]

За результатами візуального дослідження автентичність пам'ятки підтверджено. Врата походять з церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври. Були взяті на музейний облік до Всеукраїнського музейного городка наприкінці 1920-х рр. (КПЛ-А-НДФ-137, арк. 286зв., інв.№17388). Вилучені з музею на початку 1930-х рр. [34, с. 141].



Іл. 3.7 Царські врата Церкви
Воздвиження Чесного
Хреста

Царські врата вирізняються оригінальною іконографічною програмою, виконані на високому технічному рівні. Врата є унікальним авторським датованим зразком українського золотарства XVIIIст. і мають виняткову

художню, мистецьку, історичну цінність серед пам'яток українського культурного надбання [14].

Іконостас є питомим для церков Східного обряду. Як головна художньо-образна система церковного інтер'єру в українських храмах він сформувався не одразу, а лише з часом, у пізньому середньовіччі, у відповідності з розвитком поствізантійського обряду. На українських землях іконостас розвинувся з передвітарної огорожі наприкінці XIV у XVст., тоді ж склалася загальноусталена композиційна структура іконостаса, тобто система розстановки ікон. Загальноусталена в Україні композиційна структура іконостаса:

1. Медальйони із зображенням пророків.
2. Ікони Святих апостолів.
3. Ікони дванадцяти празників.
4. Намісні ікони патрона церкви (праворуч) і св. Миколая (ліворуч).
5. Дияконські двері.
6. Намісна ікона Ісуса Христа.
7. Царські ворота.
8. Намісна ікона–Богородиця.
9. Ікона «Ісус Христос-Вседержатель-Пантократор».

У Дальніх печерах дерев'яний іконостас Благовіщенської церкви через високу вологість у 1807р. було замінено на мідний, позолочений (Ілюстрація 3.8, 3.9). Згодом, мідний іконостас виготовлений майстром Г. Чижевським перенесений у Тамбов, а у 1916р. змінили на тимчасовий із фанери, встановлений у 1990р. донині існуючий з еkleктичними елементами [29, с. 55]. Привертає увагу ікона «Ісус Христос» з її відомим образом «Спасителя благословляючого», що символізує акт спокути та згадується в церкві під час Євхаристії.



Іл. 3.8 Іконостас Благовіщенської церкви.
Фото кінця XIX ст.



Іл. 3.9 Іконостас Благовіщенської церкви Фото кінця
1980-х рр.

У 1803 р. з'явився металевий іконостас у церкві Різдва Христового (Ілюстрація 3.10). Цей іконостас, цікавий карбованим орнаментом. Храмова ікона «Різдва Христового» (Ілюстрація 3.11) виконана під впливом робіт західно-європейських художників [30, с. 92].

Останній, третій мідний, позолочений іконостас у Дальніх печерах з церкви преподобного Феодосія Печерського (Ілюстрація 3.12), був встановлений у 1767р. Відзначається він своєю унікальністю, це приклад високого українського іконостасу «в мініатюрі» [29, с. 57]. Цікавим є його є празниковий ряд в якому розміщено 12 ікон з дванадесятьма празниками і всі вони стоять у строгому хронологічному порядку згідно з річним циклом [30, с. 85].



Іл. 3.10 Іконостас церкви Різдва Христового



Іл. 3.11 Ікона Різдво Христове

В українських церквах сформувалися однорядні та багаторядні іконостаси. Вже у XVIст. іконостас складався з трьох-чотирьох рядів ікон без рам, встановлених на горизонтальних траверсах, конструкція яких виводилася з тябел. Окремі святкові ікони або цілі ряди ікон, намальованих на суцільній дошці, при потребі могли вийматися з іконостаса. В іконостасах обох типів—низького і високого—є троє дверей, що ведуть до вівтаря: середні, розташовані



Іл. 3.12 Іконостас прп. Феодосія Печерського в Дальніх Печерах

навпроти вівтаря,—«Царські Ворота», які в XVI—XVIIст. мали назву «Великі Ворота», чи «Святі Двері», увінчувалися хрестом і призначалися тільки для священнослужителів. Лівобіч і правобіч від них знаходяться так звані «дияконські двері». До XVIIст. в українських церквах були здебільшого одні дияконські двері—північні. Якщо були й другі, то вони призначалися для входу у вівтар інших духовних осіб. Зазвичай по боках дияконських дверей розташовано намісні ікони. Над Царськими воротами розміщено ікону «Тайна Вечеря». Другий ряд іконостаса займають так звані «Празнички»—зображення окремих подій з життя Ісуса Христа і Богоматері. Третій ряд, що знаходиться над «Тайною Вечерею», обіймають ікона Ісуса Христа, найчастіше з предстоячими Богоматір'ю та Іваном Предтечею, по обидва боки—апостоли. Четвертий ряд посідають старозавітні праведники-пророки з їх емблемами. Завершує іконостас Розп'яття. Бувають і

відмінності. Втім, у всіх випадках, навіть в одноярусних іконостасах над Царськими воротами, мають бути «Тайна Вечеря» або «Спас Нерукотворний», рідше «Моління про чашу». Повні іконостаси мають налічувати приблизно п'ятдесят ікон, розміщених у чотири-шість ярусів. В окремих іконостасах, особливо цінних своїми художньо-мистецькими якостями, як, наприклад, церкви св. П'ятниці у Львові, їх є сімдесят, розміщених у семи рядах-ярусах. Найважливіші риси, що визначають український іконостас, такі: 1) однорідність зображень кожного ярусу; 2) твердий порядок ярусів; 3) обов'язкова наявність в іконостасі образу «Нерукотворний Спас»; 4) розміщення його над Царськими воротами; 5) розміщення свят у календарному порядку з іконою «Тайна вечеря» в історичній редакції над «Нерукотворним Спасом». Архітектурні рішення та декоративне оздоблення іконостасів змінювалися протягом століть під впливом архітектурних стилів. Як вівтарна перегородка, іконостаси завжди були підпорядковані архітектурі храму. Архітектурнообразна структура українських іконостасів сформувалася в XVI столітті, а їх тематичне наповнення—з XVIIст. за часів становлення українського бароко іконостас набуває рис величавості [3, с. 153-155].

В XIXст. вчили іконологію в Київській Духовній Академії. У Києві в XIX та XXст. йде піднесення богословської ікони. Київ—це палладіум християнства у всій Східній Європі, а українські майстри ікон найкраще втілили іконологічно-богословські основи вчення отців Церкви в життя. Україна сильна своєю іконографією; її майстри створили досконалі ікони в різні періоди і різних стильових спрямувань: візантизму, готики, ренесансу, бароко, романтизму класицизму. Своєю стильовою змінюваністю українська ікона є унікальним явищем серед християнських країн візантійської традиції [51, с. 14].

3.1. Характерні ознаки та особливості українського іконостасу

Український іконостас сформувався на основі візантійської традиції, але з XV-XVIIст. набув національних особливостей, поєднуючи православну символіку, місцеві мистецькі стилі й західноєвропейські впливи (ренесанс, бароко, рококо). Виконував не лише літургійну функцію, а й ставав художнім центром храму, своєрідною «Біблією в образах». Характерними ознаками являється багатоярусність українських іконостасів, що мають 4-5 рядів (іноді більше), що є унікальною рисою порівняно з грецькими (де переважає триярусність). Типова структура: намісний ряд, праздничний ряд, деїсусний ряд, пророчий ряд, праотців(апостолів), розп'яття. Розвиток у висоту іконостасів українських храмів, що часто займає всю стіну від підлоги до склепіння, створюючи монументальну композицію, яка панує над простором. Поєднання живопису й різьби де поєднується багата дерев'яна різьба з позолотою, інкрустаціями, рослинними та геометричними орнаментами. Різьба не просто обрамлює ікони, а стає рівноправним декоративним елементом. Яскравий колорит і орнаментальність використання насичених кольорів (синій, червоний, золотий, зелений), що відображає народні відчуття краси. Поєднання канонічних іконографічних схем із національними декоративними мотивами (барокові візерунки, квіти, виноградні лози). Синтез стилів у XVII-XVIIIст. український іконостас особливо активно увібрав риси бароко, пізніше-рококо та класицизму, зберігаючи при цьому традиційну іконографію.

Особливостями українського іконостасу вважається взаємодія з архітектурою храму—іконостас в українських церквах органічно вписується в інтер'єр, підкреслює вертикальність простору. Особливою є роль місцевих іконописних шкіл Львівської, Київської, Чернігівської, Подільської та ін. що внесли власні стилістичні відмінності (наприклад у Львові відчутний вплив

ренесансного Заходу, у Чернігові барокова пишність). Змістова насиченість іконостасу містить повний богословський цикл, розгорнутий у візуальній формі, що робило його важливим освітнім і катехитичним засобом для громади. Національна ідентичність українського іконостасу відображає синтез східнохристиянської духовності й української народної культури, завдяки чому став виразником національної самобутності.

Візьмемо до прикладу Іконостаси Києво–Печерської лаври XVII-XVIIIст., Софії Київської (бароковий іконостас), Троїцького собору в Чернігові, дерев'яних церков Галичини та Закарпаття (багаторусні, різьблені, з локальними орнаментами).

Український іконостас це багаторусна монументальна система, поєднання іконопису з пишним різьбленим декором, синтез візантійської традиції та західноєвропейських стилів, виразник української духовності та мистецької самобутності.

Таким чином наприкінці XVIIст. в декоративній різьбі царських врат визначились три стильові школи: одна сильно стилізуюча, друга реалістична, а третя компромісна, з нахилом до стилізації. Ці три стильові напрями різьбярської творчості існували і в XVIIIст. Плоска і стилізована різьба царських врат—це, безумовно, до деякої міри спадщина візантійських традицій, які, хоч і були модифіковані декоративними ідеями Відродження, не зникли безслідно навіть під тиском барочної динаміки. Барокко в декоративній українській різьбі ще не зовсім звільнилося від стилізуючої дисципліни візантійського стилю, тільки рококо змогло порушити цю традицію. З другого боку, площинність—один з яскравих виявів суто народної інтерпретації пластичних форм. Щільний зв'язок професійного мистецтва з народним—це і є одна з найхарактерніших рис українського мистецтва минулих століть [13, с. 90].

Доречно згадати найкращі пам'ятки зберігаються в музеї Києво-Печерської лаври. Одні з найкращих—це врата з величавого іконостаса, поставленого кошовим Калнишевським у 1764р. в Ромнах. Вони мають плоскорізьбу «Благовіщення», обрамлену надзвичайно багатими і різномірними архітектурними мотивами, а внизу—три великі медальйони з мальованими композиціями. Дві інші пам'ятки цього типу, опубліковані Соболевим мають більш народний характер викопання. На одній зображене в плоскорізьбі «Благовіщення», а на іншій—сон Якова. За стилем сюди належать ще ковані срібні врата фундації 1812р. єпископа Іринія Чернігівського з Михайлівського собору в Києві (тепер ця пам'ятка зберігається в музеї Києво-Печерської лаври), з фігурами двох сидячих золочених ангелів, які тримають в руках роги достатку і галузки, та з дрібною різьбою в стилі рококо. Поряд з цими формами, які виявляють виразні риси рококо, була тоді поширена також форма врат старішого типу, орнаментика яких більшою чи меншою мірою позначена впливом стилю рококо. Прикладом такої форми можуть бути врата в Суходолі (Долипщина), де характер рококо мають лише перфоровані обрамлення медальйонів і дещо здрібнілий рослинний орнамент, а також врата з Лемківщини, де в стилі рококо виконаний лише орнамент середньої колонки, а орнамент врат майже зовсім втратив свій рослинний характер [13, с. 172].

На спеціальну увагу заслуговує мотив винограду, що став основним мотивом орнаментики царських врат аж до найновіших часів. Мотив винограду в мистецтві східного походження, ще дохристиянських часів; у старохристиянському мистецтві він знайшов досить широке застосування, передусім у різьбленні саркофагів та перегородних плит. Слова євангелія св. Іоанна: «Я є винна лоза, а отець мій виноградник», «Я є винна лоза, а ви літорослі» та інші подібні згадки про винну лозу в святому письмі пояснюють нам появу і велике поширення цього символічного мотиву в християнському мистецтві. На

українській території вперше виноградний орнамент появився у різьбі на домовині Ярослава, але цей мотив, мабуть, не був поширений у давньоруському мистецтві, принаймні немає зацілілих пам'яток, в яких цей орнамент був би застосований. Орнамент винограду заново і широко з'являється в українському мистецтві тільки під впливом мистецтва Відродження. В архітектурі Львова він відомий уже в XVIст., а в дереворитах стародруків зустрічається тільки в 30-х роках XVIIст. У докорі царських врат виноград появився в першій половині XVIIст., спочатку в дуже скромній формі, набуваючи широкого застосування тільки з середини XVIIст. [13, с. 55].

Пізніше, особливо в роки перемог українського народу над польською шляхтою, в боротьбі за економічно–соціальну і політичну свободу, перед архітектурою постає нове завдання: відбити в художніх образах будов зміст історичних подій, відобразити в цих художніх образах пафос, розкрити героїку визвольної боротьби, підкреслити тріумф перемог народу. Ці основні завдання наповнили новим змістом і визначили характер художнього образу монументальної архітектури часів Хмельниччини. Це гостро відчув і яскраво відбив П. Алепський в своїх «Записках». Він писав «перебуваючи раніш в полоні і рабстві, тепер козаки живуть в радості, веселі і вільні. Побудували соборні церкви, створили чудові ікони і божественні іконостаси.» [53, с. 159].

Історичні події другої половини XVII і XVIIIст. не могли не наложити свого відбитку на характер тогочасних архітектурних пам'яток, але в художньому образі архітектури, в основі її ідейного змісту, в шляхах розвитку її–визначальним продовжує залишатися людина, її внутрішній світ, ідеї гуманізму [53, с. 159].

У дослідженнях науковці відзначають про негативний вплив на збереження печер такі фактори як зміни в геологічних та технологічних процесах, коливання середньодобових показників температурно-вологісного режиму (температури +7-19 °С, відносна вологість 79-99 %); особливості гідрологічної ситуації, що

склалася на дніпровських пагорбах і в зв'язку з чим Дальнім печерам загрожують постійні зсуви [22, с. 393-399]. Ці фактори постійно впливали на неодноразове поновлення та реставрацію всіх іконостасів.

Всі предмети з фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника експонуються як за її межами так і в Україні. Всі ці пам'ятки цінні та надзвичайно важливі для історії України та православного світу загалом [47, с. 9].

У фондовій колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника зберігаються фрагменти Великого іконостаса, що поновлялися під керівництвом Іринарха, а нині потребують реставрації. Завдяки їм та архівним фотографіям сучасним майстрам удалося відтворити Великий іконостас у відбудованому Успенському соборі. Збережені фрагменти Великого іконостаса вирізняє висока майстерність виконання, яка іноді наближається до натуралізму, настільки точно передані деталі рослин і квітів. Так, з точністю спостережливого ботаніка вирізьблені листя аканта і соняшники. В останніх цікаво трактована середина квітки: не у вигляді розграфленого на чотирикутники диска, а сукупності усічених пірамідок. Завдяки цьому прийому соняшник сприймається стиглим, наповненим насінням і набуває неповторного українського колориту [2, с. 331].

У музейній збірці Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» є багатогранні за художнім значенням та хронологічними межами іконостаси. Тут дбайливо збирають і зберігають, ретельно вивчають та популяризують археологічні матеріали, унікальні твори образотворчого і декоративного–ужиткового мистецтва. Серед значного різноманіття музейних предметів Заповідника зберігається колекція «Скульптури».

Розглянемо та порівняємо музейні предмети зі збірки Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» з колекції «Скульптури» з іконостасів, що

потребують реставрації які вдалося дослідити. До прикладу можна розглянути наступні експонати :

- КПЛ-СК-418 Деталь дерев'яна різьблена іконостаса XVIIIст. Дерево, різьблення, левкас, темпера. Н–85,0 Ілюстрація 3.1.1 [11].
- КПЛ-СК-375 Царські ворота (дві стулки) XVIII ст. Дерево, різьблення, левкас, позолота, олія. 165,0х81,0 см. Ілюстрація 3.1.2 [65].
- КПЛ-СК-193 Гірлянда дерев'яна різьблена і два стебла. Кінець XVIIIст. Дерево, золочення. 30,0х17,0 см, 27,0х8,0 см, 26,0х8,0 см. Ілюстрація 3.1.3 [4].



Ілюстрація 3.1.1



Ілюстрація 3.1.2



Ілюстрація 3.1.3

- КПЛ-СК-194 Капітель пілястри іконостасу Успенського собору. XVIIIст. Дерево, різьблення. 27,0х31,0х 15,0 см. Ілюстрація 3.1.4 [21].
- КПЛ-СК-196 Фрагмент різьблення іконостасу з Теплої церкви. Горизонтальний фриз. XVIIIст. Дерево, різьблення, позолота. 155,0х20,0 см. Ілюстрація 3.1.5 [63].
- КПЛ-СК-430 Деталь іконостаса у вигляді фризу з розеткою в центрі. XVIIIст. Дерево, різьблення, левкас, позолота. 6,0х52,0 см. Ілюстрація 3.1.6 [12].
- КПЛ-СК-441 Царські ворота з двома стулками Кінець XVIIIст. Дерево, різьблення, живопис. 175,0х70,0 см. Ілюстрація 3.1.7 [66].
- КПЛ-СК-560 Фрагмент іконостасу у формі фігурної арки. XVIIIст. Дерево, різьблення, грунт, позолота. Зміни: замість позолоти сріблення з кольоровим лаком. 56,0х22,5х3,0 см. Ілюстрація 3.1.8 [60].

- КПЛ-СК-561 Фрагмент іконостасу неправильної форми. XVIIIст. Дерево, різьблення, ґрунт, позолота. 37,0х23,0х 9,0 см. Ілюстрація 3.1.9 [59].



Ілюстрація 3.1.4



Ілюстрація 3.1.5



Ілюстрація 3.1.6



Ілюстрація 3.1.7



Ілюстрація 3.1.8



Ілюстрація 3.1.9

- КПЛ-СК-562 Дерев'яна деталь іконостасу «Квітка» XVIIIст. Дерево, різьблення, позолота. Ілюстрація 3.1.10 [7].

- КПЛ-СК-564 Дерев'яна деталь іконостасу «Листок» XVIIIст. Дерево, різьблення, позолота. 15,0х11,0 см. Ілюстрація 3.1.11 [9].



Ілюстрація 3.1.10



Ілюстрація 3.1.11

- КПЛ-СК-565 Дерев'яна деталь іконостасу «Квітка-соняшник» XVIIIст. Дерево, різьблення, позолота. D –17,5 см. Ілюстрація 3.1.12 [8].

- КПЛ-СК-566 Дерев'яна деталь іконостасу «Гроно винограду» XVIIIст. Дерево, різьблення, позолота. Зміни: замість позолоти сріблення. 23,0x8,5 x 11,5 см. Ілюстрація 3.1.13 [6].



Ілюстрація 3.1.12



Ілюстрація 3.1.13

Далі розглянемо та порівняємо музейні предмети зі збірки Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» з колекції «Археології» з іконостасів після

реставрації [34, с. 292], які вдалося дослідити. Отже, розглянемо наступні експонати:

- КПЛ-АРХ-727 Фрагмент прикраси із дерева. XVIIIст. Фрагмент у вигляді смуги із просвітчатою різьбою рослинним орнаментом, що складається із гілок з листям. На поверхні позолота. Дерево, різьблення, позолота. Розмір: 51,0x10,0 см. Ілюстрація 3.1.14 [62].

- КПЛ-АРХ-728 Фрагмент прикраси із дерева. XVIIIст. Фрагмент у вигляді широкої смуги із просвітчатою різьбою рослинно — геометричним орнаментом. На поверхні позолота. Дерево, різьблення, позолота. Розмір : 60,0x16,0 см. Ілюстрація 3.1.15 [61].



Ілюстрація 3.1.14



Ілюстрація 3.1.15

З вище зазначеного та досліджених збірок Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» з колекції «Археології», «Скульптура» з іконостасів подано, детально описано дерев'яна різьба з високих іконостасів українських храмів, що часто займає всю стіну від підлоги до склепіння, створюючи монументальну композицію, яка панує над простором. З даних предметів можна уявити поєднання живопису й різьби де також поєднується багата дерев'яна різьба з позолотою, інкрустаціями, рослинними та геометричними орнаментами.

Найбільш поширеними мотивами «різьблення» були прорізні колонки, обвиті виноградною лозою, виноградні та акантові листя, гребені з перлами, картуші типу скрученого пергаменту, натуралістично передані квіти та фрукти. Серед квітів перше місце займає стилізований гібіск (китайська роза) з відігнутими чашолистками та витягнутим віночком, значно рідше зустрічаються соняшники, ще рідше—рози. Із фруктів звичайні тріснуті гранати, яблука, груши, лимони, дрібні плоди на кшталт інжиру, а також горіхи у розкритих чашолиستках. Різьбярі, безсумнівно, відтворювали їх не як умовну декорацію, але як своєрідні «портрети» реальних, нехай навіть екзотичних рослин. Спеціально виготовлялися «ошатні», тобто штучні, плоди та квіти: рози («рожи»), тюльпани, соняшники, гвоздики, нарциси, яблука, лимони, груши, сливи, дулі, вишні, помаранці, абрикоси і виноградні грона. Лимони, інжир (винні ягоди), гранати («турецькі яблука») ввозились на Русь як ласощі, або як ліки, а виноград та грецькі горіхи навіть пробували розводити в царських садах, де росли також тюльпани, гвоздики та інші рідкісні красивоквітучі рослини. Таким чином в другій половині XVIIст. українці вже були знайомі з субтропічною флорою та могли сприймати «флемське» різьблення в якості своєрідного натюрморту. А згодом використовувати в українських іконостасах та в іконостасах Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

3.2. Внесок українських художників у світове мистецтво створення іконостасів

Іконостаси є невід'ємною частиною української церковної архітектури та мистецтва, і їхнє створення завжди було поєднанням релігійних традицій та художньої майстерності. Протягом багатьох століть українські художники створювали монументальні твори, які не лише слугували духовним цілям, а й демонстрували високий рівень живопису та різьби по дереву.

У ХХст. у Львові досліджують ікони та були представлені львівські школи історії та теорії ікони на мистецтвознавчому рівні. Представниками на мистецтвознавчому та богословському рівнях в цей час були: Іларіон Свенціцький, Андрій Шептицький, Віра Свенціцька, Йосип Константинович, Михайло Драган, Павло Жолтовський, Святослав Гординський, Дмитро Кривавич, Володимир Овсійчук, Борис Возницький, Олег Сидор, Василь Откович, Іван Музичка. В Києві та Наддніпрянській Україні все українське нищила імперська Росія, та комуно-більшовицький Радянський Союз. А у Львові в цей час досліджували ікони бо він був поза гнітом Московії. В Києві при написанні про ікони їх спотворювали, некомпетентно про їх писали та уникали духовного змісту.

У 1991р. було проголошення незалежності України. В Церквах відновлюється храмове будівництво, влаштування іконостасів. В Україні тривалий час не було повноцінної іконологічної школи, яка була б заснована на догматиці, національних традиціях, богословії. Бажаючи малювати ікони були в той час, а засадничих надати напрями іконології та іконографії не було кому. Був час схожий на стихію у Візантії перед іконоборством.

Зарубіжне іконознавство походить від давньої візантійської традиції, а саме таких країн: Болгарія, Білорусь, Грузія, Кипр, Вірменія, Ливан, Македонія,

Румунія, Сербія, Сирія. Також потрібно відмітити католицькі країни, які не мали своїх іконних традицій. Але при встановленні кордонів в різні історичні часи українські землі з корінними українцями увійшли до їхніх країн. Отже, в цих країнах є населення яке плекає ікони та дотримується візантійсько-православного віросповідання. В Холмщині та Підляшші привласнили в той час українські ікони, що опинились на території їх держав. Досліджували ці українські ікони такі польські автори: Анна Ружицька-Бризек, Барбара Домб-Каліновська, Яніна Клосінська, Ромуальд Біскупський. У Словачії про українські ікони, що досліджували на їх територіях відомі такі автори: Кароль Вацулік, Стефан Ткач, Олександр Фріцки [51, с. 15].

Успенський собор, Ближні і Дальні печери Києво-Печерської лаври, а саме іконостаси—це пам'ятка, що до теперішнього часу практично не досліджені. Розглянемо справжні прикраси печерних храмів іконостаси в лаврських підземних церквах та їх майстрів.

В Успенському соборі Крім братів Воронцових, іконостаси на хорах поновляли інші майстри. Уперше називаємо їх для історії українського мистецтва. Це—лаврський чернець Іоанн, П.Кашовий, Ф.Тихонов, Л.Яковлев, Д.Єрофеев, Т.Бутянов, І.Папенфус, Л.Грудинін (його відзначили за сумлінну працю), А.Средін, Д.Єгоров, Л.Сергунов, В.Михайлов, Є.Даценко. У документах окремо зазначені майстри, котрі поновляли іконостас приділу св. Андрія Первозваного: різьблення поновив Єлисей Даценко, золотили іконостас Іван Хорєв та його син Іван. Останній виготовляв нові деталі до іконостасів, тобто був не тільки золотарем, а й різьбярем. На завершальному етапі, в жовтні 1843р., золочення іконостасів здійснювали майстри: Д.Єгоров, П.Данченко, І.Іларіонов, П.Михайлов, І.Хорєв (очевидно, син, тому що є запис про виготовлення ним одинадцяти деталей для іконостасів), М.Гладько, М.Юрін, М.Карловецький, М.Шелемінов, а також два учні—Іван та Іларіон (їхні прізвища не вказані).

Лаврський послушник П.Анфілов виконував іконописні та золотарські роботи. В архівних документах названі живописці, котрі працювали з Іринархом, проте немає відомостей, хто саме писав настінний живопис, а хто—поновлював ікони. Логічно вважати, що залучені до Лаври живописці були задіяні в розписуванні собору, а послушники з лаврської іконописної майстерні—переважно в поновленні ікон. Це—Ф.Величковський, В.Александровський, Ф.Костецький, І. Артемович, П.Виговський, І.Левицький, А.Замятін (він здійснював тертя фарб) та І.Сидоренко [2, с. 329].

Серед художників зазначено лаврських іконописців—ченців Порфирія, котрий до приїзду Іринарха очолював Лаврську іконописну майстерню, та Десидерія, а також послушника Леонтія Карпенка. Після закінчення робіт у соборі вони, згідно з архівними документами, за розпорядженням митрополита Філарета повернулися до свого послуху в лаврській іконописній майстерні. Цілком можливо, що саме вони виконували поновлення іконостасних ікон. У жовтні 1843р. повністю завершено оновлення Успенського собору, про що рапортом митрополит Філарет повідомив Святішому Синоду [2, с. 330].

Розглянемо церковні іконостаси з ближньопечерного лабіринту. Імена майстрів-золотарів, творців цих іконостасів, що й понині прикрашають інтер'єри печерних церков. Церква св. Антонія була першим ближньопечерним храмом в якому замінено у 1814р. на мідний старий дерев'яний іконостас (Ілюстрація 3.2.1). Працювали над його виготовленням майстри брати Захарій та Юрій Брезгунови. Згодом у 1812р. роботи над визолоченим мідним іконостасом були завершені та Духовний собор Лаври був повідомлений. І в 1813р. майстер Антон Савицький виконав за своїм малюнком нові срібні врата, старі вирішили переплавити і зробити нові Царські врата з додаванням необхідної кількості срібла [29, с. 47].

Іконостас церкви Преподобного Варлаама Печерського (Ілюстрація 3.2.2) було створено за допомогою блюстителя Ближніх печер соборного старця

ієромонаха Філарета. У 1818р. у храмі вже встановили новий мідний іконостас, який був зроблений київським майстром Федором Коробкіним [29, с. 49].



Ілюстрація 3.2.1



Ілюстрація 3.2.2

У печерній церкві Введення Богородиці у храм 1819р. новий мідний іконостас (Ілюстрація 3.2.3) прикрашав інтер'єр Введенського храму і був ініціатором його створення Філарет. Майстром був Федір Коробкін та згодом храм освятили та провели у ньому першу літургію [29, с. 52].

У Дальніх печерах іконостаси у храмах створили в різний час на відміну від ближньопечерних храмів. Про іконостас Благовіщенської церкви у Дальніх печерах відомо, що дерев'яний проіснував до початку ХІХст. і було змінено на новий майстром Григорієм Чижевським. У 1807р. новий металевий іконостас був встановлений у храмі. Можна побачити задум автора на зображенні представленому у вигляді малюнка 1852р. (Ілюстрація 3.2.4) шведського мандрівника Карла Петера Мазера [29, с. 54].

Потрібно відзначити внесок Гавріїла для церкви Різдва Христового всередині Дальніх печер, що був винувником побудови металевого іконостаса в 1801р. та дав можливість відпустити на ці потреби заявлену кількість міді. У 1799р., в кінці вересня, після смерті митрополита Київського та священноархимандрита Києво-печерської лаври Ієрофея Малицького, на його місце прибув Гавріїл Банулеско-



Ілюстрація 3.2.3



Ілюстрація 3.2.4

Бодоні, уродженець Трансільванії, навчався в Київській академії. Учителював та блукав по різних містах Греції, Молдавії. В 1779р. в Константинополі був пострижений в ченці, звідти повернувся в Молдавію та був в Яссах проповідником. Потім з 1782р. викладав в Полтавській семінарії грецьку мову та філософію, був префектом та ректором семінарії. В 1792р. після закінчення Турецької війни вибраний митрополитом Молдовлахійським. Через хворобу через чотири роки Гаврііл був уволений на спокій в Одесу. З початком нової Турецької війни вибраний екзархом Св. Синода в Молдавії, Валахії та Бессарабії. З 1813р. був митрополитом Кишиневським та Хотинським; помер 13.03.1821р. [70, с. 153].

Про церкву Різдва Христового відомо, що ймовірно автором іконостаса міг бути Олексій Іосипович Туманський майстер золотих та срібних справ, як зазначає В.Шиденко. А також повідомлялось, що іконостас був мідний та через вогонь визолочений [29, с. 56; 30, с. 87]

У Дальніх печерах третій підземний храм, що потребує уваги церква преподобного Феодосія. Іконостас прп. Феодосія мідний, і сьогодні це найдавніша та головна окраса цього храму. Під час досліджень з'ясовується, що В.А. Шиденко назвав прізвище ймовірного майстра Петро Іванович Шафіров. Зазначимо, що документів що могли б це підтвердити поки не знайдено [29, с. 57]. Ікона з

намісного ряду з північної сторони іконостасу—це образ преподобного Антонія Печерського (Ілюстрація 3.2.5).



Ілюстрація 3.2.5

За два з половиною століття всі іконостасні ікони неодноразово поновлювалися і реставрувалися через високу вологість, що мала руйнівний вплив на живопис. Подібні реставраційні або профілактичні роботи проводилися іконописцями лаврської живописної школи в печерах у кінці ХІХ–на початку ХХст. неодноразово. Традиція встановлення металевих іконостасів у печерних храмах Києво-Печерської лаври починається з церкви преп. Феодосія в Дальніх Печерах. Саме в цьому храмі ще у ХVІІІст. з'являється перший мідний іконостас. В інших печерних церквах вони з'являються на початку ХІХст. Кожний іконостас має свою історію виникнення і свої особисті художні риси, які почасти їм дісталися від попередніх дерев'яних іконостасів, почасти здобуті в «нову» печерну добу [29, с. 57].

Висновок до 3 розділу

Національний Заповідник Києво-Печерська лавра—унікальна пам'ятка, що включає найбільший музейний комплекс України з 144 спорудами, 122 з яких є пам'ятками історії та культури. Заповідник відрізняється унікальними підземними печерними комплексами, архітектурними пам'ятками XI-XIXст. та значними виставковими приміщеннями. Заснована у 1051 році, Лавра була оплотом православ'я на Русі, центром паломництва та просвітництва.

На території Заповідника розташовані десятки унікальних наземних пам'яток архітектури. Унікальними є також два підземні комплекси печер, які мають розгалужену систему підземних коридорів. А саме підземні комплекси Дальніх та Ближніх печер. У церквах Ближніх печер потрібно відмітити іконостаси церков прп. Антонія Печерського, прп. Варлаама Печерського, Введення Богородиці у Храм. У Дальніх печерах іконостаси Благовіщенської церкви, Різдва Христового, прп. Феодосія Печерського. Всі ці іконостаси унікальні та є прикладами майстерності українських майстрів, що підтверджують наведені репрезентації. В українському іконостасі поєднані багатоярусність, пишний різьблений декор з іконописом, західноєвропейський стиль, синтез візантійської традиції, що виражає мистецьку самобутність та українську духовність.

Велике значення для Національного Заповідника Києво-Печерської лаври має фондова колекція. В ній знаходяться іконостаси різні за хронологічними межами, багатогранні за художнім значенням. Їх завдяки фондам дбайливо зберігають, популяризують, вивчають унікальні твори образотворчого і декоративного—ужиткового мистецтва. Колекції «Скульптура», «Археологія» є різноманіттям з музейних предметів. В нашому дослідженні представлені музейні предмети з цих колекцій. Саме з наведених прикладів можна розглянути та уявити різьблення, позолоту, рослинні, геометричні орнаменти. Всі наведені приклади доводять, що

українські майстри та художники створювали монументальні твори в яких продемонстрований високий рівень різьблення по дереву та живопис.

ВИСНОВКИ

1. Згідно історичного аналізу виникнення з'ясовано, що іконостас розпочав свою історію існування у Римській імперії коли Костянтин Великий 313р. дарував всім жителям свободу віросповідання. Масово почали будувати християнські храми з формою базилики (довге приміщення з розподілом його на нефи), а вівтарний простір був відокремлений низькою перегородкою. Також були мармурові парапети, що розмежовували вівтарну частину та існували до VIст. І з VIIст. з'явилися темплони. У 817-824р. у «Діянні римських пап» згадуються вишиті золотом пелени-завіси, що розмежовували основний храм від його вівтарної частини. В XIст. відбувається формування іконостасу. У ряді візантійських монастирів в які переносили «Святі Дари» вівтарну перегородку (ряд колон) стали завішувати суцільною завісою. У Софійському соборі Константинополя у монастирі під час приготування Євхаристії закривали весь вівтар завісою, щоб віряни не бачили священників, посилаючись на те що лише священники повинні бачити таїнство. Однак візантійці вважали недоречним перегороджувати інтер'єр цілого храму. У Київській Русі IX-XIIст. з'явилися перші іконостаси, що були схожі на візантійські. У XIIIст. був період Галицько-Волинського князівства в якому був розвиток мистецтва з власними рисами. І в XIV-XVст. в Литовсько-Польську добу відбувся вплив західноєвропейського мистецтва на стиль українських іконостасів. Далі вже у XIVст. Візантійська імперія почала занепадати, а під ударами Османської імперії Константинопіль припинив існування. Так почала виникати завіса і згодом трансформування та влаштування іконостасів, що у XVст. остаточно закріпилась із структурою. У церквах східних слов'ян виникали стіни з ікон, що мали багато ярусів, пілястри, тябло. У XVIст. з'являється тенденція до збільшення кількості ярусів, що символізують різні рівні церковної ієрархії. І з кінця XVIIст. з'являються

надзвичайно високі іконостаси, що можуть складатися з шести, семи та більше ярусів. У період Козаччини XVI-XVIIIст. почали з'являтися визначні пам'ятки, розвивались унікальні стилі українського іконостасу. У період Гетьманщини XVIII-XIXст. розвивається бароко, рококо, класицизм, народні традиції, нові композиції. Сучасний іконостас створюється на основі традицій попередніх епох, до нього застосовуються новітні технології, матеріали. На сьогодні іконостас залишається важливою частиною храму, яка символічно відокремлює вівтар від парафіян, несе художню цінність та зберігає духовний зміст.

2. Із проведеного дослідження було виявлено, що етапи розвитку українського іконостаса охоплюють період від перших візантійських впливів до формування унікального національного стилю, включаючи формування ранніх одноярусних іконостасів. Далі подальший розвиток у багатоярусні композиції в епоху Ренесансу, який згодом призвів появу барокового іконостаса у XVII–XVIIIст., а також його еволюцію та стилізацію у XIXст. та пізніші періоди. А саме український іконостас у своєму розвитку пройшов наступні етапи :

- 1) становлення (XV-XVIст.) темплон більш простіша конструкція, що відрізнялися від більш пізніх українських багатоярусних іконостасів.
- 2) розквіту та переходу до багатоярусних конструкцій (XVII-XVIIIст.), де спостерігається формування виразної архітектурної структури та поява барокових українських іконостасів.

Як відомо у XVIIст. відбулось формування архітектурної рами іконостасу в Україні. І архітектура, елементи оформлення, загальна композиція на той період були стверджені. Але згодом іконостас починає змінювати архітектурну форму введенням вигнутих ліній, ускладненням форми, віддалятися від чіткості композиції, суворой герметичності. Архітектура в цей час змінюється і в колонах іконостаса. Тепер в них створено розмірений ритм вертикальних членувань, повнотілі стовбури колон заміщуються ажурно прорізними, формуються з квітів,

об'ємних переплетень виноградної лози, листя аканта. І вже у XVIIIст. в іконостасі присутня рослинна орнаментика з її багатством, що символізує рай. Проаналізувавши всі декорації можна сказати, що архітектура за своїм замислом поєднується в іконостасі зі всіма складовими і утворює єдиний ансамбль.

На сьогоднішній день іконостаси зберігають традиційні форми, але також активно розвиваються в нових стилях, які враховують сучасні тенденції в мистецтві. Їхня архітектура стає більш складною, що обумовлено новими технічними можливостями та сучасними вимогами.

3. Після проведення дослідження було з'ясовано відмінності іконології та іконографії українського іконостасу. Іконологія це напрямок в мистецтвознавстві, що вивчає символічний і культурний зміст художніх творів, аналізуючи їхні сюжети, мотиви та образи в контексті певної історичної епохи, стилю та світогляду. Розкриває глибше значення цих образів. А іконографія історична дисципліна, що вивчає та описує зображення осіб, подій, сюжетів або місцевостей у мистецтві. Вона аналізує, як ці образи були створені різними техніками (живопис, скульптура, графіка) і як вони еволюціонували з плином часу, особливо в контексті релігійних традицій. Термін також може означати сукупність усіх таких зображень. Після постанови Сьомого Вселенського собору 787 року іконологія перенесена із царини богословії в мистецтвознавство та релігійну філософію. Іконографічний аналіз відображає основні події священної історії – від Старого Завіту до Нового, розкриваючи догматичну концепцію спасіння, яка відображається в іконах українського іконостасу. А саме іконографія XVIст. українського іконостасу та Лаврський іконостас в своєму історичному розвитку досягнули повного розвитку. І як відомо не тільки вчення про ікони–іконологія, але й комплекс іконографія, що створює ікони з ранніх віків стали частинами богословії. Іконологія й іконографія є вельми поважним церковним канonom, а не мистецькою добавкою до інтер'єру храму, тому, милуючись іконостасом потрібно

сучасному християнину, богослову, священнослужителю знати, вміти милуватися та «читати» священний зміст ярусів іконостасу.

4. Після проведеного дослідження було встановлено, що іконостас може багатоярусну форму, яка складається від одного і більше рядів ікон, розташованих на стіні, що відокремлюють вівтар від основної частини храму, наповнюють український іконостас. Кожен ярус має своє символічне значення та відповідає певній темі, а в нижньому ярусі розташовуються «царські» (центральні) та «дияконські» (бічні) двері. Існує класичний варіант, що складається з п'яти рядів, а також високі іконостаси що можуть складатися навіть з семи і більше ярусів. На території України в XVст. ікони празників виносили на аналой, вішали на стіни головної нави храму. Ікони праздникового типу розташовували в першій половині XVIст. в чині іконостасу за принципами: історичним та календарним, за послідовністю подій. В Успенському соборі Києво-Печерської лаври чин празників складав наступну послідовність ікон: «Різдва Богородиці», «Введення», «Благовіщення», «Різдва Христового», «Стрітення», «Богоявлення», «Нерукотворного Спаса», «В'їзд до Єрусалима», «Зішестя до пекла», «Вознесіння», «Сходження Святого Духа», «Преображення», «Здвиження Чесного Христа». У XVIIст. іконостаси складаються з п'яти чинів: намісний (царські врата, дияконські двері), святковий (має ікону «Тайна вечеря»), деїсусний, пророчий, праотцівський (апостоли), завершення з розп'яттям.

Оскільки кожен український іконостас за формою і наповненням унікальний, слід відмітити оригінальний мідний іконостас XVIIIст. в Дальніх печерах церкви прп. Феодосія Печерського, це український іконостас в мініатюрі із синтезом рядів. В ньому присутні ряди: цокольний, намісний, празниковий, елементи деїсусного, апостольського і пророчого, які інтегрували в четвертий ряд. Тобто деїсусний, апостольський, пророчий ряди об'єднуються в четвертий ярус. Цей «високий» православний іконостас розташований в підземних лабіринтах з

обмеженим простором. Декорований за стилем українського бароко. У празниковому ряду в строгому хронологічному порядку розміщено дванадцять ікон. Празниковий ряд складається в хронологічному порядку і розпочинається з ікон «Різдво Богородиці» завершується іконою «Успіння».

5. Згідно з проведеним дослідженням встановлено, що іконостас виник у Візантії як стіна з ікон, що відокремлювала вівтар від основної частини храму, еволюціонувавши з перегородки з окремих ікон до багатоярусної конструкції, що стала характерною для східного обряду. Іконостас за глибинним змістом відповідає Святій Євангелії. З нього, як відомо з'явилося до життя спочатку прості одноярусні темплони із занавісками, згодом тябла, що росли вгору і переросли в іконостаси. На іконах ранніх іконостасів фігурували тільки персонажі Нового Завіту, за своїм змістом вони були стовідсотково євангельськими. Вплив Римської церкви не змінив сутність іконостасу, як богословської межі між земним і небесним, але збагатив його художньо відкривши українським майстрам нові форми, техніки й засоби вираження. Слід відмітити новаторський кроком І. Рутковича в історії українського іконостаса стало і монументальне, виразно потрактоване завершувальне Розп'яття (висота—понад три метри; подібний наголос в інтер'єрі церкви на розмірно великому Розп'ятті більше властивий для римо-католицьких храмів).

Український іконостас це монументальна одно або багатоярусна конструкція, що має пишне різьблення, поєднане з іконописом, що поєднує західноєвропейський стиль та синтез візантійських традицій. У всій красі виражає українську духовність та мистецьку самобутність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адамович О.В. Символіка та стилістика царських врат в іконостасах храмів Києво-Печерської лаври. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури*: зб наук. праць / ред. В.М. Колпакова. Київ: Фенікс, 2006. Вип. 16. 188 с., іл.
2. Бардік М.А. Про художнє оновлення Успенського собору Києво-Печерської лаври в 40-х рр. ХІХст. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 325–334.
3. Внутрішнє облаштування храму (спецкурс з релігієзнавства): навч.-наочний посіб. / автор-укладач Р. А. Горбань. Київ: Білий Тигр, 2019. 338 с.
4. Гірлянда дерев'яна різьблена і два стебла. Кінець ХVІІІст. Дерево, золочення. 30,0х17,0 см, 27,0х8,0 см, 26,0х8,0 см. КПЛ-СК-193. Ілюстрація 3.1.3. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
5. Деленкевич П. Раціональний аспект структури іконостаса церкви Святого Юра в Дрогобичі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. № 24. С. 88–93.
6. Дерев'яна деталь іконостасу «Гроно винограду» ХVІІІст. Дерево, різьблення, позолота. Зміни: замість позолоти сріблення. 23,0х8,5 х 11,5 см. КПЛ-СК-566. Ілюстрація 3.1.13. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
7. Дерев'яна деталь іконостасу «Квітка» ХVІІІст. Дерево, різьблення, позолота. КПЛ-СК-562. Ілюстрація 3.1.10. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
8. Дерев'яна деталь іконостасу «Квітка-соняшник» ХVІІІст. Дерево, різьблення, позолота. D –17,5 см. КПЛ -СК-565. Ілюстрація 3.1.12. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
9. Дерев'яна деталь іконостасу «Листок» ХVІІІст. Дерево, різьблення, позолота. 15,0х11,0 см. КПЛ-СК-564. Ілюстрація 3.1.11. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
10. Дерев'яна скульптура Галичини ХVІІ–ХІХст. : альбом / упор. Ю. Юркевич. Львів : ІКУМП, 2010. 376 с.
11. Деталь дерев'яна різьблена іконостаса ХVІІІст. Дерево, різьблення, левкас, темпера. Н–85,0. КПЛ-СК-418. Ілюстрація 3.1.1. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
12. Деталь іконостаса у вигляді фризу з розеткою в центрі. ХVІІІст. Дерево, різьблення, левкас, позолота. 6,0х52,0 см. КПЛ СК-430. Ілюстрація 3.1.6.

- Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
13. Драган М.Д. Українська декоративна різьба XVI-XVIIIст. Київ: Наукова думка, 1970. 201 с.
 14. Експертний висновок № 04 від 17 лютого 2025 р. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Відділ науково-фондової роботи, сектор обліку фондової збірки.
 15. Єлісєєва Т. Декоративне оздоблення та іконографія царських врат у збірці Волинського краєзнавчого музею. *Бюлетень*. Інформаційне видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. 2010. № 11. С. 57–61.
 16. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIIIст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.
 17. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIIIст. Київ: Наукова думка, 1983. 180 с.
 18. Івакін Г.Ю. Історичний розвиток Києва XIII—середини XVIст. : історикотопографічні на риси / [відп. ред. П. П. Толочко; НАН України, Інст археології]. Київ : [б. в.], 1996. 272 с.
 19. Іконостас Архангело-Михайлівської церкви с. Бездрик / фото С. Таранушенко, 1927 рік. URL: <https://www.otkudarodom.ua/ru/bezdrik> (дата звернення: 12.09.2025).
 20. Іконостас із церкви святої п'ятниці у Львові. Фото. URL: https://risu.ua/cerkva-p-yatnic-u-lvovi_n76704 (дата звернення: 12.09.2025).
 21. Капітель пілястри іконостасу Успенського собору. XVIIIст. Дерево, різьблення. 27,0х31,0х 15,0 см. КПЛ-СК-194. Ілюстрація 3.1.4. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
 22. Києво-Печерська лавра – пам'ятка історії та культури України: монографічне видання / Г.П. Бруснікіна та ін. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2006. 426 с.
 23. Козак О. Дослідження хімічного складу матеріальної структури авторського живопису та пізніших перемалювань іконостаса із церкви Собору Архангела Михаїла с. Гумнісько (XVII-XIXст.). *Бюлетень*. Інформаційне видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. 2010. № 11. С. 144–146.
 24. Козінчук В.Р. Трансформація іконописної традиції в українському культурному просторі : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 /

- Інститут проблем сучасного мистецтва, Національна академія мистецтв України. Київ, 2024. С. 28
25. Лильо-Откович З. Структура іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський. *Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України*. Львів, 2006. № 1 (7). С. 17–22.
 26. Литвиненко Я. В. Втілення програми Всіх Святих у художньому оформленні Всіхсвятського храму. Живопис трьох століть. *Лаврський альманах* : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 17. С. 59–72.
 27. Литвиненко Я. В. Втрачені іконостаси лаврських церков. *Лаврський альманах*: зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 25. С. 67–86.
 28. Литвиненко Я. В. Іконостаси і монументальний живопис лаврських печер. Датування, атрибуція, втрати, поновлення. *Лаврський альманах*. 2012. Вип. 27. Спец. вип. 10. С. 306–337.
 29. Литвиненко Я. Іконостаси печерських церков. *Пам'ятки України*. 2012. № 6. С. 46–57.
 30. Литвиненко Я. Лаврські печери. Київ: Фенікс, 2024. 112 с.
 31. Лопухіна О. В. Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в контексті історичного і художнього життя Києво-Печерської лаври XVIII–XIXст. *Лаврський альманах* : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 17. С. 73–79.
 32. Лосицький Ю. Відтворення церкви Різдва Христового на Подолі у Києві. *Пам'ятки України*. 2003. Ч. 4. С. 63–73.
 33. Марченко Г.А., Онопрієнко Н.О. Дослідження іконостаса церкви Різдва Христового Дальніх печер Києво-Печерської лаври (за результатами проведеної реставрації). *Церква – наука - суспільство: питання взаємодії: матеріали чотирнадцятої Міжнародної наукової конференції (25 травня – 3 червня 2016 р.)*. Київ, 2016. С. 60–65.
 34. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 19-20 вересня 2024 р. / редкол. : М.А. Остапенко (голова) та ін. Київ : НАКККіМ, Асоціація реставраторів України, 2024. 316 с.
 35. Нікітенко Н. Ангели Софії Київської. Паломництво до святині. Харків: ФОП Панов А. М., 2019. 304 с.
 36. Однарусна перегорodka до іконостасу. URL: <https://www.facebook.com/100092175738200/posts/%D1%87%D0%B8-%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%BE->

%D0%B2%D0%B0%D0%BC-%D1%89%D0%BE-%D1%83-
%D0%BD%D0%B0%D1%88%D0%BE%D0%BC%D1%83-
%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC%D1%96-
%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%94-
%D1%96%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%
D1%81%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0
%B2%D0%B4%D1%96-%D0%BD%D0%B0-
%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%BE-%D0%B2%D0%B8-
%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%B8%D1%82%D0%B5-
%D0%B2%D1%96%D0%B2%D1%82/464302686652252/ (дата звернення:
09.09.2025).

37. Одрехівський Р.В. Національна академія мистецтв України Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України Зеленогурський університет (Польща) *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: тези II міжнар. наук. конф. (zareєстрована в УкрІНТЕІ: посвідчення №382 від 16 вересня 2020 року) Київ 11-12 листопада 2020 р. 182 с.
38. Оляніна С. Типологія іконостасів України у стилі класицизму. *Культурологічна думка*: Щорічник наук. пр. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2009. № 1. С. 138–149.
39. Осьмак Г. Біологічне обстеження іконостаса церкви Собору Архангела Михаїла с. Гумнісько (XVII-XIXст.). *Бюлетень*. Інформаційне видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. 2010. № 11. С. 139–144.
40. Пара позолочених воріт Святого (Вівтаря). URL: <https://collections.vam.ac.uk./item/O157670/gates-unknown> (дата звернення: 12.09.2025).
41. Пасічний А.М. Образотворче мистецтво: словник-довідник: навч. книга. Тернопіль: Богдан, 2003. 216 с.
42. Пелех М. Розвиток іконографії пророчих ярусів іконостасів Західної України у першій половини ХУІІ ст. *Бюлетень Львівського філію Національного наукове-дослідження реставраційного центру України*. 2010. №11. С.46-52.
43. Петренко М.З. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник: путівник. Київ: Мистецтво, 1979. 262 с.
44. Пітателева О., Орнамента інтер'єрів лаврської Трапезної, 2012. №6. С. 24-36.

45. Пітателева О. В., Іконостаси двох церков Києво – Печерської лаври та їх зворотні боки, *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: зб наук. праць / ред. В.М. Колпакова*. Київ: Фенікс, 2006. Вип. 16. С.155-165
46. Плещко Л. А. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо: мистецтвознавча розвідка. Київ: Українознавство, 2001. 120 с.
47. Полюшко Г., Фондові колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Пам'ятки України*. 2012. № 6. С. 2–9.
48. Путівник по Києво-Печерській лаврі / за ред. ієромонаха Пафнутія (Мусієнка), Харченко А. Київ : Друкарня Києво-Печерської лаври. 2014. 77 с.
49. Рижова О.О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII-XVIII століть: монографія. Київ: ВПЦ Київський університет, 2020. 463 с.
50. Скоп П. Втілення ідей європейського стилю Маньєризм на прикладі окремих ікон іконостаса церкви Св. Параскеви-П'ятниці у місті Львові. *Бюлетень*. Інформаційне видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. 2010. № 11. С. 53–56.
51. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ: Нова Зоря. 2003. 312 с.
52. Степовик Д.В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. Київ: Наукова думка, 1986. 230 с.
53. Таранушенко С. Український іконостас. *Записки НТШ*. Праці секції мистецтвознавства. Львів: НТШ, 1994. Т. 227 (CCXXVII). С. 141–164.
54. Титов М.Ф. Техніка і Технологія темперного Жовткового іконопису: навч. посібник. Київ: BONA MENTE, 2005. 96 с. 23 іл.
55. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIIIст.): навч. посібник. Київ: Либідь, 1992. 192 с.: іл.159.
56. Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми: зб. наук. пр./ Оляніна С.В., Прибега Л.В., Коренюк Ю. О. [та ін.]. Київ, 2011. 272 с. : іл. Інформація про авт. і рез. ст. рос., англ.
57. Уманцев Ф С. Мистецтво давньої України : історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. 326 с.
58. Фото Борисоглібський собор м. Чернігів. URL: <https://oldchernihiv.com/borisoglibskiy-sobor/> (дата звернення: 12.09.2025).
59. Фрагмент іконостасу неправильної форми. XVIIIст. Дерево, різьблення, грунт, позолота. 37,0x23,0x 9,0 см. КПЛ-СК-561. Ілюстрація 3.1.9. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».

60. Фрагмент іконостасу у формі фігурної арки. XVIIIст. Дерево, різьблення, грунт, позолота. Зміни: замість позолоти сріблення з кольоровим лаком. 56,0x22,5 x 3,0 см. КПЛ-СК-560. Ілюстрація 3.1.8. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
61. Фрагмент прикраси із дерева. XVIIIст. Фрагмент у вигляді широкої смуги із просвітчатою різьбою рослинно—геометричним орнаментом. На поверхні позолота. Дерево, різьблення, позолота. Розмір : 60,0x16,0 см. КПЛ-АРХ-728. Ілюстрація 3.1.15. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Археологія».
62. Фрагмент прикраси із дерева. XVIIIст. Фрагмент у вигляді смуги із просвітчатою різьбою рослинним орнаментом, що складається із гілок з листям. На поверхні позолота. Дерево, різьблення, позолота. Розмір: 51,0x10,0 см. КПЛ-АРХ-727. Ілюстрація 3.1.14. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Археологія».
63. Фрагмент різьблення іконостасу з Теплої церкви. Горизонтальний фриз. XVIII ст. Дерево, різьблення, позолота. 155,0x20,0 см. КПЛ-СК-196. Ілюстрація 3.1.5. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
64. Холостенко М.В. Успенський собор Печерського монастиря. *Стародавній Київ* / редкол.: Я. Є. Боровський та ін.; АН УРСР, Ін-т археології. Київ : Наукова думка, 1975. С. 107–170.
65. Царські ворота (дві стулки) XVIIIст. Дерево, різьблення, левкас, позолота, олія. 165,0x81,0 см. КПЛ-СК-375. Ілюстрація 3.1.2. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
66. Царські ворота з двома стулками. Кінець XVIIIст. Дерево, різьблення, живопис. 175,0x70,0 см. КПЛ-СК-441. Ілюстрація 3.1.7. *Національний Заповідник «Києво-Печерська лавра»*. Фонд група зберігання «Скульптура».
67. Царські врата / Музей вікторії та Альберта у Лондоні; майстер О.Іщенко. URL:<https://collections.vam.ac.uk/item/O157670/gates-unknown> (дата звернення: 09.09.2025).
68. Церковне мистецтво України: у 3-х тт. / НАН України, Ін-т народознавства; кол. авт.; відп. С.П. Павлюк; кер. проекту, наук. ред. тому Л.М. Герус; худ. — оформл. Є. В. Вдовиченко. Харків: Фоліо, 2019. Т. III: Декоративне мистецтво. 967 с.: іл.

69. Шевлюга О. До джерел українського іконостасу. URL : https://www.icon.org.ua/wpcontent/uploads/2024/10/127_item_file_o.shevlyuga.pdf (дата звернення: 23.08.2025).
70. Шиденко В.А. Іконостаси церков, що знаходяться в Дальніх печерах Києво-Печерської лаври. *Лаврський альманах*: Дослідження монастирських печерних комплексів. Київ : Фенікс, 2010. Вип.23. 164 с.
71. Епископ браничевски ИГНАТИЈЕ. ДИЈАЛЕКТИЧКИ ОДНОС ИЗМЕЂУ ЦАРСТВА БОЖИЈЕГ И ЦАРСТВА ЗЕМАЉСКОГ КАО ПРЕТПОСТАВКА ЗА ПОЈАВУ ОЛТАРСКИХ ПРЕГРАДА. *ИКОНОСТАС КАО ДУХОВНИ И КУЛТУРНИ ПЕЧАТ ПРАВОСЛАВНИХ ХРИШЋАНА*: Симпозијум: зборник радова. Крагујевац, 2007. С. 19–27.